humanitas

85

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

humanitas

85

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FICHA TÉCNICA

Título: *Humanitas* – Revista do Instituto de Estudos Clássicos

Diretor Principal: José Luís Lopes Brandão

Diretoras Adjuntas: Margarida Lopes de Miranda; Susana Marques

Assistência Editorial: Marisa das Neves Henriques

Comissão Científica: Alberto Maffi (Università degli Studi di Milano-Bicocca); Alberto Bernabé Pajares (Universidade Complutense de Madrid); Andrés Pociña (Universidad de Granada); Belmiro Fernandes Pereira (Universidade do Porto); Carlos Manuel Bernardo Ascenso André (Universidade de Coimbra); Carmen Isabel Leal Soares (Universidade de Coimbra); Delfim Ferreira Leão (Universidade de Coimbra); Elaine Christine Sartorelli (Universidade de São Paulo); Fabienne Blaise (Université de Lille 3 – Université des Sciences Humaines et Sociales); Fábio Faversani (Universidade Federal de Ouro Preto); Fábio de Souza Lessa (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Fabio Tanga (Università di Salerno); Fernando Brandão dos Santos (Universidade Estadual de São Paulo); Francisco São José Oliveira (Universidade de Coimbra); Gabriele Cornelli (Universidade de Brasília); Giorgio Ieranò (Università degli Studi di Trento); Henriette van der Blom (University of Glasgow); Israel Muñoz Gallarte (Universidad de Córdoba); Italo Pantani (Università di Roma); John Wilkins (Exeter University); Jonathan R. W. Prag (University of Oxford); José Ramos (Universidade de Lisboa); Kees Meerhoff (Universiteit van Amsterdam); Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho (Universidade Federal de Minas Gerais); Maria de Fátima Silva (Universidade de Coimbra); Maria do Céu Fialho (Universidade de Coimbra); Nair Castro Soares (Universidade de Coimbra); Pierre Antoine Fabre (École des Hautes Études en Sciences Sociales et Centre d'Anthropologie Religieuse Européenne); Sergio Audano (Centro di Studi sulla Fortuna dell'Antico "Emanuele Narducci"); Thomas Figueira (Rutgers University); Violeta Pérez Custodio (Universidad de Cádiz)

URL: Português: https://impactum-journals.uc.pt/humanitas/index
Inglês: https://impactum-journals.uc.pt/humanitas/index

Propriedade: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Instituto de Estudos Clássicos)

Morada: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Largo da Porta Férrea, 3004-530 Coimbra.

Periodicidade: Semestral

Edição: Imprensa da Universidade de Coimbra.
Rua da Ilha n.º 1 – 3000-214 Coimbra
Email: imprensa@uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online http://livrariadaimprensa.uc.pt

Sede da redação: Instituto de Estudos Clássicos
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
3004 – 530 Coimbra
Tel.: 239 859 981 – Fax: 239 410 022 – E-mail: cech@fl.uc.pt

Pré-Impressão: Imprensa da Universidade de Coimbra

Execução gráfica: Impressões de Coimbra
Estrada de Coselhas Lote 16 R/C dto, Coimbra, Portugal

Depósito legal: 63505/93

ISSN: 0871 – 1569

ISSN digital: 2183 – 1718

DOI: https://doi.org/10.14195/2183-1718_85

Publicação subsidiada por:
Banco SANTANDER

Santander 1 2 9 0 FACULDADE DE LETRAS UNIVERSIDADE D COIMBRA FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

SOBRE A REVISTA

A *Humanitas* é a mais antiga revista publicada em Portugal especializada em Estudos Clássicos Greco-Latinos e Renascentistas, mas aberta a contributos de áreas dialogantes (História, Arqueologia, Filosofia, Religião, Arte, Retórica, Receção dos Clássicos, entre outras). Tem mantido um ritmo de publicação regular, desde o ano da sua criação, em 1947, e é propriedade do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Trata-se de uma revista destinada a académicos e investigadores, tanto nacionais como estrangeiros. Aceitam-se trabalhos em português (língua do espaço lusófono), bem como em inglês, espanhol, italiano e francês. Em nome da internacionalização crescente da revista, privilegia-se a publicação de estudos em inglês. Publicam-se duas tipologias de contributos: a) estudos de especialidade, originais e que constituam abordagens relevantes e dinamizadoras do avanço do conhecimento nas respetivas áreas; b) recensões críticas de obras publicadas há menos de 2 anos, à data de envio da proposta. Os contributos de tipo a) são sujeitos a um processo de avaliação cega, por avaliadores internacionais considerados especialistas nas áreas científicas em questão. A aceitação dos contributos de tipo b) é da responsabilidade da Direção da Revista e da sua Comissão Científica. Não serão considerados os manuscritos submetidos também a processos de publicação noutros periódicos ou livros, pelo que os proponentes têm de declarar, no ato de envio do trabalho, sob compromisso de honra, que observam esta cláusula.

A *Humanitas* está catalogada na Scopus, no Web of Science (Clarivate Analytics), no Latindex, na Dialnet, no European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS), no Directory of Open Access Journals (DOAJ), EBSCO e na BIBP (Base d'Information Bibliographique en Patristique).

Política de Acesso Aberto

Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização do conhecimento a nível internacional e promove a transferência do saber.

ABOUT THE JOURNAL

Humanitas is the oldest scholarly journal published in Portugal devoted to Greek, Latin and Renaissance Classical Studies, although it welcomes contributions from other interfacing fields of study (History, Archaeology, Philosophy, Religion, Art, Rhetoric, Reception of the Classics, among others). Owned by the Institute of Classical Studies of the Faculty of Arts and Humanities, University of Coimbra, *Humanitas* has been published regularly since its inception in 1947. The journal is aimed at researchers and scholars, both Portuguese and international. Contributions in Portuguese (the language of the Lusophone world), as well as in English, Spanish, Italian and French are welcome. Given its growing internationalization, the journal privileges the publication of articles in English. Contributions can be of two types: a) original specialized articles constituting relevant approaches capable of stimulating the advancement of research in their respective areas; b) review articles of works published during the 2 years preceding the submission. Type a) contributions are subject to a blind peer review process by international referees chosen on the basis of their expertise in the relevant scientific areas. Responsibility for publication of type b) contributions rests with the journal's Board of Editors and Advisory Board. This journal does not accept papers submitted for publication in other periodicals or books. Upon submission of their manuscripts, all authors must declare on their honour that they comply with this rule.

Humanitas is indexed at Scopus, Web of Science (Clarivate Analytics), Latindex, Dialnet, European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS), Directory of Open Access Journals (DOAJ), EBSCO and BIBP (Base d'Information Bibliographique en Patristique).

Open Access & Subscriptions

This journal provides immediate open access to its content, in line with the principle of free availability of scientific knowledge, which furthers the cause of knowledge democracy and promotes knowledge internationally.

ÍNDICE

Artigos

Entre o Papiro de Derveni e o *Crátilo*: os nomes divinos da tríade hesiódica
Maria Teresa Schiappa 9

Formas lírico-dramáticas de la derrota persa en Esquilo, Timoteo y Eurípides
Andrea Sánchez i Bernet 25

Tense and aspect in the counterfactual constructions in Classical Greek: a case study based on Herodotos 8
Filip De Decker 51

O espectador. Também ele um tipo cómico?
Maria de Fátima Silva 73

Alegorías del eterno retorno en la teología etimológica de Cleantes y su interacción con el orfismo
Genaro Valencia Constantino 93

El tópico literario del primus inventor en la poesía latina: de Ennio a Fedro
Pedro Juan Galán 125

À semelhança de Ovídio: Poética do exílio em Li Bai
Carlos Ascenso André e Zhang Yunfeng 157

"Augmented Reality" in Martial: The Use and the Abuse of Olfactory and Gustatory Systems in Martial's *Epigrams*
David Israel Lew 175

El uso de los tiempos verbales en el centón de *Hippodamia*: la carrera de carros y la victoria de Pélope (vv. 100-150)
Marcos Carmignani 189

Cerámica fina altoimperial de la fábrica de salazón de la calle Francisco Barreto en Ossonoba (Faro, Portugal)
Alba Antía Rodríguez Nóvoa, Adolfo Férnandez, Ricardo Costeira, Fernando Santos, Paulo Botelho 213

As origens da teoria da música em Santo Agostinho
Khae Lhucas Ferreira Pereira 249

Solomon's Temple as a literary theme in Christian building poetry
Silvia Gómez Jiménez 267

Herança clássica no teatro camoniano: géneros, temas e personagens
Rui Tavares de Faria 279

Tradición clásica en la obra poética de Rafael Fernández Neda: tras la huella de los tópicos
Alejandro Martín Bolaños 301

Recensões

Hugo Ramos
BARBOSA, Manuel J. S., *Prédio Rústico de Jacques Vanière: poema didático neolatino do século XVIII sobre a vida no campo; introdução, tradução, notas e índices* 325

Joaquim Pinheiro
CACCIATORE, P. Volpe, *A Life Devoted to Plutarch: Philology, Philosophy, and Reception. Selected Essays by Paola Volpe Cacciatore* 329

Joaquim Pinheiro
CASTELNÉRAC, Benoît, Gili, Luca & Monteils -Laeng, Laetitia (eds.), *Foreign Influences: The Circulation of Knowledge in Antiquity* 333

José d'Encarnação
GARCÍA-DILS DE LA VEGA, Sergio; ORDÓÑEZ AGULLA, Salvador *Los Mosaicos de la Domus I de la Plaza de Armas del Alcázar Real de Écija, Écija*. 337

Blessing Joseph Edet
HALL, Joshua R., *Carthage at War: Punic Armies* 341

Carlos Ascenso André
MARIANO, Alexandra de Brito, *José Basílio da Gama: As Minas de Ouro do Brasil — Brasilienses Aurifodinae* 345

Adriano Cordeiro
PEREIRA, Reina Marisol Troca, *Inconfidências de um ilustre desconhecido: Álcifron, Epístolas* 349

Bruno Hinrichsen
PINTO, Antônio Guimarães, *O Brasil na literatura novilatina: uma antologia de textos* 353

Joaquim Pinheiro
TSIAMPOKALOS, Theofanis, *Plutarch and Rhetoric: The Relationship of Rhetoric to Ethics, Politics and Education in the First and Second Centuries AD*. 357

Permutas 361

ARTIGOS

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_1

Entre o Papiro de Derveni e o *Crátilo*: os nomes divinos da tríade hesiódica

Between the Derveni Papyrus and the *Cratylus*: the divine names of the Hesiodic triad

Maria Teresa Schiappa de Azevedo
Universidade de Coimbra
mteschia@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-3466-3796

Texto recebido em / Text submitted on: 27/02/2025
Texto aprovado em / Text approved on: 21/05/2025

Resumo

Na sequência de um artigo anterior sobre a col. 14 do Papiro de Derveni, analisa-se a questão dos nomes divinos em confronto com o *Crátilo* platónico, cuja secção das etimologias contém uma intenção paródica clara aos procedimentos alegóricos dos órficos, apoiados nas especulações etimológicas. Para o comentador do poema, de resto, Urano, Cronos e Zeus são uma única entidade *(Nous)*, o que é mostrado na explicação dos nomes divinos: o termo *nous*, por associação etimológica ou semântica (no caso de Zeus) é nela dominante, integrando-se num contexto cosmogónico, que o *Crátilo* substitui por um critério sobretudo ético e teológico. Mostra-se também como a ambiguidade da linguagem do comentador lhe permite monopolizar a doutrina do poema, criando sobre ela uma outra mensagem. Assim acontece com o "grande feito", que o poema órfico ligaria a Cronos, mas que no Papiro se subentende ser Urano.

Palavras-chave: Orfeu, orfismo, Papiro de Derveni, Urano, Cronos, Zeus, cosmogonia, alegoria, *Crátilo*.

Abstract

Following on from a previous article on col. 14 of the Papyrus of Derveni, the question of divine names is now analyzed in comparison with the Platonic

Cratylus, whose etymology section contains a clear parodic intention to the Orphic allegorical procedures, supported by etymological speculations. For the poem's commentator, moreover, Uranus, Cronos and Zeus are a single entity *(Nous)*, which is shown in the explanation of the divine names: the term *nous*, by etymological or semantic association (in the case of Zeus) is dominant in it, integrating itself into a cosmogonic context, which *Cratylus* replaces with an ethical and theological criterion. It is also shown how the ambiguity of the commentator's language allows him to monopolize the poem's doctrine, creating another message about it. This is what happens with the "great feat", which the Orphic poem would link to Cronos, but which in the Papyrus is understood to be Uranus.

Keywords: Orpheus, Orphism, Papyrus of Derveni, Uranus, Cronos, Zeus, cosmogony, allegory, *Cratylus.*

Em artigo anterior sobre o Papiro de Derveni, publicado na Revista *Humanitas* n.º 83, apresentámos uma análise linguística e conceptual da col. 14, tendente a demonstrar que "o grande feito", provavelmente atribuído a Cronos pelo poeta aí denominado Orfeu, é, na realidade, desviado para Urano, no comentário do poema[1]. Este desvio, já insinuado pelo verso relativo a Urano (col.14.6), que segue de imediato a expressão em causa, confirma-se na linha l. 8 da paráfrase, onde a frase μέγα ῥέξαι φησὶ τὸν Οὐρανόν só pode interpretar-se em função de Urano: "declara [Orfeu] que Urano cometeu um grande feito".

Não estamos já, obviamente, na ambiência mítica de Hesíodo e das influências hititas que Orfeu, com toda a probabilidade, reproduziu no seu poema, subentendendo no "grande feito" a castração de Urano às mãos do filho. O mundo do autor de Derveni é o da sofisticada interpretação alegórica, que procura desvendar nos textos, particularmente nos textos poéticos, uma intenção oculta (ὑπόνοια), portadora do seu verdadeiro significado. Na perspetiva dos órficos do séc. V a.C., em que o autor de Derveni se inclui, a linguagem "enigmática" de Orfeu (αἰνιγματώδης, col.7.5) esconde uma doutrina cosmogónica ampla e coerente. Nela, a ideia do divino associa-se estreitamente aos dados científicos (ou para-científicos) que a observação da natureza e as especulações dos filósofos pré-socráticos sobre a origem de todas as coisas foram impondo. O universo, tal como o conhecemos, é o produto da criação e ordenação de uma entidade suprema – o Νοῦς,

[1] Azevedo 2023: 29-52.

"Intelecto" ou "Espírito"[2] – que vai assumindo figurações e nomes variados, consoante as etapas decorrentes.

A redutibilidade desses nomes divinos a um só pode estar já sugerida no poema órfico, como se deduz da citação de quatro versos de um hino (col.16.3-6 = *OF* 12) em que Zeus é chamado μοῦνος ("só", "único")[3]. Daí poderá ter surgido a inspiração para o início da prece formulada pelo coro do *Agamémnon* de Ésquilo (160-161), a anteceder o famoso *Hino a Zeus*:

> Ζεύς, ὅστις πότ΄ έστίν, εἰ τόδ' αὐ-
> τῶι φίλον κεκλημένωι,
> τοῦτό νιν προσενέππω.
>
> Zeus, quem quer que ele seja, se lhe agrada
> assim ser chamado, assim o invoco.

Influenciado ou não pelo orfismo[4], Ésquilo levanta aqui o problema da denominação real do deus supremo, que surge em aparente competição com outras[5]. Para o autor de Derveni, porém, a questão coloca-se em termos diversos: os nomes da divindade não foram dados em função do agrado ou do capricho, antes espelham fases e processos da criação do mundo que Zeus concebeu (ἐμήσατο, col. 25.14). Essa, a razão que leva o comentador a confrontar os vários nomes divinos que a tradição divulgou, em especial os da tríade hesiódica[6]. De acordo com uma conceção que remontará ao próprio Orfeu, o conhecimento das entidades míticas e dos poderes que lhes são atribuídos tem a ver com a explicação dos seus nomes, cuja criação e adaptação é também obra do iniciador do orfismo.

---

[2] Justificámos a nossa tradução no artigo citado (nota 7, 33).

[3] Ideia que percorre os vários Hinos a Zeus da literatura órfica helenística, incluindo outra versão presente no Papiro (col. 17.11-15 = *OF* 14), acrescentada no pseudo-aristotélico *Mu.* 401a25, que Platão evoca em *Lg*.715e. Sobre a evolução e características destes hinos, vide Bernabé 2009: 56-85.

[4] Além de alusões esparsas na obra de Ésquilo, uma peça perdida, as *Bassárides*, tinha como tema a morte de Orfeu às mãos das mulheres trácias. Veja-se discussão em Guthrie 1993: 29-52.

[5] Cf. infra p. 15 e n. 16.

[6] Do significado alegórico que tem entre os órficos decorre talvez a importância simbólica que assume no neoplatonismo, em especial de Plotino. Veja-se a detalhada análise de Oliveira 2012: 109-133.

É certo que, em épocas anteriores à do Orfeu do poema – nomeadamente, em passos de Homero e de Hesíodo –, encontramos já análises etimológicas ou para-etimológicas de nomes de deuses e de heróis[7], que procuram definir traços de carácter ou de vida, como sucede com Afrodite, a "nascida da espuma" (ou seja, do sémen de Urano, caído no mar, Hes. *Th*. 200)[8]. No entanto, é com os órficos que este recurso é sistematicamente utilizado na interpretação dos textos e dos poemas atribuídos a Orfeu.

Deste modo, a revelação da natureza das entidades míticas e o seu simbolismo nas fases da criação do mundo passa no Papiro pela explicação dos nomes. Esta linha de exegese alegórica, abundantemente documentada na literatura mesopotâmica, caracteriza também os círculos órficos gregos. A secção das etimologias do *Crátilo* platónico (391d-422b) comprova, face ao Papiro de Derveni, até que ponto a exploração linguística dos nomes enraíza nos procedimentos alegóricos de doutrinação, em prática no orfismo iluminista da época. Com eles se pretende "descodificar" as alegadas obscuridades (αἰνίγματα) que os poemas de Orfeu levantam, mesmo aos iniciados[9].

Em certo aspeto, a referida secção do *Crátilo* não é apenas uma recriação humorística das especulações órficas no domínio da linguagem (como sucede no famoso σῶμα/σῆμα, que lhes é expressamente atribuído, 400b-c), cuja inspiração é mais de uma vez remetida para Êutifron, o

---

[7] É pertinente a designação de "filologista homérico", que Bierl dá ao autor de Derveni (2012: 1), a acompanhar a análise da citação de dois passos homéricos (*Il*. 24. 525-533 e *Od*. 8.335), onde a ocorrência do gen. pl. neutro ἐάων ("dos bens") serve para anular a versão do original, explícita na coluna anterior, do incesto de Zeus com a sua (ἐᾶς) mãe, passando esta a ser "mãe [dadora] do bem" - ἐᾶς (col. 26). Está em causa um deslize típico da especulação linguística grega: as formas iniciadas por vogal aspirada associam-se etimologicamente a parófonas sem aspiração inicial, que pode resultar ou não de psilose. Cf. infra n. 14.

[8] Este e outros exemplos colhidos de ambos os poetas e também do *Crátilo*, justificam a classificação humorística de "etimo[mito]logias" proposta por Souza (2010: 27). Realce-se que, apesar de arbitrariedades óbvias à luz dos conhecimentos atuais, elas são importantes na reflexão sobre a linguagem e sobre as interpretações alegóricas. Na linha de comentadores mais antigos, esta ligação é amplamente documentada por Bernabé 1992.

[9] A codificação implica "dar o nome" (ὀνομάζειν) às coisas ou aos deuses que simbolizam processos ou estados ligados à cosmogonia. Bernabé 2018: esp. 341-343, refere duas linguagens no texto conjunto: uma linguagem a), dita "codificada", que é a do poema e remonta hipoteticamente a Orfeu, e uma linguagem b), a do comentador, que "traduz" ou "descodifica" para os crentes os nomes usados por Orfeu (teónimos, epítetos e ações divinas), revelando o seu verdadeiro sentido.

sacerdote e interlocutor de Sócrates no diálogo homónimo[10]; constitui também uma teorização sobre a origem dos nomes e suas virtualidades fónicas e semânticas, com vista a testar a existência de uma relação natural (φὺσει, 385a) entre os nomes e as realidades designadas, já também tema de reflexão dos sofistas.

Elemento valioso dessa teorização é o pressuposto de um νομοθέτης ou "legislador" da linguagem (também chamado δημιουργὸς) a quem incumbe a função de criar, ou de adaptar, segundo determinados critérios, os nomes adequados para entidades ou factos específicos (388e-389a). É provável que esta função esteja já pré-determinada no poema órfico, se tomarmos em conta a leitura do v. [νομο]θετεῖν na col. 7.10. De forma algo brusca, o proémio do poema parece iniciar-se com uma interpelação aos leigos para que tapem os ouvidos, pois o poeta "legisla" apenas para os "puros de ouvido" (τὴν ἀκοὴν ἁγνεύοντας, l.10). Mas mesmo que νομοθετεῖν não seja o verbo original[11], a sequência do comentário exemplifica de facto o νομοθέτης evocado no *Crátilo*, ora criando designações específicas para entidades divinas ou naturais, como é o caso de Urano e de Cronos, ora aproveitando palavras já em uso para as dotar de um sentido mais amplo e desafiante, implicitamente legitimado pela analogia ou por outras formas de associação[12]. Assim sucede com τὸ αἰδοῖον que, segundo o comentador faz notar, simboliza no poema o poder criador do sol (col. 14.8-9), ou com

---

[10] Há também remoques ao orfismo na citação de um dístico alusivo ao casamento de Oceano com sua irmã Tétis (402b-c). Esse contexto e o excesso de inspiração, que Sócrates remete para a influência de Êutifron, levou Kahn à hipótese de ser o sacerdote o comentador de Derveni (1997). Os argumentos são reavaliados por Bergomi 2014:1-10, que salienta o valor irónico da necessidade de purificação assumida por Sócrates, ao dar-se conta da inspiração sábia, mas perigosa, de Êutifron …

[11] Sobre a ligação de νομοθετεῖν a θέμις e θεμιτά (7.1), vide Santamaría 2012: 55-56. Em alternativa, Tsantsanoglou sugere θεσμοθετεῖν "dar prescrições", com base em Pl. *Tim*. 42d (1997: 128). As leituras mais recentes de Janko e Piano, ambas de 2022 (ed. Most), confirmam os espaços ilegíveis da *editio princeps* (KPT), mas o que hoje se consegue ver permite uma leitura diversa. A análise de Janko, explicitada no artigo de 2022 (col. 47.11 = VII.10, p. 52, com o aparato crítico), mas divulgada primeiro na edição de Kotwick: sugere a leitura ἀ]σεβεῖν, seguida por por Kotwick: [μὴ θεοὺς ἀ]σεβεῖν φη[σιν] "diz que não devem ultrajar os deuses", do mesmo modo Piano, na tradução e no comentário crítico (2022: 147 e 148). De qualquer modo, a ausência do verbo νομοθετεῖν não afeta a proximidade efetiva entre o 'Orfeu' do comentário e o do *Crátilo*.

[12] Para uma aproximação entre o νομοθέτης do Papiro e o *Crátilo* vide Anceschi 2007: 26-32. A semelhança dos procedimentos etimológicos é analisada em pormenor por Casadesús 2000: 53-71.

Moira, cuja noção vulgar (a de que "tece" o destino dos homens) passa a exemplificar a inteligência, φρόνησις, do deus (col. 18.7-8).

A essa criação/ adaptação de nomes preside o intuito de dar a conhecer a natureza (φύσις) das realidades designadas, concretizando, de resto, um âmbito essencial, atribuído à linguagem: o de explicar e ensinar, já que "a mesma coisa é falar, dizer e ensinar (διδάσκειν)", como se afirma na col. 10. A ideia passa ao *Crátilo* quando Sócrates realça na linguagem, aí representada nos nomes (ὀνόματα), "uma capacidade de ensinar" (διδασκαλικόν τι, 388b)[13], observação que conjuga o eventual poder imitativo (fónico) da palavra com o da significação, que as etimologias permitem desdobrar e precisar.

Sem entrarmos no confronto minucioso entre ambos os textos, desenvolvido já em estudos de relevância conhecida, como os de Burkert (1970), Baxter (1992) ou Kahn (1997), interessa focarmo-nos aqui nos nomes associados à sucessão divina – Urano, Cronos e Zeus. O mais óbvio deles no Papiro é Cronos, resultado da aglutinação do tema κρου- (κρου-ειν "fazer chocar", "fazer colidir") com a palavra νοῦς "Intelecto", "Espírito".[14] Quanto a Urano, as lacunas gravosas das últimas linhas da coluna não permitem precisar a etimologia que o comentador lhe determinou, mas sem dúvida, em paralelo com Cronos, a última sílaba (-νος) seria também interpretada como νοῦς. Pelo menos, assim sucede no *Crátilo*, onde ambos os nomes divinos contêm a mesma equivalência da sílaba final à "palavra primitiva" νοῦς. O que varia no *Crátilo* é o primeiro, ou os primeiros elementos, aventados em função de um critério ético e teológico, em vez de cosmogónico, como no Papiro.

No caso de Οὐρανός, primeiro explicitado como οὖρος + νοῦς "espírito guardião" (396b), há remissão também para uma reflexão etimológica mais intrincada, que tem a peculiaridade de se apresentar por mediação do adjetivo οὐρανία, o epíteto de Afrodite, mas aqui usado como atributo da "visão" (ὄψις). A sua origem estará na expressão ὁρῶσα τὰ ἄνω, "a que olha (para) as coisas do alto", atitude ou modo de vida que, segundo Sócrates, se associa a uma mente ou espírito puro (νοῦς).

---

[13] Sobre o passo como esboço de uma "teoria da comunicação" vide Bestor (1980: 306-330) e Osmanczik (1988: CXIX). Para um confronto com o Papiro, cf. Azevedo 2012: 160-163.

[14] Em ambas as sílabas, parte-se da equivalência da vogal breve fechada a uma longa fechada – em ático, por evolução de ditongo ou contração de duas breves fechadas (Κρο-= κρου-; -νος = νους). O contrário também se verifica em Ουρα-νος, que, com toda a probabilidade, o Papiro associa ao v. ὁρίζειν, e o *Crátilo*, ao v. ὁρᾶν, na versão Οὐρανία (subentendendo a psilose da vogal inicial em ambos os casos). Dalimier 1998: 217 lembra que, nos escritos mais antigos, a letra O tanto representava ο breve como longo (= ου).

Este uso capcioso do adjetivo – que remete, no fundo, para Afrodite, a filha de Urano – abre-se para um novo entendimento do nome do deus, já pela etimologia, já pela condição genológica, implícita na portadora do epíteto Οὐρανία. Embora seja um recurso frequente no *Crátilo*[15], não é improvável que a duplicação etimológica constitua neste caso uma alusão irónica (e, já agora, "enigmática") ao passo do comentário de Derveni, onde o nome (ὄνομα) da divindade suprema – aí Zeus, e não Urano – engloba "todos os nomes", inclusive o da deusa "nascida da espuma"[16]

> …….....Ἀφροδίτη Οὐρανία
> καὶ Ζεὺς καὶ ἀφροδιάζειν καὶ θόρνυσθαι καὶ Πειθὼ
> καὶ Ἁρμονία τῶι αὐτῶι θεῶι ὄνομα κεῖται.
>
> …….....'Afrodite Urânia'
> e 'Zeus', 'dar-se aos prazeres de Afrodite' e 'ejacular', bem como 'Persuasão'
> e 'Harmonia', constituem nome do mesmo deus.

Voltando ao *Crátilo*, o acrescento do termo νοῦς, associado de novo a Οὐρανός, após a explicação do epíteto, vem criar uma convergência com (τὰ) ἄνω que permite, por outra via, a aproximação às etimologias da col. 14 do Papiro. O que se confirma com a explicação etimológica do nome 'Cronos': a etimologia do Papiro (o "Espírito que faz as coisas colidirem", κρούων)[17] é implicitamente recusada, aventando-se outra explicação, mais de acordo com o critério ético e teológico que atrás referimos. No entendimento de Sócrates, o nome significará o "Espírito *puro*" (Κορο-νος), noção que advém do primeiro elemento, κορός[18] – não no sentido de "rapaz" e sim de "puro" (τὸ καθαρόν,

---

[15] Etimologias alternativas são frequentes no *Crátilo*, e. g. a propósito de Atena (406d-407c).

[16] De notar que a conceção de ὄνομα aqui implícita, tal como no *Crátilo*, está mais próxima da noção saussuriana de 'significado', pelo que não nos parece haver razão para pôr em dúvida a ocorrência, no texto, das formas verbais tratadas como "nomes", como faz Jourdan. Vide Azevedo 2012: 49 e n. 49; 88 e n. 18 (com remissão para Burkert 1985 e Harrison 1998); 100 e n. 32.

[17] Tal como κατὰ μικρὰ μεμερισμένα, na col. 21.2 ("em partículas"- alusivo às divisões da matéria), κρούειν integra-se na linguagem das cosmogonias pré-socráticas, em particular dos atomistas Leucipo e Demócrito. Esta ligação, já realçada por Burkert 1968, é retomada por Janko, a propósito da linguagem do Papiro, que é basicamente iónica, embora com marcas de outros dialetos (1997: 62-64, com a n. 20).

[18] A raiz é, portanto, diferente da de κόρος (= παῖς). Méridier aproxima o adj. κορός, que Sócrates tem em mente, do v. κορεῖν "limpar" (1969: 69-70). Um outro sentido, associado

Cra. 396b). Diverso do Cronos hesiódico, como também tem sido notado para o Cronos do Papiro, o Sócrates do *Crátilo* reconhece-lhe, não sem ironia, "uma profunda inteligência" (μεγάλη διάνοια), que se repercute na de seu filho Zeus.

Em contrapartida, o comentador do poema órfico é claramente motivado para uma explicação que relacione os nomes com as fases reportáveis à dinâmica do νοῦς, como vimos no caso de Cronos. O labor admirável de reconstrução do texto, empreendido por Tsantsanoglou para as lacunas já referidas do final da coluna 14, transpõe para Οὐρα-νος o modelo de Κρο-νος, ligando νοῦς (-νος) ao v. ὁρίζειν "delimitar", "separar", "definir", subentendido em Οὐr(α)-. Deste modo, o nome ficaria apto a exprimir, através dos elementos que o compõem, a fase cosmológica a que se reporta, ou seja, a separação do Fogo e consequente delimitação das substâncias que entravam na mistura inicial. Daí o ὁρ[ίζων τὴ]ν φύσιν, "o Delimitador da natureza [das coisas]".

Esta associação a ὁρίζειν é lembrada no pseudo-aristotélico *Mu* 401a13-15[19], certamente reminiscente das doutrinas órficas e do Papiro; alarga-se também, contudo, às preocupações teológicas do *Crátilo*: na base do nome οὐρανός "céu" estará o subst. ὅρος "delimitação", "separação" (da mesma família de ὁρίζειν), alusivo ao lugar do deus como fronteira última entre a terra e o céu, isto é, colocando o deus (θεός), não no centro, como a terra – lugar de lodo e impurezas –, e sim acima (ὅ… ἄνω), na região pura (ἐν καθαρῶι χωρῶι).

Fora da coluna e desta onomaturgia (como lhe chamou Burkert)[20] fica o nome 'Zeus'. A dificuldade em arranjar uma explicação etimológica que cubra formas aparentemente tão diversas, como os acusativos Δὶα e Ζῆν/ Ζῆνα, é provavelmente a razão por que o comentador deixa aqui omisso o papel do νομοθέτης. O *Crátilo* proporciona uma solução inventiva, que consiste em repartir o significado do nome pelas duas formas de acusativo: Δὶα (= διά "através de") e Ζῆν/ Ζῆνα (= ζῆν "viver"), designando assim ambos os acusativos "aquele *através* do qual vem *a vida*"[21]. No Papiro,

---

ao subst. κόρος "saciedade" (lembremos que a notação dos acentos, tal como a dos espíritos, data da época helenística) é desenvolvido pelos neoplatónicos, que reabilitam a imagem de Cronos, e alargam o jogo semântico do *Crátilo*, simbolizando nesse deus o Intelecto puro, o Intelecto "saciado" (νοῦς ἐν κόρωι, Plot. *Enn*. V. 1. 7). Veja-se a extensa nota linguística de Dalimier 1998: 216-217 e, para Plotino, Oliveira 2012: 117-120.

[19] Vide Jourdan 2003: 68-69, que todavia prefere ὁρᾶν – a opção de Janko e também do *Crátilo* (396b).

[20] A partir de ὀνοματουργός, um hápax platónico (*Cra*. 389a). Cf. Dalimier 998: 203.

[21] De notar que em Hesíodo (*OD* 2 sq.) encontramos um jogo de palavras que sugere a ligação de um dos acusativos do nome Zeus (Δία) à prep. διά (Bernabé 1992: 33, Souza 2010:

Zeus é apenas um nome surgido em época não precisada, para a entidade designada Ar (Ἀήρ, col.17.4-5). Mas, a fim de colmatar o vazio de significação, Orfeu terá escolhido, segundo o comentador, uma palavra-conceito da linguagem comum, a Μοῖρα – ou, à latina, a Parca – para designar a sabedoria do deus (φρόνησις, col.18.9-10). A φρόνησις é também o sopro (πνεῦμα) que agita o Ar, a substância básica que representa a face material do νοῦς; mas já antes, na col. 15 (ls. 6 e 11), o epíteto μητίετα, aplicado a Zeus, bem como a palavra μῆτις, reforçam o elo semântico que ao longo do comentário identifica Zeus a Νοῦς[22].

Zeus/Ar e Zeus/ Νοῦς são, portanto, designações que, com maior ou menor clareza, dão a conhecer o princípio estruturante – e também o elemento básico, presente e ativo – na totalidade do mundo. De acordo com isso, como lemos na col. 19,

> ... [τ]ὰ ἐόντα ἓν [ἕ]καστον κέκ[λητ]αι ἀπὸ τοῦ/ ἐπικρατοῦτος Ζεὺ[ς] πάντα κατὰ τὸν αὐτὸν/ λόγον ἐκλήθη. Πάντων γὰρ ὁ ἀὴρ ἐπικρατεῖ/ τοσοῦτον ὅσον βούλεται.
>
> Todas as coisas, uma por uma, recebem nome pelo elemento que nelas prevalece. Segundo o mesmo princípio, o Todo (πάντα) recebeu o nome de Zeus, porque é o Ar que prevalece sobre todas as coisas (πάντων) e na intensidade com que o deseje. [23]

32-33, com referência a A. *Ag.*1485-1487). Mas só no *Crátilo* encontramos uma explicação cabal, provavelmente platónica. Mais tarde aparece associada aos órficos, como sucede pouco antes do *Hino a Zeus* do *De mundo* 401a, sendo também adotada pelos estoicos (Jourdan 2003: 77). Ambas as formas de acusativo provêm da raiz **dyeu-/ *dyou-/ *dyu-*, (a mesma do lat. *Iu-piter* e *dies*), mas com evoluções divergentes do grupo inicial: **dy-*> át. Δία no grau zero; **dye-* > Ζῆν/Ζῆν(α), no grau e alongado, noutros dialetos. Vide Lejeune 1972: §103. O v. ζῆν "viver" provém de outra raiz, iniciada por **by-*. (cf. *βίος* "vida"). Sobre o jogo dialetal nas etimologias do *Crátilo,* vide Azevedo 2012: 54-57 e bibliografia citada.

[22] Um entrelaçamento sugestivo destes vários aspetos e nomes que convergem em Zeus é traçado, em perspetivas diferentes, por Casadesús 1996: 75-88 e Santamaría 2017: 56-81. Na sequência de Janko, Santamaría supõe que a palavra νοῦς (νὸος) figuraria num espaço ilegível da col. 25.14 (fr. 18.1), talvez com o peso cósmico que o comentador lhe dá. Outros helenistas, como Bernabé 2004: 32 ou Kotwick 2017: 343, preferem φρήν, com paralelos textuais da linguagem épica julgados mais adequados. A associação com μῆτις está já em Hesíodo, no episódio em que Zeus engole a mulher, Μῆτις (*Th.* 890-893). Veja-se o confronto em Santamaría 2019: 52-54.

[23] Matusova (2016: 131) traduz, apoiada em Laks/Most 1997: 18: "… each individual thing has been called its name by reason of what predominates and Zeus accordingly is

Neste esboço de panteísmo, que se associa à ideia de deus único (μοῦνος, 16.7) reconhecemos sem custo o νοῦς de Anaxágoras, que o comentador assimila ao Zeus mítico dos órficos[24]. A criação do mundo e dos deuses, que se segue ao ato de engolir o membro viril de Urano, representa menos um início do que um reinício da criação do mundo. Na verdade, as fases de diferenciação e divisão das substâncias básicas, miticamente atribuíveis a Urano[25], bem como a combinação de partículas daí resultantes, sob a chancela de Cronos, estão já virtualmente em Zeus/ Νοῦς. Em função de novas especulações e teorias científicas que o orfismo foi absorvendo, o cerne da narrativa mítica é alterado: Urano, Cronos e mesmo Zeus, entre outros, são apenas nomes da mesma entidade divina a que se deve a criação do mundo e que assegura a harmonização dos diferentes estádios, incluindo o atual. São, como já os exegetas da tradição religiosa mesopotâmica concluíam, modos de designar fases do mundo ou propriedades da divindade, que começa a perspetivar-se sob a forma de um único deus[26].

---

called all" (all is referred to by all names used in the poem). Embora gramaticalmente possível, fica obscurecido o paralelismo entre nomear todas as coisas, πάντα, "uma por uma" (ἓν ἕκαστον), e nomeá-las globalmente (o seja, o Todo). Tal como a seguir o Ar, Zeus é claramente aqui o nome, não o nomeado.

[24] Segundo Betegh 2004: 281, o νοῦς é provavelmente o único dos nomes ou epítetos que não provém do poema (cf. no entanto supra n. 23). A influência anaxagórica restringe-se ao comentário, não só quanto ao papel decisivo atribuído ao Espírito (νοῦς), mas ainda na sua conceção de Ser único (μοῦνος), acima dos outros e à parte deles (fr. 68 B 12 DK). Também a nomeação através do ἐπικρατοῦν, o elemento "que prevalece", é aí inspirado (Matusova 2016: 121-128). Outra influência a destacar é a de Diógenes de Apolónia e do papel primordial do Ar, na esteira de Anaxímenes – intuição talvez assimilada mais cedo pelos órficos, numa obra denominada *Physika*, atribuída a Orfeu. Sobre a relação entre o orfismo e a filosofia pré-socrática veja-se, entre outros estudos, Burkert 1968 e sobre o Papiro em concreto, Janko 1997(: esp. 61-66) e Bernabé 2019: 108-125.

[25] A tarefa de divisão das substâncias básicas em partículas (κατὰ μικρὰ μεμερισμένα), atribuída no Papiro a Zeus (cols. 9 e 21) é remetida a Cronos por Jourdan 2003: 69 e associada à imagem de "dialético" das interpretações neoplatónicas. Para Plotino, Cronos não só representa o Intelecto, como é o deus mais sábio (*Enn*. V.1 7), antes de seu filho Zeus nascer. De qualquer modo, o texto do Papiro não parece justificar essa aproximação. Embora remetida a Zeus, essa fase, em termos míticos, pertence a Urano.

[26] Myerston 2013:74-110 apresenta um demorado confronto entre a explicação alegórica dos nomes das divindades acádicas, com base na etimologia (ou para-etimologia), e as explicações que encontramos no Papiro. Os nomes das divindades são, na realidade, aspetos ou propriedades do mesmo deus, de um só deus – neste caso, Marduk. Rangos, que descrê da influência oriental, prefere falar numa corrente de reflexão filosófica henoteista, presente já em Xenófanes, de que o poeta do Papiro partilharia (2007:52).

Da continuidade do νοῦς através das diversas etapas do cosmos resulta o à vontade do comentador, no tocante aos nomes míticos, que para ele – como Rusten sublinhou bem[27] – representam a mesma entidade primordial. Porém, esse à vontade não é propriamente arbitrário: no caso de ὃς μέγ' ἔρεξεν, que atrás analisámos, não temos um nome para o sujeito da oração relativa (Cronos) e outro para o da frase em discurso indireto (Urano). O comentador procede de modo mais subtil, deixando ao leitor/ ouvinte (não posicionado para análises académicas …) a possibilidade de se inclinar para um ou outro entendimento, consoante a cultura, a sensibilidade e a capacidade para seguir ou não os "voos" alegóricos que lhe são propostos – e, por vezes, as suas heterodoxias.

Parece ser exatamente o caso de ὃς μέγ' ἔρεξεν: não há razão para duvidar de que a frase relativa, no poema órfico, se vinculasse a Cronos, viesse ou não imediatamente seguida do verso alusivo a Urano; contudo, a gramática da paráfrase também não deixa dúvidas sobre o deus que, para o comentador, faz jus ao "grande feito", isto é, Urano. E nas linhas a seguir diz-se claramente que foi a partir do "grande feito" que Orfeu lhe mudou o nome para Cronos. Através de uma sofisticada manipulação, o comentador corrige a prática tradicional de associar "o grande feito" à castração de Urano por Cronos (ou por Zeus, como não seria descabido deduzir da col. 13.4), em parte já dissolvida na leitura secundária, alegorizante, que o autor anónimo do texto nos propõe.

Em conclusão, a col. 14 é central nesta orientação exegética onde, para lembrar a frase já citada de Bierl, se acumulam "enigmas sobre enigmas", abrindo-se para uma multiplicidade de leituras e juízos que dão plena amplitude à sua receção[28]. Mas é central também pela convergência dos nomes divinos em volta do νοῦς, o "Espírito" ou "Inteligência" em que Anaxágoras intuiu o princípio dinâmico da criação do cosmos.

De facto, e não obstante um óbvio ecletismo doutrinário, observável no comentador, é a influência do filósofo de Clazómenas que ressalta no texto conservado. O "antes" da criação, que era, para este último, uma massa informe (πάντα ὁμοῦ χρήματα "todas as coisas juntas", lê-se no fr. B 1 DK), tem a sua réplica na "mistura" das substâncias básicas e eternas (ἐόντα ὑπάρχοντα, col. 16.8), pressupostas no Papiro. Numa e noutra representação frisa-se indiretamente o contexto de opacidade, melhor dizendo, de

[27] Rusten 1986: 135.
[28] Bierl 2014: 187-210.

não-visibilidade que antecede a criação do mundo[29]. Anaxágoras faz notar que nenhuma cor era discernível (ἔνδηλον fr. B 4 DK) – claramente uma sinédoque da não-visibilidade, que era o status da massa informe. Dessa condição partilha, no Papiro, cada um dos elementos da mistura, onde o não-visível se define em termos de indistinção das respetivas φύσεις[30].

Ao determinar a passagem da opacidade para a luz, que marca o começo do cosmos, cabe, na verdade, a Urano assumir uma parte única e irrepetível: a de trazer para fora da mistura "o que há de mais brilhante e mais quente". O Sol, que dimana do Fogo expulso da mistura – 1ª etapa da criação –, significa o brilho que permite iluminar as substâncias básicas e delimitar as suas φύσεις. Como se explica na segunda parte da coluna 14, Urano é o "Delimitador da natureza [das coisas]" e a entidade mítica a quem se deve o passo decisivo para que as partículas resultantes da separação e da divisão dos seres se combinem e recombinem num processo incessante, de que resultam os seres atuais (τὰ νῦν ἐόντα, col. 16.6-7) e o mundo, tal como os conhecemos.

Para o comentador, justifica-se assim, no tocante ao "grande feito", que o fiel da balança penda decisivamente para Urano.

Bibliografia

I - Edições, traduções e comentários

Órficos

Bernabé, A. (2004). *Orphicorum et Orphicis similium testimonia et fragmenta. Poetae epici Graeci: testimonia et fragmenta*. Part II, fasc.1-2. München / Leipzig: Teubner. [*OF*]

Betheg, G. (2004). *The Derveni Papyrus: Cosmology, Theology and Interpretation*. UK: Cambridge University Press.

---

[29] Bernabé 2018: 350-351, realça o contraste entre a escuridão passiva da Noite e o brilho trazido por Urano (o Νοῦς), permitindo, através do calor e da visibilidade, diferenciar os seres, dando início à criação.

[30] Não por acaso, Aristóteles (*Met*. 1071b26) associa os "teólogos", que fazem derivar da Noite a geração e criação do mundo, aos filósofos da natureza, para quem o status antecedente era, como diz Anaxágoras, πάντα ὁμοῦ χρήματα. Mas a passagem da Noite (escuridão) à claridade é ainda permeada por alternâncias e contrastes, como na col. 25, que Rangos põe em paralelo com a *Lâmina de Túrios* (2007: 65).

Janko, R. (2001). "The Derveni Papyrus (Diagoras of Melos, *Apopyrgizontes Logoi*?): A new translation", *CPh* 96: 1-32.

Janko, R. (2022). "The Derveni Papyrus, Columns 41-7 (formerly I-VII): A *Proekdosis* from Digital Microscopy", in G. W. Most (ed.), *Sudies on the Derveni Papyrys*, UK: Oxford University Press vol. 2, pp. 3-57.

Jourdan , F. (2003). *Le Papyrus de Derveni* (Introduit et présenté par F. Jourdan). Paris: Les Belles Lettres.

Kouremenos, Th., G. M. Parássoglou and K. Tsantsanoglou (2006). *The Derveni Papyrus* (Edited with Introduction and Commentary), Firenze: Leo S. Olschki Editore [KPR].

Kotwick, M. (2017). *Der Papyrus von Derveni*. Griechisch-Deutsch (Eingeleitet, übersetzt und kommentiert. Text von Janko). Berlin: De Gruyter [Kotwick].

Piano V. (2022)."The Derveni Papyrus, Columns -2-VII: A Critical Edition from Digital Microscopy", in Most, G. W. (ed.), *Studies in the Derveni Papyrus* 2, UK: Oxford University Press, pp. 58-148.

Tsantsanoglou, K. (1997). "The First Columns of the Derveni Papyrus" in A. Laks and G. Most (eds.), *Studies on the Derveni Papyrus*,UK: Oxford University Press, pp. 93-128.

Outros autores antigos

Dalimier, Ch. (1998). *Platon. Cratyle*, Paris: Flammarion.

Figueiredo, M. J. (2001). *Platão. Crátilo* (tradução e notas, introdução de J. Trindade Santos). Lisboa: Instituto Piaget.

Méridier, L. (1969). *Platon. Tome V, 2ème partie. Cratyle.* Paris: Les Belles Lettres.

Nunes, R. Lopes (2011). *Platão. Timeu-Crítias* (tradução do grego, introdução e notas). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Osmanczik, U. Schmidt (1988). *Platón. Cratilo* (Introducción, versión y notas), Cidade do México: UNAM.

Souza, L. Ferreira (2010). *Platão, Crátilo. Estudo e tradução*. São Paulo: Universidade de São Paulo (tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo).

Thom, J. *et alii* (2014). *Cosmic Order and Divine Power*. *Pseudo-Aristotle On the Cosmos*. Tübingen: Mohr Siebeck.

II - Outros estudos

Anceschi, B. (2007). *Die Götternamen in Platons Kratylos: ein Vergleich mit dem Papyrus von Derveni*. Frankfurt am Main: P. Lang.

Azevedo, M. T. Schiappa (2012). *Platão: helenismo e diferença. Raízes culturais e análise dos diálogos*. São Paulo: Annablume.

Azevedo, M. T. Schiappa (2024). "Papiro de Derveni, col. 14: Cronos ou Urano?", *Humanitas* 83: 29-52.

Bergomi, M. (2014). "Some Considerations on the Presence of the Derveni Allegory in Plato's *Cratylus*". *Methexis* 27: 215-224.

Bernabé, A. (1992). "Una forma embrionaria de reflexión sobre el lenguaje: la etimología de nombres divinos en los órficos". *Revista española de lingüística* 22.1: 25-54.

Bernabé, A. (2009). "L'inno a Zeus órfico. Vicissitudine letterarie, ideologiche e religiose". *RFIC* 137: 56-85.

Bernabé, A. (2011). *Platão e o orfismo. Diálogo entre religião e filosofia*. São Paulo: Annablume.

Bernabé, A. (2018). "Decoding a literary Text. The Commentary of the Derveni", in *Trends in Classics* 10. Berlin: The Gruyter, pp. 338-366.

Bernabé, A. (2019). "The Commentary of the Derveni Papyrus: Pre-socratic Cosmogonies at Work" in M. A. Santamaría (ed.), *The Derveni Papyrus: Unearthing Ancient Mysteries*. Leiden/ Boston: Brill, pp. 108-125.

Bestor, Th. W. (1980). "Plato's Semantics and Plato's *Cratylus*". *Phronesis* 25.1-2: 38-75.

Bierl, A. (2011). "Enigmatics Hints at the Hidden Meaning of Two Central Homeric Passages", in Herrero de Jauregui et alii, *Tracing Orpheus. Studies of Orphic Fragmenta (FS A. Bernabé)*. Berlin/ Boston: The Gruyter, pp. 393-398.

Bierl, A. (2014). "'Riddles over Riddles'. 'Mysterious' and 'Symbolic' (Inter) textual Strategies. The Problem of Langage in the *Derveni Papyrus*", in I. Papadopoulo and L. Muellner (eds.), *The Center for Hellenic Studies Symposium on the Derveni Papyrus*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, pp. 187-210.

Burkert, W. (1968). "Orpheus und die Vorsokratiker. Bemerkungen zum Derveni--Papyrus und zur pythagoreischen Zahlenhre". *A&A* 1968: 93-114.

Burkert, W. (1970). "La genèse des choses et des mots. Le Papyrus de Derveni entre Anaxagore et Cratyle". *Les études philosophiques* 25: 443-455.

Burkert, W. (1985). "Herodotus und die Namen der Goetter. Polytheismus als historisches Problem", *MH* 42:121-132.

Casadesús Bordoy, F. (1996). "*Metis*, el *nous*, el aire y Zeus en el papiro de Derveni". *Faventia* 18: 75-88.

Casadesús Bordoy, F. (1997). "Nueva interpretación del *Crátilo* platónico a partir de las aportaciones del papiro de Derveni", *Emerita* 68.1: 53-71.

Guthrie, W.C., (1993). *Orpheus and Greek Religion*. UK: Princeton University Press.

Harrison, Th. (1998). "Herodotus' Conception of Foreign Languages", *Histos* 2, www.dur.ac.uk/Classics/ *Histos* (revista online).

Janko, R. (1997). "The Physicist as Hierophant: Aristophanes, Socrates and the Authorship of the Derveni Papyrus". *ZPE* 118: 61-94.

Kahn, Ch. (1997). "Was Euthyphro the Author of the Derveni Papyrus?" In A. Laks and J. W. Most (edd.), *Studies in the Derveni Papyrus*. UK: Oxford University Press, pp. 55-66.

Laks, A. and G. W. Most (1997). *Studies in the Derveni Papyrus*. UK: Oxford University Press.

Lejeune, M. (1973). *Phonétique historique du mycénien et du grec ancien*, Paris: Klincksieck.

Matusova, E. (2016). "Between Exegesis and Philosophy: Philosophical Generalisations in cols. XVI, XVI and XIX of the Derveni Papyrus in Light of Interpretative Strategy", *AGPh* 28.2: 113-143.

Myerston, J. (2013). "Divine Names in the Derveni Papyrus and Mesopotamian Hermeneutics", *Trends in Classics* 5.1-2: 74-110.

Oliveira, L. (2012). "A genealogia mítica Urano, Cronos e Zeus em Plotino", *Revista de Estudos Filosóficos e Históricos da Antiguidade*, Campinas, n. 25: 101-133.

Papadopoulou, J. and L. Muellner (eds.) (2014). *Poetry as Initiation. The Center for Hellenic Studies Symposium on the Derveni Papyrus*, Cambridge--Massachusetts: Harvard University Press.

Rangos, Sp. (2007). "Latent meaning and manifest content in the Derveni Papyrus", *Rhizai. A Journal for Ancient Philosophie and Science* 1: 35-75.

Rusten, J. S. (1985). "Interim Notes on the Papyrus from Derveni", *HSCPh* 89: 121-140.

Santamaría, M. A. (2017). "La inteligencia de Zeus en el poema órfico de Derveni (*OF* 18.1): φρήν ο νοῦς?", in M. J. Albarrán Martínez *et alii*, *Studios papirológicos. Textos literários y documentales del siglo IV a.C. al IV d.C.*, Madrid: Fundación Pastor, 55-81.

Santamaría, M. A. (2018). "The Orphic Poem of the Derveni Papyrus and Hesiod's *Theogony*", in Marco António Santamaría Alvárez (ed.) *The Derveni Papyrus Unearthing Ancient Mysteries*, Boston: Brill.

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_2

Formas lírico-dramáticas de la derrota persa en Esquilo, Timoteo y Eurípides

Lyric-dramatic forms of the Persian defeat in Aeschylus, Timotheus and Euripides

Andrea Sánchez i Bernet
Departamento de Filología Clásica da Universidad Nacional
de Educación a Distancia (UNED)
andrea.sanchez@flog.uned.es
https://orcid.org/0000-0002-0454-0966

Texto recebido em / Text submitted on: 06/12/2023
Texto aprovado em / Text approved on: 13/03/2025

Resumen

El presente artículo examina cómo se da voz al bárbaro oriental derrotado en *Los persas* de Esquilo, el nomos *Los persas* de Timoteo de Mileto, y *Orestes* de Eurípides. El análisis narratológico, literario y lingüístico ilustra cómo género literario, ambientación realista o mítica, y cronología determinan la caracterización del mismo tipo de personaje en cada obra. Se demuestra que, aunque las reglas formales de los diferentes géneros siguen vigentes, la influencia del movimiento de la Nueva Música hace las representaciones del bárbaro de Timoteo y Eurípides las más próximas entre sí.

Palabras clave: tragedia, nomos, ditirambo, Nueva Música, caracterización.

Abstract

This paper examines how the defeated oriental barbarian is given voice in Aeschylus' *Persians*, Timotheus of Miletus' nomos *Persians*, and Euripides' *Orestes*. A narratological, literary and linguistic analysis illustrates how literary genre, realistic or mythical setting, and chronology determine the portrait of this

type of character in each work. It is shown that, although the formal rules of the different genres are still in force, the influence of the New Music movement brings closest Timotheus' and Euripides' representations of the barbarian.

Keywords: tragedy, nomos, dithyramb, New Music, characterization.

Introducción

Junto a la mujer y el esclavo, el principal "otro" en Grecia es el bárbaro, y en concreto en la Grecia clásica, el bárbaro persa u oriental derrotado en las Guerras Médicas, frecuentemente equiparado a la posición subalterna de los anteriores al caracterizarse como afeminado y servil[1]. Este trabajo explora cómo se construye la voz de este "otro" en la tragedia de Esquilo *Los persas* (472 aec), compuesta poco después de la victoria griega, y de dos obras posteriores a la penteconteci, el nomos *Los persas* (*ca*. 405 aec) de Timoteo de Mileto, y la tragedia *Orestes* (408 aec) de Eurípides. Han sido ya puestos en relieve los paralelismos y la probable influencia mutua entre el canto de un oriental en el nomos y el aria del frigio de *Orestes*[2], que aquí relacionaremos también con el drama esquíleo. Tras una aproximación narratológica, se examinará cómo se integran en cada obra las intervenciones de los bárbaros, descritas según la caracterización lingüística y de la etopeya de los personajes. Esperamos ilustrar con ello cómo el género literario (compartido por Esquilo y Eurípides), la ambientación histórica (en Esquilo y Timoteo) y la pertenencia a corrientes artísticas innovadoras (de Eurípides y Timoteo) se intersecan y conforman el retrato del bárbaro.

1. *Los persas* de Esquilo, vv. 304-471: el mensajero superviviente

En *Los persas* Esquilo pone en escena la angustia de la corte persa que espera recibir vencedor al ejército que partió para someter a Grecia y cuyo triunfo se limitará al regreso de unos pocos. Sin ahondar en la compleja cuestión de la empatía hacia los vencidos que parece suscitar el drama ni en si ello depende de la voluntad del autor o de la sensibilidad del receptor[3],

---

[1] Cf. Bacon 1961, Hall 1989, o Harrison 2020.

[2] Cf. Palumbo-Stracca 2013 o Anfosso 2021, además de los respectivos comentarios. Willink 1986: 305, en cambio, no ve apenas relación.

[3] Como aprecian, entre otros, Conacher 1996, Loraux 1993 o Sommerstein 2010[2]: 62: "It is the Greeks, if anyone, who are portrayed as murderers. Xerxes is merely weak and vain [...] It is even conceivable that Aeschylus may have been attempting the seemingly

una aparente compasión, o comprensión del dolor de los derrotados, se percibe en la narración de la batalla de Salamina, único enfrentamiento directo entre griegos y bárbaros descrito.

Aproximación narratológica

La victoria naval ateniense es aludida en dos momentos. Nada más llegar, el mensajero confirma a la reina que su hijo, el rey Jerjes, vive, aunque muchos otros han muerto, como desarrolla en un agitado epírrema con el coro (249-289) y en un catálogo con los nombres de hasta quince caudillos muertos (304-330). Estos pasajes dan ya el resumen de lo sucedido, mientras que las orientaciones geográficas y los números de los combatientes se ofrecen como respuestas a las preguntas de la reina (337-347).

La narración propiamente dicha, con la concatenación de acontecimientos que truncan las expectativas de los persas, se inserta en este género no narrativo con una función clave temáticamente en la trama: ilustrar el destino de los persas y satisfacer el ansia de noticias de los personajes. Las exclamaciones y comentarios sobre el combate (429-440) separan esta primera parte del episodio siguiente, en que se concreta la derrota en la masacre de los supervivientes persas en Psitalea, con una breve orientación y retrospección al explicar que Jerjes había elegido la isla para rematar él a los náufragos griegos (447-453). A modo de coda, el lamento de Jerjes, responsable y espectador de la desgracia, conecta con el de los destinatarios en escena, que han visto la derrota a traves de las palabras del testigo ocular, el mensajero.

Se trata, pues, de una narración primaria, sin más narraciones insertas, con un narrador explícito en cuanto personaje teatral. Los lamentos que preceden e interrumpen la narración suponen un recurso dramático típico para ligar narración y reacción escénica que aquí, además, individualizan al personaje más allá del modelo del narrador externo de la épica que sigue la *rhêsis*. Dirigida en la ficción a la reina y al coro de ancianos, se fuerza

---

impossible feat of inducing his audience to feel compassion for the man who had burnt their city, and for the great nation whom his folly and ambition had brought to ruin". Hall 1996 y Harrison 2020, en cambio, ven en ella una celebración del nacionalismo ateniense a través de una imagen tópica degradante del adversario. Más matizadamente, Carpanelli 2021: 21-80 relaciona la respetuosa representación de los vencidos con la necesaria conciliación de elementos opuestos típica del pensamiento presocrático (2021: 9-15, 81-102).

así a los espectadores atenienses, los destinatarios del drama, a identificarse con los destinatarios secundarios persas[4].

Tras la anticipación que supone el catálogo que anuncia cómo algunos de los mejores caudillos persas son ya cadáveres, la narración sigue un orden lineal, aunque sin marcadores cronológicos precisos más allá de la indicación de la noche y el alba previos a la batalla (357, 377). La descripción de esta vigilia y de las órdenes de Jerjes se extiende una veintena de versos (361-385), casi tanto como la batalla naval en sí (408-432), con una tensión creciente que estalla con la poética imagen de la súbita llegada de la luz del día y el canto de guerra de los griegos, que entran en acción (386-391). El ritmo del relato acelera y se pasa a una ampliación de la panorámica, que se mantiene al narrar el combate y en la posterior masacre de Psitalea, para volver a ralentizarse al final centrándose en una perspectiva escénica del lamento de Jerjes al contemplar su derrota (465-471).

La focalización del mensajero se explicita ya cuando se presenta como participante y da la noticia de la derrota entre lamentos (266-267), y se aprecia también en los elogios a los comandantes muertos (323-325), en incisos que reafirman la veracidad de lo narrado (341) o en las exclamaciones en primera persona (344), así como en la atribución de la desgracia a una divinidad (345-347, 454-455) que ofusca la mente de Jerjes y en la descripción de las emociones e intenciones de persas y griegos (391, 392-394). La despersonalización de los agentes humanos comienza con el engaño que determinará los errores tácticos de Jerjes, haciendo a los griegos, y en concreto al ateniense que lo lleva a cabo, agentes del *daímon* o de la venganza divina, como indica la partícula explicativa en la coordinación paratáctica: *apareció un vengador o una divinidad malvada de algún sitio. Pues un hombre griego del ejército de los atenienses…* (354-355: φανεὶς ἀλάστωρ ἢ κακὸς δαίμων ποθέν./ ἀνὴρ γὰρ Ἕλλην ἐξ Ἀθηναίων στρατοῦ) o la conjunción copulativa que establece un hendíadis: *sin darse cuenta del engaño de un hombre griego ni de la inquina de los dioses* (361-362: οὐ ξυνεὶς δόλον / Ἕλληνος ἀνδρὸς οὐδὲ τὸν θεῶν φθόνον). Al enfrentarse las dos armadas, sus movimientos se describen con términos genéricos y sustantivos inanimados, tanto durante la disposición de las naves (380 τάξις, 399 κέρας, 400 στόλος...) como durante la batalla (410 ναῦς, 411 δόρυ, 412 ῥεῦμα, 413 πλῆθος...). Todo ello convierte momentáneamente al mensajero

[4] Técnicamente destinatarios primarios de la obra, aunque el dramaturgo no sea un narrador primario en sentido estricto porque no narra, cf. de Jong 2014: 34.

en un narrador interno omnisciente, que habla más como narrador conocedor del amargo desenlace de la contienda que como experimentador, ya que su punto de vista actorial lo transformaría en un personaje inverosímilmente ubicuo si debemos creer que se movió tanto como para ver la batalla desde desde la perspectiva panorámica de los preparativos hasta una posición cercana a los gritos de guerra del bando enemigo y los planos escénicos de Psitalea y la reacción de Jerjes.

La focalización aumenta hacia la segunda parte del relato, donde el mayor detalle y la humanización de los personajes, apreciables en la asíndesis de presentes históricos y el adjetivo valorativo, evocan la impresión que tuvo en el mensajero contemplar la muerte de sus compañeros: *golpean, desmiembran las extremidades de los desdichados* (463: παίουσι, κρεοκοποῦσι δυστήνων μέλη). Los vencidos aparecen como sujeto, siempre implícito, de verbos de diátesis pasiva (458, 460), mientras que los griegos se mencionan como sujeto de acciones violentas (461, 464). La comparación del ensañamiento griego hacia los náufragos persas con la brutalidad de la pesca del atún (423-424) capta de manera general e impersonalizada de acciones que se entienden como ejemplificadoras e iterativas, en una imagen tan deshumanizadora como vívida y cruenta. Aún mayor es la subjetividad del recuerdo de lo jóvenes y gloriosos que parecían los soldados poco antes de morir (441-44). El punto de vista griego, pues, desaparece por completo: no se cuenta la victoria griega, sino la derrota persa, y el mensajero verosímilmente recuerda a los muchos héroes persas caídos y ni un solo comandante griego, ausencia que es lo único que podría delatar los intereses del autor ateniense[5].

En todo este pasaje, el mensajero da voz a algunos combatientes, aun sin individualizarlos con sus nombres como sí hacía con los generales del catálogo. Se transmiten como discursos indirectos la falsa noticia de la estrategia de los griegos con la que Jerjes es engañado (357-360) o las propias órdenes de Jerjes al escucharla (364-371). El único discurso directo del relato es el que reproduce el grito de guerra con el que los griegos se lanzan al ataque (401-405), único punto en que los espectadores se oirían a sí mismos en un momento de exaltación patriótica. Quizás, sin embargo, el hacerlo a través de la voz del bárbaro, para quien esta intervención da inicio a la desgracia de su pueblo, enturbiaría el ánimo original del grito.

Otras expresiones verbales meramente aludidas evocan el paisaje sonoro de la batalla y las reacciones de los participantes. Tras el peán de

[5] Sommerstein 2010[2]: 292-296.

los griegos antes de su ataque (388-395), pasada la batalla, el episodio se cierra con los alaridos y gestos de lamento de Jerjes al ver la matanza (465, 468). Este lamento transmitido de forma indirecta resuena en el resto del drama: en el llanto de la corte persa y en el del propio Jerjes en el *kommós* del éxodo. El enfoque externo de la narración del mensajero contrasta el motivo de los plañidos, la amarga derrota bélica, con la intensa emoción de las intervenciones que lo enmarcan, como las emotivas exclamaciones de las interrupciones de la reina (433-434, 438-440, 445-446) y ciertos versos, iniciales o finales, del propio mensajero (470-471).

Caracterización lingüística y dramática

La alteridad persa apenas se transmite mediante recursos formales que caractericen lingüísticamente a los personajes. Factores internos, como la ambientación, y externos, como el ser la tragedia más antigua conservada, pueden haber determinado la mayor presencia de elementos lingüísticos jónicos u homéricos[6]. En todo caso, la estilización de la lengua literaria del drama debía de producir siempre extrañamiento en el público, y la localización totalmente persa de la acción impide percibir en las elecciones lingüísticas una caracterización de los orientales frente a los griegos.

El tono épico emerge en la primera parte de la intervención del mensajero, en la lista de caudillos muertos (304-330), donde abundan los antropónimos exóticos y la denominación persa de algunos cargos y categorías (314 *myrióntarchos*, 327 *áparchos*…). La precipitada unión de los nombres de los caídos con la repetida partícula τε (309, 311, 319, 320, 321, 322, 323, 326) supone una reinterpretación de las *androktasíai* homéricas que glorifica al caído y no al atacante. El tono de llanto que impregna la obra puede marcar la alteridad de los personajes, al tenerse por típico de mujeres y bárbaros orientales y, al mismo tiempo que conmueve, subrayar las diferencias con los vencedores griegos a partir de una imagen estereotipada[7]. En contraste, y a pesar de su marcada focalización, vista anteriormente, la narración secuenciada mediante la partícula δέ y abundantes adverbios y presentada con escenas panorámicas y con observaciones casi omniscientes, hace que la *rhêsis* del mensajero emerja como una isla de

[6] Broadhead 1960: 250-251, Garvie 2009: xxxviii, xlvi, aunque Bacon 1961: 115-140 sí que aprecia que los persas esquíleos hablan de modo cacofónico.

[7] Swift 2010: 326-335.

objetividad en medio de toda la tragedia-lamento, disociando la derrota en sí de la tragedia del *póthos* o añoranza y de la aceptación de esa derrota.

El mensajero también encarna, como los otros personajes, el sentir de un pueblo vencido y dominado por el dolor, caracterización clave de una tragedia sobre la aceptación de una derrota ya cumplida. Esquilo rehúye una caracterización extrema, en parte porque toda la obra se desarrolla en Persia, sin ningún personaje griego[8]. Para el veterano de Maratón el enemigo que vio de cerca supuso una amenaza temible y los persas, lejos de ser abiertamiente despreciados, mantienen su grandeza imperial[9]. La imagen negativa de Persia se podría entrever, justamente, ya desde la párodos, en la descripción de su poder hasta entonces excesivo y de la abundancia y suntuosidad en que vivían sus gentes, implícitamente relacionada con su inferioridad guerrera[10]: *Taribis, el comandante de cinco veces cincuenta naves, de linaje lirneo, un hombre bien parecido, yace muerto y miserable, ya no con buena fortuna* (323-325: Θάρυβίς τε πεντήκοντα πεντάκις νεῶν / ταγός, γένος Λυρναῖος, εὐειδὴς ἀνήρ,/ κεῖται θανὼν δείλαιος οὐ μάλ᾽ εὐτυχῶς).

En la batalla naval, la cobardía, la ingenuidad al caer en la trampa griega, o incluso la estupidez y la crueldad en las amenazas y las expectativas de Jerjes podrían anticipar retratos posteriores de los bárbaros. Con todo, la narración del mensajero persa no sugiere estos rasgos, sino que más bien dependen de la interpretación que se haga, pues insiste, como hemos visto, en exculpar a los participantes y hacer a los persas víctimas de un ejemplarizante castigo divino.

2. *Los persas* de Timoteo: derrotados y náufragos

Timoteo escenifica la derrota de los persas en Salamina, no en la forma de una tragedia, sino de un "nomos" (fr. 788-791 *PMG*[11]). Este

[8] Lo que sí que favorecería, por contraste, una visión más estereotipada de los bárbaros, como puede apreciarse en otras obras esquíleas, cf. Silva 2005: 28, 125-129.

[9] Silva 2005: 126: "Numa perspectiva de conjunto, os Persas representam um potencial inigualável de poder financeiro e militar; um contexto civilizacional diferente mas elevado, que se distingue dos Gregos por aspectos vários no plano político, cultural, social e económico, com certeza, mas se destaca também de todos os outros bárbaros".

[10] Silva 2005: 127-128.

[11] Seguimos la edición canónica de Page 1962. Además de Hordern 2002, la obra ha sido también comentada por Janssen 1984 y Sevieri 2011 (al que no hemos podido acceder).

vocablo designaba un tipo de melodía, al que más adelante se añadió letra y se convirtió en una canción en honor de un dios, sobre todo Apolo, monódica y acompañada del *aulós* o, más comúnmente, de la cítara. Como composición lírica eminentemente narrativa y representada en contextos religiosos similares, se desarrolló de manera paralela al ditirambo, hasta el punto de, ya en época tardo-clásica, realizarse como canto citaródico, con la reapropiación de un instrumento aristocrático[12], e incluso, según algunas fuentes, coral[13]. Esta innovación se enmarca en el movimiento artístico de segunda mitad de época clásica de la Nueva Música, despreciado por fuentes antiguas y modernas y solo recientemente reivindicado[14].

La Nueva Música fomenta la dramatización y búsqueda de la mímesis en géneros líricos como el nomos y del ditirambo[15], considerado, de hecho, el origen del drama. Ya en plena época clásica en el ditirambo 18 de Baquílides se alternaban un solista y el coro, y la tragedia podía imitar formas ditirámbicas al aludir a cantos dionisíacos[16]. La mímesis no se persigue solo mediante la representación visual y sonora, sino también extremando los recursos verbales y musicales en su gusto por lo exótico[17], reflejado en la selección de temas dionisíacos u orientales, y en el comentario metaliterario o metamusical para aumentar el extrañamiento indagando en las formas artísticas tradicionales y sus orígenes[18].

La experimentación de la Nueva Música impulsa también una cierta hibridación: el nomos incorpora la sonoridad del *aulós* ditirámbico mientras que tragedia y ditirambo toman una estructura métrica y musical libérrima más apta para intérpretes profesionales que para coros ciudadanos[19]. Dado lo que conocemos del ditirambo –poco– y del nomos –aún menos–, se hace prácticamente imposible distinguir el sentido de las influencias y solo queda

---

[12] Cf. Wilson 2004 y D'Angour 2006 sobre los factores políticos, como la reapropiación de un instrumento típicamente aristocrático y de la ideología espartana de la *eunomía*, y técnicos que explican estos cambios.

[13] Clemente de Alejandría (*Strom*. 1, 16, 79, 1) afirma que es así como Timoteo hizo cantar *Persas*, sin fundamento según Hordern 2002: 27.

[14] Csapo 2004: 229-245, Power 2013: 248-250, Rodighiero 2014: 170-171.

[15] Cf. Privitera 1972: 62, Csapo 2004: 207-208; Power 2013: 251-252.

[16] Battezzato 2013.

[17] LeVen 2014: 191-192.

[18] LeVen 2014: 222-225.

[19] Csapo 2004: 212-213.

constatar a finales de época clásica un gusto por la mezcla de estas formas poéticas ya originalmente próximas[20].

En este contexto cultural, la datación específica del nomos *Los persas* depende de si se considera que *Orestes* se inspira en él, lo que establece el 408 aec como *terminus ante quem*, y que la conexión que se plantea en el epílogo entre los persas y Esparta alude a un momento particular de la Guerra del Peloponeso[21]. Probablemente se representó en Atenas, centro cultural donde trabajó Timoteo y donde más se debía de apreciar el recuerdo de la batalla de Salamina, aunque el silencio del poema al respecto parece calculado para su distribución panhelénica[22]. El papiro *P.Berol* 9875 conserva, en veinte fragmentos muy dañados y con la primera columna perdida, el medio y el final del texto, que reivindica su pertenencia a la tradición de la lírica clásica y de los agones públicos, contextos que dan sentido a sus innovaciones[23].

Aproximación narratológica

Lo que podemos leer del nomos se estructura en una parte más extensa, con la narración del combate naval subdividida en distintos episodios: la descripción general de la batalla (1-39), los cuadros individuales de un isleño que se ahoga (40-85), de un fugitivo persa (86-138), de un soldado de la capital frigia de Celenea que suplica a su atacante (139-161), de los lamentos de Jerjes (162-195), y de la referencia al peán griego (196-201), y en una parte final que incluye la *sfragís* del poeta donde defiende su obra como ofrenda a Apolo Pitio (202-240), escenas que, a modo de sinécdoque, reconstruyen una visión fragmentada del conjunto[24]. Aunque toda la obra se concentra en la violencia y la alteridad de los vencidos, el nomos se alinea con la mitificación de los hechos y el punto de vista persa a la manera esquílea, en vez de con el triunfalismo de sus predecesores líricos, sobre todo las elegías y epigramas de Simónides sobre algunas batallas de los que apenas quedan escasos fragmentos y testimonios, o las referencias en los

[20] Zimmermann 1992: 125-126, 134; Hordern 2002: 17-33.

[21] Bassett 1931, Hansen 1984, Janssen 1984: 13-22 o Power 2001: 117-119 proponen hacia el 408 aec o poco antes; Firinu 2009 plantea E. *IT*, datable entre el 414 y el 409 aec, como el *terminus post quem.* MacFarlane 2002: 252-271, en cambio, sitúa el nomos poco antes del 398 o el 395, la *akmé* posterior del poeta.

[22] Power 2001: 93-115.

[23] LeVen 2014: 219-220, Fearn 2015: 9.

[24] LeVen 2014: 193-204.

frr. 76-78 de los ditirambos de Píndaro[25]. Si bien la *sfragís* y la referencia al *hic et nunc* lírico finales rompen con el relato, la centralidad de la batalla (propiciada también por la pérdida del inicio del poema) y el afán mimético de la Nueva Música hacen que la narración se sienta menos como inserta que como representada en esta obra cuasidramática.

El texto que podemos leer se abre directamente con la secuencia de acciones del inicio de la batalla que va concentrándose en tres momentos o escenas individuales de la derrota persa para concluir con la victoria griega, que se presenta al mismo nivel (206 οἳ δὲ) sin explicitar que sigue a las anteriores, bruscamente, a la vez clímax y resolución. Esta relativa alteración, con primacía de la yuxtaposición sobre la secuenciación, de la estructura narrativa típica facilita la transición inmediata al contexto del canto que la engloba.

El narrador primario se hace muy explícito en la subjetividad de la voz lírica, que se expresa con inusual adjetivación y abundantes figuras retóricas como la personificación e incluso manifestaría su alineación (si se aceptara la lectura de una primera persona ἄμμι en el verso 36[26]) con el bando griego, y emerge totalmente en la *sfragís* final. Según otra interpretación, esta plétora de recursos verbales que enfatiza la enormidad del mar o la desesperación del ahogamiento recrea impresiones subjetivas que despiertan empatía con los persas antes de cederles la palabra[27]. La narración se abre con una visión panorámica del choque de los barcos y de las muertes en general, no muy distinta, en lo narratológico, del correspondiente pasaje esquíleo, pero aquí hecha aún más general en la densa yuxtaposición de elementos abstractos, sinécdoques cromáticas que embellecen la matanza (29-34). Valgan como ejemplo estos versos en que el mar que engulle a los persas se presenta como una acogedora Anfitrite: *A la vez el ejército naval bárbaro era llevado en sentido contrario en un revoltijo hacia el regazo de pliegues marmóreos y coronado de peces de Anfitrite* (35-39: ὁμοῦ δὲ νάϊος στρατὸς / βάρβαρος ἀμμι[γ.....] / αντεφέρετ᾽ ἐ]π᾽ [ἰχ]θυ[ο]/στέφεσι μαρμαροπ[τύχ]ο[ι]ς / κόλποισιν [Ἀμφιτρίτ]ας).

Tanto persas como griegos permanecen anónimos, y tampoco se nombra Atenas, quizás para no romper el mundo ficticio en que se pretende sumergir a la audiencia[28], estrategia opuesta al uso de los catálogos esquíleos en que

---

[25] Cf. Hordern 2002: 121-124.

[26] Parece más probable, en cambio, que se trate del inicio de una palabra como ἄμμι[γα o *ἄμμι[γδα, cf. Janssen 1984: 2; Hordern 2002: 151.

[27] LeVen 2014: 194-199

[28] LeVen 2014: 217-218.

la acumulación de nombres extranjeros verdaderos expande el universo más allá de la corte persa. Se alude a los helenos con este etnónimo (143) o simplemente con pronombres indefinidos o demostrativos (140, 145). Informaciones sobre su origen o situación sí que individualizan a los bárbaros, aunque sea para ejemplificar generalizaciones sobre todos los asiáticos y equipararlos a los persas como enemigo extranjero[29].

El narrador pasa a un plano escénico de los personajes que toman la palabra, muy próximo, sobre todo en el caso del isleño y el segundo personaje (64-69), mientras que en el tercer caso se amplía ligeramente el foco y presenta toda la escena de la súplica del celeneo al griego (140-145). Se trata de una focalización claramente narratorial, ya que el narrador nunca se reclama participante de los hechos y en el enorme rango de su perspectiva se demuestra omnisciente, sabedor del pasado de los persas que se ahogan y de sus últimas exclamaciones, que solo podrían oír los dioses interpelados o las olas. El movimiento de lo general a lo particular se repite, a menor escala, en la descripción de los lamentos finales: tras acciones plúrimas de luto, sin agentes definidos, y antes de concluir poniendo el foco en los actos, esta vez más definidos, de los griegos, se fija en la escena y el discurso de Jerjes. La introducción de este personaje podría suponer un golpe de efecto al sugerir que la perspectiva general anterior se correspondería con la visión del rey desde su atalaya, desvelado solo ahora como focalizador[30].

Las escenas de detalle sintetizan la oposición entre vencedores y vencidos, griegos y bárbaros, retratados estos últimos como débiles y pusilánimes, más interesados en sobrevivir que en la gloria. En concreto, la súplica del celeneo al atacante que lo arrastra por el cabello (144-146) representa la vulnerabilidad absoluta, en un motivo bélico común en la épica y la tragedia, especialmente con cautivas extranjeras[31]. En la decisión final del rey de quemar las riquezas para que no las aprovechen los griegos se opone claramente la deixis de primera y tercera persona (193-195). Más preocupado por su tesoro y su odio que por su pueblo, los lamentos de este Jerjes se distinguen del *kommós* del personaje esquíleo por la pérdida de su ejército, y lo reducen a una caricatura a la que daría un mayor sentido el origen milesio del poeta[32].

---

[29] Huber 2002.

[30] Amado 2022: 55-57.

[31] Cf. A. *Supp*. 909, *Th*. 328; E. *Or*. 1469, *Hel*. 116, *IA* 790, 1366, *Tro*. 882, *Andr*. 710, *Hec*. 1166.

[32] Bridges 2015: 37-43.

Sin marcas cronológicas, solo las partículas μέν-δέ (16-18) y vagos deícticos como ἔνθα (40) o adverbios como ἅμα (104), así como los imperfectos que alternan con presentes históricos (50, 144, 171) yuxtaponen acciones singulares simultáneas en que la falta de orden temporal transmite el caos de la batalla, más un cuadro general de lamentos que una narración entendida como secuencia lógica de hechos. El cambio de punto de vista, de la descripción general a la escena particular, impone un ritmo cambiante y agitado, casi como un oleaje, de las acciones múltiples e iterativas de destrucción a las reacciones mínimas que preceden los discursos directos. El único orden, si bien igualmente indefinido cronológicamente, llega con la confirmación del final de la batalla y la resolución del relato con los lamentos de los supervivientes y el discurso de Jerjes. Esta intervención se yuxtapone al peán griego, también simultáneo y recorrido rápidamente, en apenas cinco versos (196-201), con la agilidad y ritmo vivaz de la celebración, en total contraste con la agonía de los persas central al texto.

Los episodios concretos ofrecen un primer plano de cuatro personajes y encapsulan en la narración sendos discursos directos que plasman directamente sus sufrimientos. Las súplicas, invocaciones y descripciones de la desesperada situación presente introducen lamentos típicos del género lírico dentro de la propia narración, contenida a su vez en el nomos. Los dos primeros persas que toman la palabra expresan su desesperación invocando al mar, que el náufrago isleño insulta y amenaza mientras se ahoga (72-81, aunque unas veinte líneas iniciales del discurso directo, introducido por κάλει, 50, se han perdido[33]), o a las tierras asiáticas que añora el fugitivo (105-137). Se alcanza el máximo detalle y concreción de la derrota en la escena del celeneo que implora seguir con vida (150-161), antes del lamento de Jerjes (178-195). Posiblemente el texto recogía también las palabras de los griegos[34], ya que los frr. 789 y 790, de tono sentencioso, pueden haber pertenecido a intervenciones de personajes como Temístocles y equilibrar la atención otorgada a los dos bandos. Con todo, el gusto por lo exótico y el ejercicio de imitación justificaría que se pusiera el foco exclusivamente en los persas. La interpretación solista de este complejo juego de voces requería, en cualquier caso, todo un despliegue de virtuosismo y técnica vocal.

---

[33] Hordern 2002: 158.

[34] Hordern 2002: 126-127.

De los griegos se alude a su peán (196-201), en una mención a la celebración de la victoria que da la ocasión de conectar el canto que se describe con el nomos que lo incluye. El peán, una oda en honor de Apolo, a veces se toma como complemento del ditirambo de Dioniso[35] y aquí se contrapone, como canto colectivo, que implica también a la audiencia del nomos, a los múltiples lamentos bárbaros[36]. Omnipresentes en las exclamaciones e interjecciones de todos, el narrador y los personajes se refieren a ellos tanto antes (100-104) como durante la fuga (169-170), y saben que continuarán pronunciándolos en un futuro (185-186).

Caracterización lingüística y dramática

Ya la narración está cargada de efectos estilísticos de todo tipo, con una densa ornamentación que transmite el exceso y la acumulación de víctimas y riquezas[37]. Además del exotismo de las creaciones léxicas, en muchos casos se da un nuevo sentido a términos de la tradición literaria que se cargan de significados intertextuales[38]. La abundancia léxica convive, tanto en la voz del narrador como en los discursos directos, con una sintaxis oracional predominantemente paratáctica, estructurada con μέν-δέ (16-17) o el estilo δέ (21-35), en que la partícula une una rápida sucesión de acciones, y el tipo de subordinación más significativo es el temporal (60, 64, 140, 173).

La lengua de los personajes persas imita, estilizada pero verosímilmente, la propia de quien se encuentra en su angustiosa situación[39]. El asíndeton del fugitivo (107, 111-112, 113-114, 120-121 y 136-137) refleja su desesperado ruego casi sin aliento, como entre sollozos, aunque sus exclamaciones parecen tomar por modelo las del mensajero esquíleo[40]. Por otra parte, las palabras del rey son las propias de un lamento solemne, con recurrencias temáticas y léxicas que remiten también a Esquilo[41], si bien las descripciones de su rabia recuerdan el furor de otros personajes trágicos[42].

---

[35] Fearn 2015: 12: el ditirambo 17 de Baquílides también concluye con la referencia a un peán, conexión que permite a Timoteo situar su nomos en esta misma tradición lírica.

[36] Power 2001: 169, 177-180.

[37] Rodighiero 2014: 171-174.

[38] Hordern 2002: 36-55, LeVen 2014: esp. 182-187; Baltieri 2013.

[39] LeVen 2014: 205-218.

[40] Hordern 2002: 214.

[41] Hordern 2002: 163-175, LeVen 2014: 209-216.

[42] Cf. E. *Or*. 837, *HF* 867, 932, *Ba*. 1122.

La máxima mímesis se alcanza con el discurso del celeneo (150-160), quien, a diferencia de los ruegos en solitario de los demás personajes, se dirige a un griego, mudo pero presente como destinatario secundario en la ficción. El bárbaro se expresa *entretejiendo el griego con voz asiática, perforando y rompiendo el sello de su boca, rastreando la lengua jonia* (145-149: Ἑλλάδ' ἐμπλέκων / Ἀσιάδι φωνᾶι διάτορον / σφραγῖδα θραύων στόματος,/ Ἰάονα γλῶσσαν ἐξιχνεύων), lo que marca la alteridad máxima del persa que debe suplicar a un extranjero de quien depende su vida.

Los versos que siguen ilustran la torpeza de su discurso, cuyas anomalías y exagerada, aunque inconsistente, caracterización lingüística han sido de sobras listadas y estudiadas[43]. Numerosos deícticos personales (150, 152, 153, 157, 160) y marcadores temporales o espaciales (151, 152, 153, 154, 155), así como una relativa variedad de nexos paratácticos (καί 152, δέ 154, ἀλλά 156, μέν 157) esclarecen las relaciones sintácticas y cronológicas. Errores de concordancia, modo y voz (ἔπω 150, ἔλθω 150, κάθω 156 por futuros de indicativo) y de morfología (μαχέσ', ἔρχω 155, Σάρδι 158), repeticiones (153~157, 154~155, 157~157, 158~158~161), topónimos exóticos (158-161) y jonismos fónicos (κῶς 150, 155, αὖτις 151), o la pronunciación orientalizante de Ἀγβάτανα o Ἄρτιμις (159, 160), dejan clara la inferioridad del bárbaro, tanto en la batalla como en el habla.

En conjunto, los persas quedan retratados a través de sus propias palabras, en los discursos directos que dirigen a divinidades y entidades naturales y, por último, al griego. Se puede considerar que, como en Esquilo, la caracterización dramática de los bárbaros es la de víctimas pasivas de la calamidad, si bien aquí el plañido que alcanza a toda la obra adquiere matices más sutiles de rabia, miedo, servilismo y despecho en cada personaje respectivamente. Sus lamentos imitan y se apropian de formas líricas orientales, cuya sonoridad deja intuir la marcada polimetría de toda la composición, adaptada a las modulaciones de los ritmos frigios[44]. Tal emotividad delata una falta de control, sobre sí mismos y sobre la situación, que aleja a los bárbaros del ideal de hombría heleno[45], así como al nomos de su forma clásica.

---

[43] Janssen 1984: 105-112; Hordern 2002: 204-214; Palumbo-Stracca 2013: 216-217; Rodighiero 2014: 177-185.

[44] Hordern 2002: 56-57, Baltieri 2013: 81.

[45] Amado 2022: 61-62.

3. *Orestes* de Eurípides, vv. 1369-1530: el esclavo frigio

En la tragedia de Eurípides el choque entre bárbaros y griegos se escenifica a través del personaje de un esclavo frigio y se encuadra en el ciclo mítico de la guerra de Troya y de los Atridas. No abordaremos aquí cómo la caracterización orientalizante alcanza a otros adversarios de los hijos de Agamenón[46], sobre todo a Menelao, interpretado por el mismo actor que el frigio[47], ni el discutido efecto de la escena, cómico según la visión tradicional desde los escolios antiguos, o de compasión y antibelicismo según otros[48]. Lo cierto es que el desprecio a la amenaza que puedan suponer los esclavos de Helena, manifestado previamente (1110-1115), confirma la equiparación de frigios y troyanos en los tópicos antiasiáticos de finales de época clásica[49].

Aproximación narratológica

Poco después de que Orestes y Pílades entren en el palacio a matar a Helena, sale un esclavo bárbaro que cuenta lo ocurrido. Esta entrada, ya prevista por el coro (1359), subvierte las expectativas de personajes y espectadores, tanto visuales, al no ser seguida del *ekkýklema*, el mecanismo que mostraría un cuadro de las muertes no representadas, como acústicas, por su forma atípica[50]. En vez de una *rhêsis* recitada, el frigio entona una monodia, algo extraordinario dada su baja extracción social, mientras el coro de muchachas de Argos lo interroga.

Esta "*rhêsis* cantada" se articula, a falta de la estructura estrófica y de las complejas responsiones de la lírica tradicional, en cinco respuestas al coro. Tras su conmoción por lo que acaba de ver en el palacio (1369-1379), el frigio recuerda la violenta entrada de Orestes y Pílades en el edificio (1381-1423), el ataque a Helena (1426-1472), la derrota de los frigios que intentaban protegerla (1474-1489), y finalmente, la inexplicable desaparición de Helena en una nube de humo (1490-1502). Acto seguido sale del palacio Orestes resuelto a acallar violentamente a este testigo, con quien se enzarza

[46] Cf. E. *Or*. 348-351, 485.

[47] Hall 1996: 119; Medda 2001: 76-78.

[48] Wright 2008: 45-47, Lefkowitz 2022, cf. Medda 2001: 57, n. 69 para un sucinto estado de la cuestión.

[49] Bacon 1961: 128, 146.

[50] Silva 2014: 279.

en una discusión esticomítica (1506-1530) que acaba cuando decide atender su súplica y dejarlo con vida.

La narración inserta cuenta en este caso con un narrador mucho más explícito y caracterizado que el mensajero persa esquíleo, como también lo es el coro, su destinatario. También en esta tragedia la intervención se abre con un lamento, si bien la inmediatez de lo ocurrido y el ánimo alterado del esclavo hacen que la narración prescinda de resumen y orientación y comience directamente, tras la mención, tan equívoca como temáticamente relevante, al destino de Troya y al derramamiento de sangre real, cuando el coro le pide un relato claro (1393-1400).

La focalización del frigio es muy marcada: describe a Orestes y Pílades negativamente, comparándolos a otros griegos enemigos de su pueblo (1403-1406). Solo en esta calificación inicial y en la exclamación contra ellos (1407-1408) actúa más como narrador ya conocedor de lo ocurrido que como experimentador, ya que después predomina su visión escénica y parcial de lo que vio directamente.

Sin marcas cronológicas precisas, suplidas por el contexto inmediato, comienza el relato en orden secuencial con la entrada de los héroes en palacio, con una mínima retrospección para responder a la pregunta del coro sobre su situación (1426-1436), lo que le da ocasión de describir el lujoso estilo de vida de Helena. Su simpatía hacia ella le hace detenerse en primeros planos que demuestran la atención bárbara a los adornos regios y la admiración por la belleza, ahora en peligro, de la heroína. Es Helena, y no un esclavo, quien se ve asida por la cabellera, en la imagen ya recurrente de la derrota, cuando Orestes acerca la espada a su cuello (1468-1473).

El intento de los frigios de salvar a su señora interrumpe bruscamente esta escena y refiere, con una acumulación de acciones simultáneas, la matanza de los esclavos frigios por parte de Pílades y la yuxtaposición de varios ejemplos de cobardía. La inesperada entrada de Hermíone y el ataque final de los dos argivos vuelven a acelerar el ritmo de una acción con constantes cambios de sujeto, frenética, como indica la comparación de los atacantes con dos bacantes (1492-1493), que culmina con el sorprendente clímax de la desaparición de Helena: *y de nuevo se disponían a degollar a la hija de Zeus, pero ella a través de la habitación desapareció del palacio* (1494-1496: πάλιν δὲ τᾶς Διὸς κόρας / ἐπὶ σφαγὰν ἔτεινον· ἁ δ' [ἐκ θαλάμων]/ ἐγένετο διαπρὸ δωμάτων ἄφαντος). Apenas hay espacio para una mínima reflexión, a modo de coda, sobre lo vano del viaje de Menelao a Troya (1500-1502).

Si en Esquilo y Timoteo topónimos como Salamina y el conocimiento de la batalla por parte del destinatario primario, el público, ya situaban la acción en un lugar extradramático real y distante, en *Orestes* el conflicto se da en un espacio imaginario reducido y meramente extraesceánico, el interior de la escena ficcionalizado como el palacio de Argos, donde se encuentra Helena. Tanto en el nomos como en la monodia se construye con alusiones dispersas y meras denominaciones, en varias pinceladas, y aquí aparece como espacio de riqueza y molicie.

La monodia del frigio reproduce varios discursos directos de atacantes y víctimas, otro indicio de la proximidad de las técnicas de narración lírica entre tragedia y ditirambo y nomos, que además de los llamados "estásimos ditirámbicos", alcanza a los cantos solistas. Repite las órdenes de Orestes a Helena de acompañarlo (1438-1443), el comentario despectivo de Pílades sobre la cobardía de los frigios (1448, en un austero trímetro yámbico que, recitado, rompería los ritmos líricos de la narración cantada), las amenazas de Orestes y los lamentos de Helena (1462-1465).

Caracterización lingüística y dramática

La interacción escénica hace la alteridad del frigio muy explícita. La oposición con el coro, que justo antes cantaba para cubrir el ruido del ataque de los héroes (1353-1365), en el que mueren gran parte de los frigios, se refleja, no en un enfrentamiento directo, sino en un epírrema en que se alternan las preguntas recitadas por el corifeo en trímetros yámbicos con el canto solista, cuya emotividad muestra el afeminamiento del esclavo.

El lamento se había escuchado ya en las exclamaciones que abren las diversas partes de la monodia (1382-1392, 1395-1399, 1453-1458), en una situación que se repetirá en la esticomitia, donde, a la agresividad del argivo, el oriental solo opone sus garantías de sumisión. Como el celeneo del nomos, la intervención del bárbaro, con una explicitación idéntica, a inicio de verso, de su "voz asiática" (Ἀσιάδι φωνᾶι, vv. 1397 de la tragedia, donde une el canto típico frigio con la propia monodia, y 147 del nomos), también en *Orestes* rompe con las convenciones del género.

Mientras que Timoteo contraponía las incorrecciones lingüísticas, propias de la imitación de los extranjeros en la comedia antigua[51], al griego florido del resto del poema, aquí el origen del frigio se demuestra con su

[51] Cf. Hall 1989: 76-78, 117-121, Hordern 2002: 205-206.

verboso lamento en complejas modulaciones líricas. La exageración y el exceso reflejan en ambos la alteridad, pero aquí el extremo alcanzado, en una manipulación máxima de la forma teatral típica, en su gusto por lo atípico, de Eurípides[52], es el de una lengua muy elaborada que explota el contraste entre secciones líricas y recitadas de la tragedia e incluye ecos verbales a sus varios referentes épicos y ditirámbicos[53]. La intrincada polimetría de la monodia imita el choque narrado con los súbitos cambios de ritmo[54], con un efecto similar a la polifonía del nomos. El léxico, con raros epítetos compuestos que condensan mitos enteros, se combina en sinécdoques extremas como en el sintagma, frecuentemente atetizado, *esa visión de belleza nacida del ave y con plumas de cisne del cachorro de Leda, Helena, la mala Helena* (1385-1387: τὸ τᾶς ὀρνιθόγονον / ὄμμα κυκνόπτερον καλλοσύνας Λήδας / σκύμνον Δυσελέναν Δυσελέναν), lo que recuerda más a la lengua del nomos que a la creatividad esquílea, más contenida precisamente en la narración.

La forma estrictamente lingüística delata también al personaje como bárbaro y vencido[55]. Las exclamaciones y la predominancia de la sintaxis nominal, con numerosos sintagmas en aposición y pocos verbos, a menudo referidos a la propia enunciación (esp. 1369-1380, 1382-1392), de los lamentos siguen, tras un marcado asíndeton (1399-1400, 1406-1407, 1457-1458), la narración en sí. Igualmente en parataxis, se privilegian los participios frente a las formas personales (1407b, 1409, 1413, 1419; 1466, 1470, 1471a, 1471b) y secuencias en que la recurrente partícula δέ transmite la rápida sucesión de los hechos y la acumulación de muertes frigias (1486, 1487, 1487, 1489, 1489, 1490). A ello se suma la marcada focalización, examinada en la sección anterior, con una subjetividad ajena a las *rhêseis* de mensajeros más típicos.

Además de varias interjecciones (1375, 1389, 1390, 1455, 1496-1497), dos incisos, uno explicativo (1400-1401) y otro desiderativo (1407-1408), introducen reflexiones espontáneas. Abundan las epanadiplosis, repeticiones

---

[52] Silva 2014: 282.

[53] Baltieri 2013: 181-195.

[54] De Poli 2008: 371-372.

[55] Silva 2014: 274 n.6: "Estas dos figuras –el Escita de *Tesmoforiantes* (411) y el Frigio de *Orestes* (408)– son los dos ejemplares distintivos de metecos en el teatro griego, correspondiendo a la experiencia de las dos últimas décadas del siglo V. Tal vez Eurípides se propusiese una especie de parodia de la propia parodia de que había sido objeto por parte de Aristófanes en 412".

consecutivas de la misma palabra, coincidentes con los momentos de mayor emoción de las diferentes escenas del relato; más propias de la tradición lírica y de la expresividad trenódica que de la pobreza léxica del celeneo, pueden llegar a constituir una rima a inicio y final de verso (1373, 1381, 1384, 1387, 1390, 1395, 1415, 1416, 1427, 1428, 1444, 1454b 1456, 1469, 1480a, 1481, 1500).

En la esticomitia, las crasis y aféresis (1420, 1506, 1514) traicionan la prisa con que Orestes llega corriendo y, en versos trocaicos, interroga al esclavo, que solo incurre en una (1523). La brusquedad y tono coloquial, tanto en el léxico como en la sintaxis, de esta sección, hace resaltar el canto precedente del frigio, cuya voz aquí solo sirve ya para la súplica.

Pasando a la actitud de los personajes, la admisión del coro de actuar para favorecer a los protagonistas muestra su compromiso con ellos y hace aún más evidente que la disputa familiar plasma un choque de argivos contra orientales u orientalizados. La descripción del lujo oriental con que los frigios van vestidos y atienden a Helena (1426-1436), del todo fuera de lugar en Argos, hace del palacio un espacio bárbaro. Su cobardía es asumida por el coro (1425), Orestes (1518), y el frigio mismo, tanto en el canto (1411-1419, 1473-1502), como en la súplica de la esticomitia (1518-1524)[56]. A diferencia de la escena del celeneo en el nomos, aquí llegamos a comprobar su efecto y conocer la agresividad y desprecio del héroe griego, que no acepta la postración o *proskýnesis*, gesto definitivo de la sumisión bárbara (1507). Con todo, el ruego logra su propósito, ya que Orestes reconoce en el frigio su propia voluntad de seguir con vida a cualquier precio.

El esclavo ejemplifica la osadía dramática, cuasicómica, euripídea al combinar tres modelos de personajes: *servus currens*, mensajero y bárbaro[57], de los cuales nos interesa en particular en el tercero. Él mismo insiste en identificar su atuendo y maneras como bárbaras (1370: βαρβάροις εὐμάρισιν, 1374: βαρβάροισι δρασμοῖς) y todo en él es exagerado. En paralelo a los náufragos de Timoteo, que ansían escapar del mar y volver a su tierra, las ganas de huir del frigio, nada más salir del palacio y antes de evocar la perdida Troya, alcanzan el paroxismo de buscar refugio en las alturas celestes o el abismo marino (1376-1379). Dada esta caracterización hiperbólica, el "final feliz" o, si más no, sin la

[56] Cf. Silva 2014: 273-278 para un análisis detallado sobre todos los momentos en que se evidencia la opulencia y la cobardía de los bárbaros.

[57] Silva 2014.

muerte esperada, tanto de su relato como de su súplica, pueden resultar, en retrospectiva, cómicos, y hacer parecer su temor excesivo, así como su canto aún más barroco y extraño[58].

A la particularidad de transmitir el relato de lo acaecido fuera de la escena en un canto, se añade el que la ya innovadora tendencia de la tragedia tardo-clásica de exhibir la pericia de los actores en complejas arias sea sorprendentemente revelada, no en los versos de un personaje principal, sino de un secundario en la trama, un esclavo. Lo extraordinario de la intervención del frigio, como hemos remarcado, resalta más todavía al alternarse con los versos del coro, recitados y más sosegados. Además, el frigio es un eunuco: Orestes se refiere a él como "ni hombre ni mujer" (1528) y probablemente su monodia explotaba la sonoridad aguda típica del canto oriental de la "melodía del carro" (1384: ἁρμάτειον μέλος) o del *aílinos* (1395), y de las voces persas, también presente en Timoteo[59].

4. Recapitulación y conclusiones

Tras esta perspectiva general del retrato de los bárbaros vencidos en los géneros líricos y dramáticos proponemos algunas conclusiones, provisionales a la espera de confrontarlas con representaciones análogas en otros textos. Tomar *Los persas* de Esquilo como piedra de toque ha evidenciado que la pertenencia a una misma época y movimiento estético, la Nueva Música, hace más próximos entre sí el nomos y la tragedia de Eurípides que lo que resulta cualquiera de ellos frente a este otro drama, con el que comparten respectivamente tema y género literario. A pesar de los ecos esquíleos de algunos términos y secuencias en el nomos, Timoteo y Eurípides construyen la polifonía a través de la intervención de personajes paradigmáticos y exageran el contraste entre griegos y bárbaros en la estilización lírica de la derrota de los segundos.

El análisis narratológico sí que revela relaciones más complejas. En Esquilo la derrota persa en Salamina es narrada por un personaje que renuncia momentáneamente a su punto de vista actorial y pretende, en un momento, ofrecer una panóramica omnisciente y objetiva. Aunque con calificativos e incisos que delatan la emoción del focalizador, al no detenerse en ninguna víctima y despersonalizar incluso los primeros planos, el relato de la batalla

[58] Silva 2014: 275.

[59] Willink 1986: 310, Baltieri 2013: 94, Anfosso 2021: 147-148.

sitúa en su contexto y remagnifica la caída en desgracia de Jerjes. Mientras que el mensajero esquíleo solo individualiza a los persas en el catálogo previo y algunos lamentos posteriores, en Timoteo y Eurípides, separados ya por un par de generaciones de las Guerras Médicas, los bárbaros encarnan el tópico de la cobardía y el afeminamiento. El patetismo del bárbaro vencido, que toma la palabra en su momento de mayor desesperación, es lo que rompe con el resto de la obra que lo enmarca. La representación del oriental culmina en ambos casos con una súplica que muestra la desigual situación en que el celeneo y el frigio se dirigen a su agresor griego. Si bien en los tres textos el tono de queja o lamento impregna todas las expresiones de los persas, en Esquilo esto se aprecia más en el resto de la tragedia que en la *rhêsis* sobre la batalla.

El nomos de Timoteo se separa de los pasajes trágicos al alternar, como Esquilo, primeros planos con otros más generales, pero repitiendo esta secuencia varias veces y obviando el orden lógico o secuencial, de manera que acentúa la impresión de desorden y ofrece una compleja descripción en varias escenas en movimiento en lugar de escoger una trama. El uso de un testigo ocular como narrador focalizador une, a su vez, a los dos trágicos, si bien el frigio es más experimentador que narrador, desde un punto de vista marcadamente parcial y actorial y con información muy limitada. Esto podría deberse también a un mayor afán de verosimilitud, ya que narra hechos más concretos próximos cronológicamente, entre sí y respecto a la narración. Su subjetividad permea mucho más tanto la forma como la estructura del relato. El tema compartido de la batalla de Salamina permite a Esquilo y Timoteo un rango mayor de planos panorámicos y primeros planos que al narrador euripideo, cuya visión está limitada en un espacio más reducido. Sin embargo, los primeros planos esquíleos son meramente descriptivos, lo que refleja una mayor contención en la focalización de este pasaje, y limita mucho más los discursos directos e indirectos que intensifican el patetismo en las obras más tardías.

La explotación estética de la figura del bárbaro implica una caracterización contraria de los griegos como valientes y victoriosos, algo que se explicita, más o menos brevemente, en la alusión al canto de combate en Esquilo, al peán de triunfo en Timoteo, y en la interacción del frigio con otros personajes en Eurípides. Al tratarse de un personaje anónimo introducido en el mundo ya estilizado del mito, el frigio de *Orestes* emerge, esperablemente, como la imagen más típica del bárbaro vencido: reducido al colmo de la afeminación como eunuco, a diferencia de los soldados persas

de las otras obras, ni huye a su tierra ni muere en Salamina, sino que se resigna a vivir como esclavo.

En el plano lingüístico y formal, repeticiones, asíndeton y metros líricos se mezclan con la narración en la intervención del frigio, mientras que en Timoteo los solecismos y barbarismos acentúan la condición de extranjero indefenso del celeneo, lo que da cuenta del gusto por la mímesis y el efectismo de la Nueva Música. Estas coincidencias y divergencias se explican más, pues, por el contenido real o mítico y, sobre todo, por el gusto estético, que por la pertenencia a un mismo género literario de las obras de Esquilo y Eurípides.

En la diferente dirección que toma la caricaturización del bárbaro se manifiesta cómo la renovación de la Nueva Música introduce variaciones partiendo de los recursos y las estructuras clásicas de cada género. En Timoteo todas las voces de los bárbaros se presentan en un abigarrado canto que destaca la crudeza de las incorrecciones del celeneo, con obvios antecedentes cómicos. Independientemente de la precedencia de *Los persas* de Timoteo u *Orestes*, la complejidad de la forma dramática y la polifonía posibilita que Eurípides exprese la alteridad el frigio a través de esquemas líricos como la monodia que lo acerca al nomos. Dado que la estilización convencional del género trágico tiende al registro elevado e impide una imitación fiel del habla extranjera, el dramaturgo opta por marcar la alteridad extremando esta estilización en la monodia. Su efecto se acentúa en contraste con los versos recitados por personajes argivos, así como con la calmada narración con que se relataba la desgracia en la *rhêsis* esquílea.

La representación de los bárbaros orientales en estas tres obras de época clásica bebe de unos mismos tópicos, ilustrados por la situación de inferioridad en que se presentan los personajes a través de unas voces cuyo acento extranjero cada vez se oye más como respuesta negativa a los cantos de celebración de la victoria griega. La exageración de los rasgos diferenciales del bárbaro en las dos obras más recientes se aleja de la solemnidad épica que confiere Esquilo a la derrota persa, al margen de la empatía o compasión por los vencidos, difícil de apreciar y dependiente de la técnica escénica e interpretativa y, en gran medida, de cómo lo recibieran sus conciudadanos. La experimentación estilística en la búsqueda de la *poikilía* o variedad ambicionada por la Nueva Música impulsa al nomos de Timoteo y la tragedia de Eurípides a explorar, a partir de una imagen típica del bárbaro, la alteridad de la forma literaria misma en los géneros poéticos tradicionales.

Bibliografía

Amado Rodríguez, M.T. (2022), "Conceptualizar la confusión: los *Persas* de Timoteo de Mileto", in M.P. de Hoz & A. López Fonseca (eds.), *Literatura e historia en el mundo clásico*. Madrid: Guillermo Escolar Editor, 51-68.

Anfosso, M. (2021), "Timotheus of Miletus' *Persae*, 147-148: A New Possible Semantic Interpretation" https://www.milenanfosso.com/admin/public/uploads/Allegato_992024_143537.pdf [22/09/2025].

Bacon, H. (1961), *Barbarians in Greek Tragedy*. New Haven: Yale University Press.

Baltieri, N. (2013), *Euripide e la Nuova Musica. Tradizione e innovazione nella produzione letteraria della seconda metà del V sec. a.C*. Verona (tesis doctoral).

Bassett, S.E. (1931), "The Place and Date of the First Performance of the *Persians* of Timotheus", *CP* 26: 153-65.

Battezzato, L. (2013), "Dithyramb and Greek tragedy", in B. Kowalzig & P. Wilson (eds.), *Dithyramb in Context*. Oxford: University Press, 93-110.

Bridges, E. (2015), *Imagining Xerxes: Ancient Perspectives on a Persian King*. London: Bloomsbury.

Broadhead, H.D. (1960), *The Persae of Aeschylus*. Cambridge: University Press.

Carpanelli, F. (2021), *Vincitori, vinti ed emarginati nel teatro classico: i* Persiani*, i* Sette contro Tebe *e le* Supplici *di Eschilo. Dalle guerre persiane alla morte di Efialte*. Alessandria: Edizioni dell'orso.

Conacher, D. J. (1996), *Aeschylus. The Earlier Plays and Related Studies*. Toronto: University Press.

Csapo, E. (2004), *The Politics of the New Music*. In P. Murray & Wilson P. (eds), *Music and the Muses: the culture of 'mousikē' in the classical Athenian city*. Oxford: University Press, 207-248.

De Jong, I.J.F. (2014), *Narratology and Classics: A Practical Guide.* Oxford: University Press.

De Poli, M. (2008), *Monodie euripidee. Troiane, Elettra, Ifigenia fra i Tauri, Ione, Elena, Oreste, Fenicie, Ifigenia in Aulide*. Padova (tesis doctoral).

Fearn, D. (2015), "Lyric Reception and Sophistic Literarity in Timotheus' *Persae*", in B.G.F. Currie & I.C. Rutherford (eds.), *The Reception of Greek Lyric Poetry 600BC-400AD. Transmission, Canonization, and Paratext*. Leiden: Brill, 1-39.

Firinu, E. (2009), "Il primo stasimo dell'*Ifigenia Taurica* euripidea e i *Persiani* di Timoteo di Mileto: un *terminus post quem* per il nomos?", *Eikasmos* 20: 109-131.

Garvie, A.F. (2009), *Aeschylus. Persae*. Oxford: University Press.

Hall, E. (1989), *Inventing the Barbarian*. *Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.

Hall, E. (1996), *Persians*. Oxford: Aris & Phillips.

Hansen, O. (1984), "On the Date and Place of the First Performance of Timotheus' *Persae*", *Philologus* 128: 135-138.

Harrison, T. (2020), "Reinventing the Barbarian", *CPhil* 115: 139-163.

Hordern, J.H. (2002), *The Fragments of Timotheus of Miletus*. Oxford: University Press.

Janssen, T.H. (1984), *Timotheus'* Persae. *A Commentary*. Amsterdam: A.M. Hakkert.

Kranz, W. (1933), *Stasimon. Untersuchungen zur Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. Berlin: Weidman.

Lefkowitz, M. (2022), "The Phrygian Slave in Euripides' *Orestes*", in E. Papadodima (ed.), *Ancient Greek Literature and the Foreign: Athenian Dialogues II*, Berlin-Boston: De Gruyter, 99-118.

LeVen, P. (2014), *The Many-Headed Muse: Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*. Cambridge: University Press.

Loraux, N. (1993), "Ce que *Les Perses* ont peut-être appris aux Athéniens", *Epokhè* 3: 147-164.

MacFarlane, K. A. (2002), *'To lay the Shining Foundation–': the Tradition of the Persian Wars in Classical Greek Poetry*. Edmonton (tesis doctoral).

Medda, E. (2001), *Euripide. Oreste*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

Page, D.L. (1962), *Poetae melici Graeci*. Oxford: Clarendon Press.

Palumbo-Stracca, B.M. (2013), "Il greco dei Frigi in performance: le scelte linguistiche di Timoteo e di Euripide tra mimesi e convenzioni di genere", in L. Bettarini (ed.), ΣΥΜΦΩΝΙΑ. *Studi di dialettogia e metrica greca*. Padova: S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria, 205-230 [=(2008) in C. Di Giovine (ed.), *Lingua e dialetti. Tra storia e cultura*. Potenza: Università degli Studi della Basilicata, 21-41].

Power, T.C. (2001), *Legitimating the Nomos: Timotheus'* Persae *in Athens*. Harvard (tesis doctoral).

Privitera, G.A. (1972), "Il ditirambo da canto cultuale a spettacolo musicale", *Cultura e scuola* 43: 56-66.

Rodighiero, A. (2014), "I 'non traducibili' *Persiani* di Timoteo", in A.M. Belardinelli (ed.), *Dell'arte del tradurre. Problemi e riflessioni. Scienze dell'Antichità* 20, 169-89.

Sevieri, R. (2011), *Timoteo. I Persiani*. Milano: La Vita Felice.

Silva, M.F. de Sousa e (2005), *Ésquilo. O primeiro dramaturgo europeu*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Silva, M.F. de Sousa e (2014), "Osadías dramáticas en Eurípides. El Frigio en el *Orestes*", in F. De Martino & C. Morenilla (eds.), *A la sombra de los héroes*. Bari: Levante Editori, 269-283.

Sommerstein, A.H. (2010, 2ª ed.), *Aeschylean Tragedy*. London: Duckworth [= (1996), Bari: Levante Editori].

Swift, L.A. (2010), *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford: University Press.

Willink, C.W. (1986), *Euripides. Orestes*. Oxford: Clarendon Press.

Wilson, P. (2004), "Athenian Strings", In P. Murray & Wilson P. (eds.), *Music and the Muses: the culture of 'mousikē' in the classical Athenian city*. Oxford: University Press, 269-306.

Wright, M. (2008), *Euripides: Orestes*. London: Duckworth.

Zimmermann, B. (1992), *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*. Göttingen: Verlag-Antike.

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_3

Tense and aspect in the counterfactual constructions in Classical Greek: a case study based on Herodotos 8

Tempo e aspeto nas construções contrafactuais em grego clássico: um caso de estudo em Heródoto 8

Filip De Decker
Postdoctoral Researcher
GLOT-01/A - Glottologia e linguistica
Dipartimento di Lettere e Filosofia (DiLeF), Università degli Studi di Firenze
filipdedecker9@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-2863-5801

Texto recebido em / Text submitted on: 11/01/2025
Texto aprovado em / Text approved on: 09/09/2025

Abstract

Many different analyses have been provided for the use of the tenses and moods in the counterfactual and potential constructions in Greek. So far, however, the actual instances of the counterfactual constructions in Classical Greek have not been studied in detail as to their temporal and/or aspectual meaning. In this article, I use the instances of the modal indicatives of Herodotos, *Historiai* Book 8 (the preparations for the Battle of Salamis, the Battle itself and its aftermath) as a case study for such an investigation. As this article focuses exclusively on the aspect of the modal indicatives, I will only briefly discuss the aspect in Classical Greek and Herodotos and will neither treat the relation between aspect (or "grammatical aspect", i.e. the use of a certain tense or form to express aspect) and *Aktionsart* (or "lexical aspect", i.e. the meaning of a root, such as "see" versus "look"), nor the origins of the counterfactual and past potential constructions. After the overview of the aspect uses, I analyse the passages in which these forms occur and use as *Arbeitshypothese* that the use of the aorist or imperfect with the modal indicatives is based on aspectual criteria and not on temporal reference. By this I mean that

the aorist is not confined to the so-called *irrealis* of the past and the imperfect to that of the present. If different variants are attested or when it is unclear whether a certain form is modal or not, they will be discussed as well.[1]

Keywords: counterfactual constructions, aspect, tense, Classical Greek, Herodotos.

Resumo

Muitas têm sido as teses aventadas sobre o uso de tempos e modos verbais nas construções contrafactuais e potenciais na língua grega. No entanto, até agora, as construções contrafactuais em grego clássico não têm sido estudadas de forma detalhada quanto ao seu significado temporal e /ou aspetual. Neste artigo, sirvo-me dos indicadores modais usados por Heródoto nas *Historiai* Livro 8 (correspondentes aos preparativos para a batalha de Salamina, à própria batalha e às suas consequências) para desenvolver o meu caso de estudo. Uma vez que o presente artigo se foca apenas no aspeto dos indicadores modais, limitar-me-ei a discutir brevemente o aspeto no grego clássico e em Heródoto, não abordando nem a relação entre aspeto e *Aktionsart*, nem as origens das construções contrafactuais e das construções potenciais passadas.

Depois de uma incursão pelos usos do aspeto, analiso trechos exemplificativos e avento como *Arbeitshypothese* que o uso do aoristo ou imperfeito com os indicativos modais se baseia no critério aspetual e não na referência temporal. Com isto, pretendo dizer que o aoristo não se reduz ao chamado *irrealis* do passado, tal como o imperfeito não se reduz ao do presente. Caso se verifique a existência de diferentes variantes ou caso seja pouco evidente se determinada forma é modal ou não, esses exemplos também serão aqui discutidos.

Palavras-chave: Construções contrafactuais, aspeto, tempo, grego clássico, Heródoto.

Tense and aspect in Classical Greek

The literature on Greek tense and aspect is very large and the one on tense and aspect in general and on the relation between aspect and *Aktionsart*

---

[1] This article was started while working as a scholar at the *Università degli Studi di Verona* in the project *Particles in Greek and Hittite as Expression of Mood and Modality* (PaGHEMMo), which has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie Grant Agreement Number 101018097 and was concluded and finalised while working as a postdoctoral researcher at the *Università degli Studi di Firenze*. I would also like to thank the journal *Humanitas*, its reviewers and editors, and the editorial assistants, Marisa das Neves Henriques and Eulália Marques, for their useful remarks and suggestions for improvement. It goes without saying that all shortcomings, inconsistencies and errors are mine and mine alone.

is immense.[2] Time and space constraints prevent me from discussing the previous scholarship on Greek aspect in detail. In most standard grammars of Greek one can find this description of the use of aorist and imperfect: the aorist does not indicate anteriority *per se*, but only refers to the punctual meaning of the action or a completed action,[3] while the imperfect is used for durative actions in the past, conative actions and depictions of past actions.[4] Below I quote the comparison between the two tenses, provided for by Smyth & Messing (1956: 427), which can serve as a summary of what most grammars teach about these two tenses:

Imperfect	*Aorist*
circumstances, details, course of action	mere fact of occurrence, general statement
progress, enduring condition, continued activity	consummation (culmination, final issue, summary process)
general description	isolated points, characteristic examples
endeavour	attainment
actions subordinate to the main action	main actions, without reference to other actions

In short, the distinction aorist versus imperfect is be described as one of punctual / completed versus durative / incomplete /ongoing.

[2] The best and most thorough overview of the study of Greek aspect can be found in Fanning (1990: 1-89) and Bentein (2016: 29-51).

As this is a journal article and not a monograph on the issue, I will limit my references to the most common standard grammars of Classical Greek (Goodwin 1865, 1900, Kühner & Gerth 1898, 1904, Gildersleeve 1900, Brugmann 1900, Stahl 1907, Schwyzer & Debrunner 1950, Smyth & Messing 1956, Humbert 1960, Bornemann & Risch 1973, Delaunois 1988, Duhoux 1992, Rijksbaron 2002, Van Emde Boas e.a.2019) and to the treatments of tense and aspect that treated specifically Herodotos.

[3] Goodwin 1865: 24-25, Kühner & Gerth 1898: 154-156, 198-199, Delbrück 1879: 102-111, Brugmann 1900: 493, Gildersleeve 1900: 90, Schwyzer & Debrunner 1950: 280-281, 300-301, Smyth & Messing 1956: 414, 420, Humbert 1960: 120-121, Bornemann & Risch 1973: 213-219, Duhoux 1992: 358-364, Rijksbaron 2002: 125, Van Emde Boas e.a. 2019, chapter 33.

[4] Goodwin 1865: 6-8, Kühner & Gerth 1898: 142-146, Gildersleeve 1900: 88-90, Schwyzer & Debrunner 1950: 275-277, Smyth & Messing 1956: 423-427, Humbert 1960: 116-118, Bornemann & Risch 1973: 213-216, 220-222, Duhoux 1992: 386-390, Rijksbaron 2002: 11-17, Van Emde Boas e.a. 2019: 404-437.

A detailed study of the specificities of the aspect use in Herodotos has been performed elsewhere,[5] so that I now proceed to the tense use in the counterfactual constructions in Classical Greek.

2. The tense usage in the counterfactual in Classical Greek

In general, there are four theories for the use of the tenses in the counterfactual in Classical Greek:

- some scholars stated that the tense use was based on aspectual distinctions;[6]
- others hold that the temporal reference was the sole factor;[7]
- most grammars, however, argue that the distinction between the tenses in the counterfactual could be explained from an aspectual point of view, but that, in most cases, it was the temporal reference that decided on which tense was used;[8]

---

[5] For a detailed treatment and overview of the scholarship on tense and aspect in Herodotos, the reader is referred to De Decker 2024: 45-51.

[6] Brugmann 1900: 513-514, Stahl 1907: 280-281, Humbert 1960: 110-113, Bornemann & Risch 1973: 229-230, Delaunois 1975: 5-7, 1988: 96-106, Hettrich 1992: 267, 1998, Horrocks 1996: 163, 2010: 237, Gerö 2001: 188, Basile & Radici-Colace 2001: 432-436, De Decker 2021: 140-149, La Roi 2022.

In his treatment on the tense use in Herodotos, Zander 1882: 22-25 stated: *[i]taque non est accuratum simpliciter dicere, imperfectum in rebus praesentibus, aoristum in praeteritis usurpari, ex natura imperfecti, cum sit tempus praeteritum, elucet id non minus in rebus praeteritis quam in praeseutibus locum suum habere.*

[7] Kühner 1835: 89-93, 546, 554, 1870: 174-175, 191-197, Rijksbaron 2002: 73.

[8] Kühner & Gerth 1898: 212 accepted the aspectual explanations but in their analysis of the conditional clauses they preferred the temporal explanation without excluding the aspectual interpretation (1904: 468-472).

Schwyzer & Debrunner 1950: 344-351 stated that in origin the tenses were chosen based on the aspectual distinction but that slowly but steadily the temporal distinction "took over".

Smyth & Messing 1956: 518-520 stated that the imperfect referred to the present or to a continuative, habitual or conative action in the past while aorist always referred to a simple occurrence in the past (but their translations of the Greek examples show that they preferred the temporal interpretation).

Van Emde Boas e.a. 2019: 442-443 accepted the aspectual difference as well, but nevertheless stated that the aorist usually referred to the past counterfactual, while the imperfect to the present.

Wakker 1994: 210-214 stated that in Homer the counterfactual of the past was expressed with the past indicative (imperfect or aorist) in the conditional clauses while

- a last category are the ones who accept the temporal distinction but state that the imperfect could be used for the past counterfactual as well.[9]

The aspectual explanation is accepted for the past potential without any hesitation (it has to be added that this construction by definition refers to the past so that a temporal distinction would not make much sense anyway).

For our analysis here, we will use the following *Arbeitshypothese*:

(a) the use of the tense (imperfect, aorist and exceptionally pluperfect) is based on aspectual factors and not on the temporal reference of the event and

(b) that in all instances an aspectual explanation can be found (which does not imply that there might not have been a temporal meaning, but this is secondary).

Now that I have outlined and discussed previous scholarship on the tense and aspect in the counterfactual constructions, I will proceed to the actual analyses of the individual passages in Books 8, focusing on the aspectual nuances and temporal reference.

---

the non-past could still be expressed by the optative. She did not address the use of the tenses in Homer. For Classical Greek she accepted the usual temporal distinction (1994: 132), although she later emphasised that both the imperfect and aorist are past tenses (my underlining) and therefore argued that the distinction was based on their semantics (1994: 146-150), the consequence being that an aorist cannot occur in a present counterfactual and an imperfect tends to be rare in a past counterfactual.

[9] Goodwin 1865: 93-94, 1900: 285-286, 298-300 and Gildersleeve 1900: 169-170 stated that the imperfect could be used for the present and the past with the usual aspectual distinctions whereas the aorist was only used for the past).

Bizos 1947: 159-161 accepted the temporal distinction but noted that sometimes the imperfect was used for the past counterfactual (in cases of repetition, duration, simultaneity and "vividness" (*pour y reporter plus vivement*)).

Rodríguez-Adrados 1992: 513-517 accepted the aspectual difference, nevertheless stated that the aorist usually referred to the past counterfactual, while the imperfect to the present, and yet also added that the imperfect could be used for the past but that the aorist was very rare for the present counterfactual.

Revuelta-Puigdollers 2022: 650 argued for the temporal explanation but did not exclude the use of the imperfect in the past counterfactual.

3. The instances of Book 8

3.1. Historiai 8.30 lines 340-345 Wilson[10]

> *εἰ δὲ Θεσσαλοὶ τὰ Ἑλλήνων* **ηὖξον**, *ὡς ἐμοὶ δοκέειν,* **ἐμήδιζον** *ἂν οἱ Φωκέες· οἳ ταῦτα ἐπαγγελλομένων Θεσσαλῶν οὔτε δώσειν ἔφασαν χρήματα παρέχειν τε σφίσι Θεσσαλοῖσι ὁμοίως μηδίζειν, εἰ ἄλλως βουλοίατο ἀλλ' οὐκ ἔσεσθαι ἑκόντες εἶναι προδόται τῆς Ἑλλάδος.*[11]
>
> Had the Thessalians aided the Greek side, then the Phokians would certainly have sided with the Medes (i.e. Persians). When the Thessalians made their proposition, the Phokians replied that they would give no money to the Thessalians and could, similar to the Thessalians, take the side of the Medes if they wished this for some other reason, but (also stated) that they would not willingly become traitors of Greece.

Herodotos describes how the Thessalians and the Phokians hated each other and had fought several wars in the past. Faced with the threat of the Persians, the Thessalians acceded to the Persian demand and sided with them. The Thessalians then came to the Phokians requesting they pay money to avoid being enslaved and their country being destroyed by the Thessalians and the Persians. The Phokians refused this offer and stated that they would never voluntarily betray the cause of the Greeks. In spite of this explicit statement, Herodotos adds that the animosity between the two tribes was so great that the Phokians would nevertheless have joined the Persians, if the Thessalians had joined the Greek cause. The question is whether the irrealis-construction here is omnitemporal (and would thus be valid for the past, present and future) or is just valid for the past. In Herodotos' story, the animosity is not a thing from the past, because at the time when the Thessalians make their offer to the Phokians, the hatred is still very much vivid. I would not, therefore, state that this is an irrealis of

[10] Wilson numbered the lines of every book continuously besides the traditional division in sections and subsections. As I quote from his edition (while taking into account any variant that might have been attested), I provide these numbers as well because they render it easier to find the exact lines of the passage.

[11] The aorist forms are underlined, the imperfect ones and the ones from the present stem are printed in boldface and the pluperfect forms have been underlined and boldfaced; in case forms are disputed, they are italicised.

the past. In this construction, the imperfect is used and as the reference is not exclusively to the past, one might be tempted to think that the choice of the tense was based on the temporal reference, but an aspectual explanation is not excluded. The meaning of both verbs is durative:[12] ηὖξον means "had continuously supported the Greek cause" and ἐμήδιζον "would have sided with the Medes for a long period". The present-stem is used here because the action is described without a clear endpoint as it states that they would have supported the Greeks/Persians but does not indicate that when their support would have ended. As such, it is a process without endpoint and in such instances the present-stem is preferred. This instance does not contradict the assumption that the choice of an aspect-stem in the counterfactual constructions was determined by aspectual factors.

3.2. Historiai 8.53, lines 570-576 Wilson

> *ἔδεε γὰρ κατὰ τὸ θεοπρόπιον πᾶσαν τὴν Ἀττικὴν τὴν ἐν τῇ ἠπείρῳ γενέσθαι ὑπὸ Πέρσῃσι. ἔμπροσθε ὦν τῆς ἀκροπόλιος, ὄπισθε δὲ τῶν πυλέων καὶ τῆς ἀνόδου, τῇ δὴ οὔτε τις ἐφύλασσε οὔτ' ἂν ἤλπισε μή κοτέ τις κατὰ τοῦτο ἀναβαίη ἀνθρώπων, ταύτῃ ἀνέβησάν τινες κατὰ τὸ ἱρὸν τῆς Κέκροπος θυγατρὸς Ἀγλαύρου, καίπερ ἀποκρήμνου ἐόντος τοῦ χώρου*

> According to the oracular response, all of Attika that was on the mainland had to be ruled by the Persians. In front of the Akropolis, and behind the gates and the ascent, was a place where no one was on guard, since no one ever expected any man could go up that way. Here some men ascended, near the sacred precinct of Kekrops' daughter Aglauros, although the place was a sheer cliff. (translation by the Loeb Classical Library, Godley 1925: 49, with small adaptations)

These lines describe how the Athenians, who normally protected and guarded the Akropolis, decided to leave the mainland of Attika unguarded in accordance with what the oracle had advised and how, as a consequence of this absence, the Persians succeeded in climbing up the Akropolis without being hindered and in spite of the difficult route (as the road was deemed inaccessible, the Athenians considered protecting the Akropolis at that place unnecessary). The aorist ἤλπισε is a modal indicative but the form could either be an irrealis or potentialis of the past "none would ever have

[12] Van Groningen 1955: 117.

thought". Theoretically, the modal particle might even have indicated the repetition of the action, although this seems less likely and begs the question why then ἐφύλασσε would not have been used with such a particle as well.

Theoretically, one could even argue that belongs to the optative ἀναβαίη, but the distance between the particle and the verb form makes this improbable.[13] While the subject of ἐφύλασσε and ἤλπισε is grammatically the same, they still refer to different entities, as the former applies to the men capable of guarding the Akropolis whereas the second refers to the entire population of Attika. As the expectation that no-one would ever be able to ascend the Akropolis, is anterior to the decision of not guarding it, the aorist seems to have temporal meaning and seems to indicate anteriority. This instances thus seems a strong example for the use of the aorist with temporal and anterior meaning. What is also striking is that the grammatical relationship between ἐφύλασσε and ἤλπισε is one of coordination but semantically, it is a causal one. As a reviewer points out, this causal relationship makes it all the more likely that we are dealing here with a temporal use (the expectation that there will be no attack on that side naturally precedes the decision not to guard that part of the Akropolis). On the other hand, however, one could also argue that the difference between ἐφύλασσε and ἤλπισε is not owed to the temporal reference in relation to each other not to aspect: the former refers to the long period of the Akropolis being unguarded and does not describe a single action whereas the latter refers to the fact that not even one single person thought it possible (or hoped) for a moment that the steep cliff would allow anyone to climb up the hill to the Akropolis. As such, the difference in tense use between these two verb forms can be explained from an aspectual point of view after all.

3.3. *Historiai* 8.93, lines 1078-1083 Wilson

> *ἐν δὲ τῇ ναυμαχίῃ ταύτῃ ἤκουσαν Ἑλλήνων ἄριστα Αἰγινῆται, ἐπὶ δὲ Ἀθηναῖοι, ἀνδρῶν δὲ Πολύκριτός τε ὁ Αἰγινήτης καὶ Ἀθηναῖοι Εὐμένης τε {ὁ}Ἀναγυράσιος καὶ Ἀμεινίης Παλληνεύς, ὃς καὶ Ἀρτεμισίην ἐπεδίωξε. εἰ μέν νυν <u>ἔμαθε</u> ὅτι ἐν ταύτῃ πλέοι Ἀρτεμισίη, οὐκ ἂν <u>ἐπαύσατο</u> πρότερον ἢ <u>εἷλέ</u> μιν ἢ καὶ αὐτὸς <u>ἥλω</u>.*

> In this battle it was said that the Aiginetans acted in the bravest manner and after them the Athenians (showed most courage). Among the men, there

[13] This issue was not discussed in Gaisford & Creuzer & Baehr 1835: 70, Krüger 1856: 122, Abicht 1866: 38, Macan 1908: 440.

were Polykritos from Aigina and the Athenians Eumenes from Anagyros and Ameinies from Pallene, who chased Artemesia. If then he had learnt that she was sailing in that ship, he would not have stopped (his pursuit) before he had either caught her or had been caught himself.

Herodotos describes here which Greek cities were the bravest in the Battle of Salamis and which soldiers particularly excelled. He then relates the story of a certain Ameinias. That Ameinias was chasing a female officer, Artemisia, and after not finding her, he stopped his pursuit. Herodotos adds that if Ameinias had known that Artemisia was still on a ship in Salamis, he would not have stopped chasing her but would have continued until he had either found her or had been taken prisoner himself (by the Persians). An additional factor, not mentioned in the passage discussed here (Herodotos described this in *Historiai* 8.88), is that her ship seemed to attack Persian ships, which misled the Greeks into believing that her ship was on their side and did not belong to the Persians. The story describes a single event in the past and, as a consequence, the modal indicatives ἔμαθε and ἐπαύσατο are used in an irrealis of the past. While they refer to the past, they also describe completed and single actions, namely the hearing of Artemisia's presence on the ship (by which I mean that it would have been a single action, had he indeed heard that she was on the ship, but he never received that news) and his decision to stop the pursuit. The aorist can thus also be explained from an aspectual point of view. The question is whether the indicatives εἷλε and ἥλω are also modal ones, in which case they could be unreal themselves[14] or have been subjected to a type of *attractio modalis*, or simply past indicatives.[15] Both explanations are possible but in any case, these two aorist forms refer to single and completed actions as well (capturing a single person or being captured oneself is an action with a clear endpoint). In this passage, the 2 (or 4) aorist forms do not contradict the aspectual interpretation for the aorist-use in the irrealis.

3.4. Historiai 8.103, lines 1226-1230 Wilson

ἥσθη τε δὴ τῇ συμβουλίῃ Ξέρξης· λέγουσα γὰρ ἐπετύγχανε τά περ αὐτὸς ἐνόεε. οὐδὲ γὰρ εἰ πάντες καὶ πᾶσαι **συνεβούλευον** *αὐτῷ μένειν,* **ἔμενε** *ἂν δοκέειν ἐμοί· οὕτω καταρρωδήκεε.*

[14] Van Groningen 1955: 143, La Roi 2023: 195.

[15] This was not discussed in Gaisford, Creuzer & Baehr 1835: 127, Krüger 1856: 139-140, Abicht 1866: 68, Macan 1908: 504.

> Xerxes was pleased with her (sc. Artemesia's) advice. She had namely by chance lighted upon what he was thinking himself. In my opinion, he *would not have remained / would not remain* even if all men and women *had advised / advised* him to stay. He had been struck so intensely by fear.

When Xerxes was faced with serious resistance by the Greeks and noticed that the Greeks were stronger on the sea, he started to fear a defeat and asked Mardonios for advice. Mardonios replied that they could switch the attack to the Peloponnese and attack Athens later (*Historiai* 8.100). Pleased with that advice, Xerxes consulted Artemesia alone and asked for her input as well (*Historiai* 8.101). She answered that it would be better that Xerxes withdrew and left Mardonios to lead the battles: should Mardonios lose and die, Xerxes would not have suffered himself, but should Mardonios obtain the victory, the fame and glory would still be Xerxes' as he was the one who sent the military and it were his servants and not Mardonios' who won the battle (*Historiai* 8.102). In this passage here, Herodotos describes how the advice by Artemisia to Xerxes to depart from Greece and leave Mardonios alone to fight the battle pleased him very much, because he was filled with fear for his life. Herodotos adds that even if everyone had advised him to stay, he would have left Greece anyway. The passage refers to a single event in the past but at the moment of speaking the verbs of the counterfactual construction do not refer to an action solely anterior to the events described but also simultaneous to them: when Artemisia speaks to him, Xerxes still has the intention of not staying. The use of the imperfect is noteworthy. On the one hand, one could argue that the fact that the construction does not refer to the past alone caused the present-stem to be used. The form συνεβούλευον could still be interpreted as an *imperfectum de conatu* and describe the (imaginary) attempts made by his entourage to convince him to stay in Greece (this is an unreal situation as Xerxes himself sent his entourage away as he did not want to receive any additional advice, having decided already on what course of action to take), but for ἔμενε an explanation is harder to find. It is true that the simplex verb μένω has 5 aorist forms (2 finite verb forms and 3 participles)[16] against 11 imperfect forms,[17] but that in itself is not sufficient to explain the use of the imperfect

[16] The instances of the participle are *Historiai* 2,121, lines 1824-1825 Wilson, 7,139, line 1743 Wilson, 8, 9, line 99 Wilson.

[17] The instances are *Historiai* 1,169, line Wilson, 1,190, line 2896 Wilson, 3,158, line 2423 Wilson, 4,136, line 1726 Wilson, 4,202, line 2539 Wilson, 5,99, line 1463 Wilson,

here. What is noteworthy, is that the two finite aorist forms of the verb are used in a construction in which the verb is accompanied by an adverbial complement that describes the exact or limited duration of the stay. Of the 59 instances of the present stem of the simplex μένω, only one has an indication of a defined period with it (*Historiai* 1,199, line 3087 Wilson), and that form is a present indicative where an aorist cannot be used. I quote the passage with the present indicative and the two aorist examples below (the aorist verb form is underlined, the present indicative is italicised, the temporal indication is underlined and put in boldface).

> ὅσαι μέν νυν εἴδεός τε ἐπαμμέναι εἰσὶ καὶ μεγάθεος, ταχὺ ἀπαλλάσσονται, ὅσαι δὲ ἄμορφοι αὐτέων εἰσί, χρόνον πολλὸν προσμένουσι οὐ δυνάμεναι τὸν νόμον ἐκπλῆσαι: καὶ γὰρ **τριέτεα καὶ τετραέτεα** μετεξέτεραι χρόνον *μένουσι*.
>
> The ones that have beauty and stature, are quickly freed. The ones among them who do have not a (beautiful) face, stay there a long time as they cannot fulfil the (requirements of the) law and some of them (even) stay a period of three or four years.

In this passage, Herodotos describes a custom at the temple of the Assyrian goddess of love Mylitta. Every Babylonian woman is obliged to undergo once in her lifetime a ritual in which she has to sit down at the temple and accept money from a stranger (whatever the sum may be) and have intercourse with that stranger. Herodotos adds that for the attractive women this ordeal is finished relatively swiftly, but that the less attractive women sometimes have to wait for three or four years. The present indicative μένουσι is used because Herodotos describes here a habit that at the moment of his writing is still in use and therefore an aorist would not have been suited. I now analyse the two aorist forms of μένω.

> <u>ἔμειναν</u> δ' ἐν ταύτῃ καὶ εὐδαιμόνησαν **<u>ἐπ' ἔτεα πέντε</u>**, ὥστε τά <τε ἄλλα> ἱρὰ τὰ ἐν Κυδωνίῃ ἐόντα νῦν οὗτοί εἰσι οἱ ποιήσαντες καὶ τὸν τῆς Δικτύννης νηόν. (Herodotos *Historiai* 3.59, lines 927-930 Wilson).
>
> Here they stayed and prospered for five years, so that it was they who erected the other sanctuaries that are now in Kydonie and the temple of Diktynna.

6,107, line 1351 Wilson, 7,222, line 2880 Wilson, 8,56, line 603 Wilson, 8,103, line 1229 Wilson, 9,6, line Wilson.

This passage describes how Samian conquerors settled in Kydonie in Crete, stayed there for five years in happiness and built many sanctuaries. Here, the aorist ἔμειναν is used because the verb is accompanied by an adverbial component that indicates a precisely determined time period.

> ἐστρατήγεε δὲ Λακεδαιμονίων μὲν Εὐαίνετος ὁ Καρήνου ἐκ τῶν πολεμάρχων ἀραιρημένος, γένεος μέντοι ἐὼν οὐ τοῦ βασιληίου, Ἀθηναίων δὲ Θεμιστοκλέης ὁ Νεοκλέος. ἔμειναν δὲ **ὀλίγας ἡμέρας** ἐνθαῦτα· (Herodotos *Historiai* 7,173, lines 2280-2284 Wilson).

> Euainetos son of Karenos was the general of the Lakedaimonians, chosen from among the war-leaders, certainly not being of royal descent, and Themistokles son of Neokles (was the general) of the Athenians. They remained there for only a few days.

In this passage, Herodotos describes how after the Greeks sent an embassy to the Thessalians, they answered that they would join the Greek cause but that the pass over the Olympos would need to be protected, and that protection could only be guaranteed by a large army. In response, the Greeks did indeed send a land army to guard the pass but the Spartan and Athenian generals stayed only a few days there. Here, the aorist ἔμειναν is used because the verb is accompanied by an adverbial component that indicates a short period of time.

It has been observed, first by Strunk and then by many others, that the aorist indicates the start and end of a period, whereas in this specific instance here there is no start nor end date and the action seems to be ongoing.[18] As such, the use of the present stem is expected. In this passage, the choice for the imperfect can thus be explained from an aspectual point of view as well: as there is no clearly delineated period of time added as adverbial complement to the verb μένω in this passage (this also explains the use of the present infinitive μένειν in the same passage), the imperfect ἔμενε and not the aorist ἔμεινε is used.

---

[18] This was first stated by Strunk 1971 and then reiterated by Hettrich 1976: 72-73. It could also be found in Mourelatos 1978: 429 and Armstrong 1981, and most recently, in George 2014: 24-26, 2016: 600, Van Emde Boas e.a. 2019: 418 and Nijk 2022: 20-21 but none of them mentioned either Strunk or Hettrich.

Basset 2009 was more skeptical and stated that the use of the aorist in this type of constructions was simply due to the confective nature of the aorist.

3.5. *Historiai* 8.119, lines 1472-1478 Wilson

εἰ γὰρ δὴ ταῦτα οὕτως <u>εἰρέθη</u> ἐκ τοῦ κυβερνήτεω πρὸς Ξέρξην, ἐν μυρίῃσι γνώμῃσι μίαν οὐκ ἔχω ἀντίξοον μὴ οὐκ ἂν <u>ποιῆσαι</u> βασιλέα τοιόνδε, τοὺς μὲν ἐπὶ τοῦ καταστρώματος <u>καταβιβάσαι</u> ἐς κοίλην νέα, ἐόντας Πέρσας καὶ Περσέων τοὺς πρώτους, τῶν δ' ἐρετέων ἐόντων Φοινίκων ὅκως / κῶς οὐκ ἂν ἴσον πλῆθος τοῖσι Πέρσῃσι <u>ἐξέβαλε</u> ἐς τὴν θάλασσαν; ἀλλ' ὁ μέν, ὡς καὶ πρότερόν μοι εἴρηται, ὁδῷ χρεώμενος ἅμα τῷ ἄλλῳ στρατῷ ἀπενόστησε ἐς τὴν Ἀσίην.[19]

For if indeed the pilot had spoken these words to Xerxes in this way, I think that out of ten thousand opinions not one would hold that the king would have bidden the men on deck (who were Persians and of the best blood of Persia) to descend into the ship's hold, and (that he) would have taken from the Phoenician rowers a number equal to the number of the Persians and cast them into the sea. No, Xerxes did as I have already said, and returned to Asia with his army by road.[20]

When Xerxes and his fleet was crossing the Hellespont, they were suddenly stuck in a fierce storm and were about to capsize. The King then inquired with his pilot what should be done, to which the man answered that there were too many men on board. Xerxes then addressed his direct entourage and asked who of them would be willing to sacrifice himself for his king. As a reaction, many rowers jumped overboard and the threat was averted. The pilot received a golden crown for his heroism but was subsequently decapitated because he caused the death of many Persians. In this chapter, Herodotos voices serious doubts about this story, as the Persian rowers were among the best and it would have been very unwise to lose them (although they were supernumerary and not needed for the steering of the ship nor for the victory in the battle).

He suspected that if this event had really occurred, the Persians would have thrown the Phoinikian rowers into the sea. In this passage, we have two "modal infinitives", which are underlined and italicised in the passage and are infinitives that would be a modal indicative in direct speech, namely ποιῆσαι and καταβιβάσαι, one modal indicative in a conditional clause,

[19] The aorist infinitives have been underlined and italicised. The disputed conjunction is italicised without boldface.

[20] Own translation.

εἰρήθη, and one indicative in a subordinated complement clause introduced by ὅκως, ἐξέβαλε. All modal forms in this passage are in the aorist, because they refer to single and completed actions, as the storm and the reaction to it occurred only once. While this describes an event in the past, there is thus no need to ascribe temporal value to the aorist forms as they can also be explained from an aspectual point of view.

Although it has no direct influence on the analysis of tense and aspect in this passage, the construction dependent on οὐκ ἔχω is noteworthy and complicated.[21] As a reviewer of the journal correctly points out, this statement is actually already counterfactual in itself as Herodotos did not look for an opinion on this story, let alone look for ten thousand opinions. Yet, he asserts this as if he had indeed done so. The meaning seems to be that "if the captain had spoken in that manner to the king, the king would never have done what the people tell he did but he would have ordered the Phoinikians to be thrown overboard and the Persians to be brought down into the deck (to compensate for the weight lost by the Phoinikians thrown overboard) and I think that everybody would agree with what I say". The infinitive μὴ οὐκ ἂν ποιῆσαι is thus linked with the conditional clause εἰ εἰρέθη and, the infinitive and the conditional clause constitute the counterfactual construction. There seems little doubt about the link between εἰρέθη and ποιῆσαι, but the question is what needs to be done with the other infinitive καταβιβάσαι and the indicative ἐξέβαλε. The infinitive καταβιβάσαι can be accounted for in a relatively straightforward manner but the indicative ἐξέβαλε poses problems. Hermann and Baehr interpreted μὴ οὐκ ἂν ποιῆσαι as a synonym for οὐκ ἔστιν "it is impossible" and assumed that ὅκως ἐξέβαλε depended on it,[22] whereas Matthiae, Krüger, Abicht and Macan assumed that ὅκως ἐξέβαλε depended on οὐκ ἔχω as some type of complement construction after a *verbum cogitandi* or *verbum dicendi*.[23] Matthiae was probably right in assuming that some type of anakolouthon occurred here,[24] but stated at the same time that a construction with an infinitive-construction and an indicative with conjunction after *verba cogitandi* or *verba dicendi* was possible. Confronted with the confused syntax of this passage, Pingel admitted

---

[21] This was noted in the commentaries by Krüger 1856: 153, Abicht 1866: 88-89, Macan 1908: 546.

[22] Hermann 1831: 52, Gaisford & Creuzer & Baehr 1835: 167.

[23] Matthiae 1827: 1267, Krüger 1856: 153, Abicht 1866: 88-89, Macan 1908: 546.

[24] Matthiae 1827: 1267. Pingel 1874: 38 accepted that there was some type of anakolouthon here but suggested to change the text after all.

that an *anakolouthon* was possible here but suggested to read κῶς instead of ὅκως,[25] as then the last sentence would be interpreted as an independent interrogative clause summarising the event "how would he not have …". Macan noted that there were two different constructions (and that μὴ οὐκ ἂν ποιῆσαι should have been an indicative as well) and considered Pingel's conjecture *seductive*.[26] Stein, followed by How & Wells, stated that the ὅκως ἐξέβαλε clause should actually have been on the same level as καταβιβάσαι and in the infinitive (ἐκβαλεῖν, without ὁκως),[27] but that Herodotos made it depend on οὐκ ἔχω and put the verb in a finite form. They thus imply that the construction should actually have been subordinated to μὴ οὐκ ἂν ποιῆσαι, but, surprisingly enough, neither of them discussed Pingel's correction.[28] Van Groningen also considered this construction to be an anakolouthon and argued that instead of ὅκως ἐξέβαλε one would have expected ἐκβαλεῖν.[29] Of all the editions published after Pingel's conjecture, only Wilson adopted it,[30] the others preserved the transmitted reading.[31]

Pingel's correction is indeed very attractive but, as mixed constructions are possible and attested in several authors (as Matthiae had already pointed out), it is maybe better to interpret the construction with the infinitives, namely ποιῆσαι and καταβιβάσαι, and ὅκως ἐξέβαλε as all being dependent on οὐκ ἔχω. In favour of this interpretation argues in my opinion the fact that καταβιβάσαι, which has not been discussed so far in any of the scenarios, is preceded by with τοὺς **μὲν** … καταβιβάσαι whereas ὅκως ἐξέβαλε is preceded by τῶν **δ'** ἐρετέων ἐόντων Φοινίκων. The two constructions are thus connected with μέν and δέ, a prototypical Greek manner to mark a coordination between two closely related elements. I see thus no reason to adopt Pingel's correction.

---

[25] Pingel 1874: 37-38, but he and his suggestion had already been quoted in Madvig 1871: 306, meaning that he must have made the observation earlier.

[26] Macan 1908: 546.

[27] Stein 1893: 95, How & Wells 1912: 275.

[28] Stein 1893: 95 (in his edition of 1871, he did not mention this conjecture, but it is possible that at the time he was still unaware of it, 1871: 342), How & Wells 1912: 275.

[29] Van Groningen 1955: 153.

[30] Wilson 2015a: 170, 2015b: 761.

[31] Hude 1909 *on this passage* quoted the reading but did not adopt it while Dietsch & Kallenberg 1928: xxxviii ascribed the correction to Madvig but did not print the correction either (1928: 307). Macan 1908: 546 preserved the transmitted text but considered Pingel's correction "seductive" (cf. note 25). Legrand 1953: 116 and Rosén 1997: 368 preserved the transmitted reading and did not even mention the correction in their apparatus. Godley 1925: 122 also maintained the transmitted text.

3.6. *Historiai* 8.125, lines 1534-1536 Wilson

ὁ δέ, ἐπείτε οὐκ ἐπαύετο λέγων ταῦτα ὁ Τιμόδημος, εἶπε· Οὕτω ἔχει τοι· οὔτ' ἂν ἐγὼ ἐὼν Βελβινίτης ἐτιμήθην οὔτω πρὸς Σπαρτιητέων, οὔτ' ἂν σύ, ὤνθρωπε, ἐὼν Ἀθηναῖος.

And as Timodemos would not stop saying those things, he (sc. Themistokles) said: 'This is the situation. I would not be honoured / have been honoured among the Spartans in that manner if I came from Belbina nor would you (have been honoured), although you are Athenian.'

After winning the Battle of Salamis, the Greek generals were asked to vote a first and second prize for the leader who had best performed. Each general voted for himself for the first place but nominated Themistokles for the second. No honouring took place, however, and all the generals sailed home to their respective cities. Themistokles did not receive an honour either, and when he went to Sparta, he obtained it there. Upon his arrival, he was welcomed, treated with great respect and celebrated as one of Greece's saviours. This passage here describes the later response by Themistokles to a certain Timodemos from Aphidna, who was an enemy of Themistokles' and continuously complained that Themistokles was treated with too much honour by the Spartans and that the actual honours were meant for Athens and not for Themistokles himself. To this, Themistokles replied that if he had come from Belbina, the honours would not have been bestowed upon him but neither would Timodemos have been celebrated, if he had been an Athenian. The (implied) message (also conveyed by Plato *Res Publica* 329e-330a)[32] is that Themistokles' greatness was the reason for the honours as another person leading the Athenians would not have been able to achieve what Themistokles had done. The question is whether aorist ἐτιμήθην only refers to the past or also to the present. It is clear that the statement and also Timodemos' complaints refer to the honour that Themistokles had already received in Sparta. The aorist does, therefore, refer to the past, but is the temporal reference the only reason for the aorist-use? It refers to a single honorary ceremony for Themistokles and thus describes a single and completed event. For this type of descriptions, the aorist is the normal tense. As such, the use of the aorist can be explained by aspectual factors and there is no need to resort (exclusively) to the temporal explanation.

[32] I owe the reference to Plato to an anonymous reviewer of the journal.

3.7. *Historiai* 8.136, lines 1692-1695 Wilson

τούτων δὲ προσγενομένων κατήλπιζε εὐπετέως τῆς θαλάσσης κρατήσειν, τά περ ἂν καὶ **ἦν**, *πεζῇ τε ἐδόκεε πολλῷ εἶναι κρέσσων· οὕτω τε ἐλογίζετο κατύπερθέ οἱ τὰ πρήγματα ἔσεσθαι τῶν Ἑλληνικῶν.*

If they joined, he seriously hoped to swiftly rule over the sea, which would have been possible; with the infantry he thought to be much more powerful and thus considered that his position was superior to the Greeks.

After their defeat at Salamis, the Persians changed their tactics and Mardonios, a member of the high Persian nobility and a cousin of King Xerxes, considered it more fruitful to have the Athenians on the side of the Persians. He therefore used as go-between Alexandros I, King of Macedonia and Persian subject, to Athens with the goal to "recruit" them (the reasons for doing so are not mentioned in this specific passage but Herodotos stated elsewhere that King Alexandros I was already aiding the Athenians to a certain extent; choosing Alexandros was thus a sensible thing to do). The passage describes how the joining of Athens would make the Persians the undisputed masters of the seas. The passage with ἦν describes a situation simultaneous to Mardonios' and Alexandros' hopes of turning the Athenians. It would therefore be tempting to explain the use of the imperfect as temporally motivated, meaning that it was chosen because the irrealis did not refer to an event or state that preceded his attempts but that was simultaneous to it. I agree that this is a convincing argument but would state that the fact that ἦν describes a state of affairs that existed for a while and not a single event or a completed action, explains the use of the present-stem. I would therefore argue that the choice for the imperfect ἦν was motivated by aspectual factors. One could argue that the imperfect ἦν was chosen by default as no aorist is available in the paradigm but as aorist forms can be taken from other verbs such as γίνομαι, with which a suppletive relationship exists, this is not a convincing argument. A reviewer of the journal points out to me that an interpretation as a single event is not to be excluded ("this could have happened") as the offer made by Mardonios was very exceptional, namely clemency and a set of concessions towards the Athenians (this type of leniency would have been unprecedented in the history of the Persians). If one were to accept that interpretation, ἦν would either be

"neutral" as to aspect or act as an aorist. As an explicit aorist expression for εἰμί is possible by using the aorist forms of γίνομαι, this explanation seems less likely to me.

3.8. *Historiai* 8.140, lines 1769-1773 Wilson

> *ἐνορῶ γὰρ ὑμῖν οὐκ οἵοισί τε ἐσομένοισι τὸν πάντα χρόνον πολεμέειν Ξέρξῃ (εἰ γὰρ* **ἐνώρων** *τοῦτο ἐν ὑμῖν, οὐκ ἄν κοτε ἐς ὑμέας ἦλθον ἔχων λόγους τούσδε)· καὶ γὰρ δύναμις ὑπὲρ ἄνθρωπον ἡ βασιλέος ἐστὶ καὶ χεὶρ ὑπερμήκης.*
>
> I see in you that you will not be capable to fight the entire time against Xerxes (if I had seen it in you, I would not have come towards you, speaking these words), and the king's power is above men and his hand is overreaching.

When Alexandros, the envoy sent to Athens by Mardonios (cf. the previous passage), arrives in Athens, he speaks these words trying to convince the Athenians to forgo their resistance to the Persians. He points out that the power of the Persians is much stronger than the Athenians themselves can ever be, that they cannot maintain their resistance for a long time and that the Persian king is omnipresent. The irrealis-construction used here clearly refers to the past, because it describes something that could have prevented the speech from taking place. One could thus argue that the aorist ἦλθον serves the purpose of referring to the past. In that scenario, the imperfect ἐνώρων poses a problem, although – as was noted above – it is often argued that the imperfect can be used in a counterfactual of the past. Even in that scenario, the difference between ἐνώρων and ἦλθον has to be of aspectual nature and the imperfect of ἐνώρων is in need of an explanation. Contrary to normal verbs of "seeing, perceiving", a form as ἐνώρων does not mean "see, notice", but "see that something is present in …". Contrary to the simplex verb, this verb refers to a durative action without endpoint. Therefore, the imperfect is more suited than the aorist. I would argue that also for ἦλθον an aspectual explanation can be provided and that is unnecessary to assume that ἦλθον as aorist only marked the pastness. This form is constructed with a clear endpoint and refers to a single and completed action, thereby fulfilling all the conditions for the aorist to be used. The choice of the aorist is thus based on aspectual criteria.

Conclusion

In this article, I used Book 8 of Herodotos' *Historiai* as a case study to investigate whether the tense usage in the counterfactual constructions was determined by aspectual or temporal factors. I first briefly discussed tense and aspect in Classical Greek and then provided a short overview of existing scholarship on the tense usage in the counterfactual constructions, summarising most (recent) grammars on Classical Greek have stated on the issue. Then I formulated my *Arbeitshypothese*, which is that the tense usage was aspect-based. After that, I proceeded to the actual passages of Book 8 in which these forms occur. In the process I also discussed textual criticism when necessary. My analyses showed that all instances allowed for an aspectual explanation. The imperfect ἐνώρων in 8.140 poses problems for the temporal explanation as the imperfect described an action anterior to that of the aorist and yet not the aorist was used. The imperfect is used in that instance because it refers to durative noting of a certain characteristic in a certain person and does not describe how someone suddenly sees something. Even the aorist ἤλπισε in 8.53, which could seem to be motivated by temporal factors as the expectation or fear has to be anterior to the decision not to guard the Akropolis, can still be accounted for with an aspectual explanation. The instance 8.30 is probably the best example for an aspectual explanation as it shows two verbs in the imperfect referring to an ongoing activity without a clear endpoint.

As conclusion, I would therefore state that also in Herodotos the use of the aorist and imperfect in the irrealis-constructions was not based on tense but on aspect, and that, as a consequence, the aorist is not confined to the so-called irrealis of the past nor is the imperfect to that of the present.

Bibliography

Abicht, K. (1866), *Herodotos. Für den Schulgebrauch erklärt. Fünfter Band. Buch VIII – IX und zwei Indices.* Leipzig: Teubner.

Armstrong, D. (1981), "The Ancient Greek Aorist as the Aspect of Countable Action", in P. Tedeschi & A. Zaenen (eds.). *Syntax and Semantics. Volume 14. Tense and Aspect*. New York: Academic Press, 1-12.

Basile, N. & Radici-Colace, P. (2001), *Sintassi storica del greco antico*. Bari: Levante.

Basset, L. (2009), "The Use of the Imperfect to Express Completed States of Affairs. The Imperfect as a Marker of Narrative Cohesion", in S. Bakker & G. Wakker (eds.). *Discourse Cohesion in Ancient Greek*. Leiden: Brill, 205-219.

Bekker, I. (1833), *Herodoti de bello Persico libri novem*. Berlin: Reimer.

Bentein, K. (2016), *Verbal periphrasis in ancient Greek*. Oxford: OUP.

Bizos, M. (1947), *Syntaxe grecque*. Paris: Vuibert.

Bornemann, E. & Risch, E. (1973), *Griechische Grammatik*. Frankfurt: Diesterweg.

Brugmann, K. (1900), *Griechische Grammatik*. München: Beck.

De Decker, F. (2021), "A look at some (alleged) morpho-syntactic isoglosses between Greek and Anatolian: the modal particle in epic Greek", in F. Giusfredi, Z. Simon & E. Martínez-Rodríguez (eds.) *Studies in the languages and language contact in Pre-Hellenistic Anatolia*. Barcelona: Institut del Pròxim Orient Antic (IPOA), 101-189.

De Decker, F. (2024), "Tense, aspect and related textual criticism in Herodotos, *Historiai* 1.186", *Humanitas* 84: 41-61.

Delaunois, M. (1975), "Contributions à l'étude de la notion du « possible du passé » en grec classique", *Antiquité Classique* 44: 5-19.

Delaunois, M. (1988), *Essai de syntaxe grecque classique*. Leuven: Peeters.

Delbrück, B. (1879), *Syntaktische Forschungen IV. Die Grundlagen der griechischen Syntax*. Halle: Buchhandlung des Waisenhauses.

Dietsch, H. & Kallenberg, H. (1928), *Herodoti Historiarum Libri IX*. Vol. II. Leipzig: Teubner.

Duhoux, Y. (1992), *Le verbe grec ancien*. Louvain-la-Neuve: Presses de l'université.

Fanning, B. M. (1990), *Verbal Aspect in New Testament Greek*. Oxford: Clarendon Press.

Gaisford, T., Creuzer, F. & Baehr, J. (1835), *Herodoti Halicarnassensis Musae*. Volumen quartum. Editio altera emendatior et auctior. Leipzig: Hahn.

George, C. (2014), *Expressions of Time in Ancient Greek*. Cambridge: CUP.

George, C. (2016), "Verbal Aspect and the Greek Future: ἕξω and σχήσω", *Mnemosyne* IV. 69: 597-627.

Gerö, E. (2001), "Irrealis and Past Tense in Ancient Greek", *Glotta* 77: 178-197.

Gildersleeve, B. (1900), *Syntax of Classical Greek*. New York: American Book Company.

Godley, A. (1925), *Herodotus with an English translation*. IV. Books VIII – IX. Cambridge: Harvard University Press.

Goodwin, W. (1865), *Syntax of the Moods and Tenses of the Greek Verb*. Cambridge, MA: Sever and Francis.

Goodwin, W. (1900), *A Greek Grammar*. Revised and Enlarged. Boston: Ginn.

Hermann, G. (1831), *De Particula AN Libri IV*. Leipzig: Fleischer.

Hettrich, H. (1976), *Kontext und Aspekt in der altgriechischen Prosa Herodots*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Hettrich, H. (1992), "Lateinische Konditionalsätze in sprachvergleichender Sicht", in O. Panagl & T. Krisch (eds.). *Latein und Indogermanisch. Akten des Kolloquiums der Indogermanischen Gesellschaft*. Innsbruck: IBS, 263-284.

Hettrich, H. (1998), "Die Entstehung des homerischen Irrealis der Vergangenheit", in Lisi Oliver, Harold C. Melchert & J. H. Jasanoff (eds.). Mír Curad. *Studies in Honor of Calvert Watkins*. Innsbruck: IBS, 261-270.

Horrocks, G. (1996), "On condition: aspect and modality in the history of Greek", *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 221: 153-174.

Horrocks, G. (2010), *Greek: A History of the Language and its Speakers*. London: Blackwell.

How, W. & Wells, J. (1912), *A Commentary on Herodotus II. Book V - IX*. Oxford: OUP.

Hude, K. (1909), *Herodoti Historiae*. Vol. II. Oxford: Clarendon Press.

Humbert, J. (1960), *Syntaxe grecque*. Paris: Klincksieck.

Krüger, K. (1856), ΗΡΟΔΟΤΟΥ ΙΣΤΟΡΙΗΣ ΑΠΟΔΕΞΙΣ. Mit erklärenden Anmerkungen von K. W. Krüger. Fünftes Heft. Berlin: Krüger.

Kühner, R. (1835), *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*. Zweiter Theil. Hannover: Hahn.

Kühner, R. (1870), *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*. Zweiter Theil. Zweite Auflage in durchaus neuer Bearbeitung. Hannover: Hahn.

Kühner, R. & Gerth, B. (1898), *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Zweiter Theil. Erster Band Satzlehre*. Hannover: Hahn.

Kühner, R. & Gerth, B. (1904), *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Zweiter Theil. Zweiter Band. Satzlehre*. Hannover: Hahn

La Roi, E. (2022), "Interlocked Life Cycles of Counterfactual Mood Forms from Archaic to Classical Greek: Aspect, Actionality and Changing Temporal Reference", *Indogermanische Forschungen* 127: 235-281.

La Roi, E. (2023), "A pragmatic syntax of counterfactual mood attraction and mood (a)symmetry", in C. Denizot & L. Tronci (eds.). *Building Modality with Syntax. Focus on Ancient Greek*. Berlin: De Gruyter, 193-220.

Legrand, P. (1983), *Hérodote. Histoires. Livre 8: Uranie*. Paris: Les Belles Lettres.

Macan, R. (1908), *Herodotus. The Seventh, Eighth, and Ninth Books. Vol. I. Part II. Book VIII and IX.* London: MacMillan.

Madvig, J. (1871), *Adversaria critica ad scriptores Graecos et Latinos. Vol. I. De arte coniecturali. Emendationes graecae*. Kopenhagen (Haunia): Gyldendal.

Matthiae, A. (1827), *Ausführliche griechische Grammatik*. Zweiter Theil. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Leipzig: Vogel.

Mourelatos, A. (1978), "Events, Processes, and States", *Linguistics and Philosophy* 2: 415-434.

Nijk, A. (2022), *Tense-Switching in Greek. A Cognitive Approach*. Cambridge: CUP.

Pingel, J. V. (1874), *Kritiske Anmærkninger til Herodots 7de, 8de og 9de Bog*. Kopenhagen: J. Schulz.

Revuelta-Puigdollers, A. (2022), "El verbo (III). Modo y modalidad", in M. Jiménez López, (Coord. Ed.). *Sintaxis del griego antiguo*. Volumen II. Madrid: CSIC, 637-679.

Rijksbaron, A. (1979), Review Hettrich 1976. *Lingua* 48: 223-257.

Rijksbaron, A. (2002), *The Syntaxis and semantics of the verb in Classical Greek: an Introduction*. Amsterdam: Gieben.

Rodríguez-Adrados, F. (1992), *Nueva sintaxis del Griego antiguo*. Madrid: Gredos.

Rosén, H. (1997), *Herodoti Historiae*. II. Libros V-IX continens. Leipzig: Teubner.

Ruijgh, C. (1971), *Autour de τε-épique*. Amsterdam: Hakkert.

Ruijgh, C. (1979), Review Hettrich 1976. *Gnomon* 51: 217-227.

Schwyzer, E. & Debrunner, A. (1950), *Griechische Grammatik. Teil II.Syntax*. München: Beck.

Smyth, H. & Messing, G. (1956), *Greek Grammar*. Cambridge: Harvard University Press.

Stahl, J. (1907), *Kritisch-historische Syntax des griechischen Verbums*. Heidelberg: Winter.

Stein, H. (1871), *Herodoti Historiae. Recensuit Heinrich Stein. Tomus II*. Berlin: Weidmann.

Stein, H. (1893), *Herodotos, erklärt von Heinrich Stein. Fünfter Band: Buch VIII und XI*. Fünfte verbesserte Auflage. Berlin: Weidmann.

Strunk, K. (1971), "Historische und deskriptive Linguistik bei der Textinterpretation", *Glotta* 49: 191-216.

Van Emde Boas, E. e.a. (2009), *The Cambridge Grammar of Classical Greek*. Cambridge: CUP.

Van Groningen, B. (1955), *Herodotus' Historiën: met inleiding en commentaar uitgegeven / door B. A. van Groningen. 5: Commentaar op boek VII-IX*. Leiden: Brill.

Vayhinger, E. (1880), *Gebrauch der Tempora und Modi bei Herodot*. Heilbronn: Schell.

Wakker, G. (1994), *Conditions and Conditionals: An Investigation of Ancient Greek*. Amsterdam: Gieben.

Wilson, N. (2015a), *Herodotea. Studies on the Text of Herodotus*. Oxford: OUP.

Wilson, N. (2015b), *Herodoti historiae. Vol. II libros V-IX continens*. Oxford: OUP.

Zander, A. (1882), *De imperfecti atque aoristi apud Herodotum usu*. Dissertation Halle.

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_4

O espectador. Também ele um 'tipo' cómico?

The spectator. Is he a comical type?

Maria de Fátima Silva*
CECH – Universidade de Coimbra
fanp13@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-5356-8386

Texto recebido em / Text submitted on: 14/03/2025
Texto aprovado em / Text approved on: 21/05/2025

Resumo

Dentro dos testemunhos que conservamos do teatro grego antigo, o espectador é, sem dúvida, o agente que menos bem conhecemos. Temos, mesmo assim, a certeza de que se tratava de um público numeroso e heterogéneo – em idade, origem, formação cultural e, por isso, em expectativa. A comédia antiga abre, sobre este aspeto, um ângulo de visão importante, desde logo pelos apelos diretos que faz aos espectadores, nesse caso extracénicos, os que ocupam as bancadas do teatro. Mas a essa evidência vem juntar-se um outro tipo de testemunho, o que envolve o espectador intracénico, aquele que intervém dentro da ficção teatral como personagem. São casos particularmente expressivos o de Diceópolis, em *Acarnenses*, o de Eurípides, em *Tesmofórias*, e sobretudo o de Dioniso, em *Rãs.*

Palavras-chave: espectador, Aristófanes, *Acarnenses*, *Tesmofórias*, *Rãs.*

Abstract

Among the testimonies we have of ancient Greek theatre, the spectator is undoubtedly the agent we know least about. Even so, we are certain that the audience was numerous and heterogeneous – in age, origin, cultural background

* Este trabalho é financiado com Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00196/2020.

and, therefore, expectations. Ancient comedy opens up an important angle of vision in this respect, firstly because of the direct appeals it makes to the spectators, in this case extra-scenic spectators, those who occupy the theatre seats. But in addition to this evidence, there is another type of testimony, involving the intracenic spectator, the one who intervenes within the theatre fiction as a character. The cases of Dicaeopolis in *Acharnians*, Euripides in *Thesmophoriazusae* and, above all, Dionysus in *Frogs* are particularly expressive.

Keywords: spectator, Aristophanes, *Acharnians*, *Thesmophoriazusae*, *Frogs*.

Introdução

> Por vos considerar espectadores competentes
> e esta a melhor das minhas comédias,
> achei-vos dignos de serem os primeiros a prová-la,
> uma peça que me tinha custado tanto trabalho. (...)
> *Nu.* 521-4

Produzir teatro de qualidade e com sucesso terá de resultar sempre, como Aristófanes o defendeu no ano longínquo de 423 a.C., na peça que intitulou *Nuvens*, de um equilíbrio entre três vértices de um triângulo, ocupados pelo autor, pela obra criada e pelo público. Porque não basta a um poeta talentoso produzir obra de qualidade, se a sua proposta não encontrar eco da parte do auditório. Por isso, quando falamos do teatro grego antigo como profundamente e intencionalmente didático, não podemos ter em mente apenas a mensagem 'política', no seu sentido mais restrito dirigida à governação, porque a educação e treino dos espectadores faz parte da mesma preocupação didática.

Objetivamente falando, o espectador é, pelo menos na aparência, o grande ausente dos testemunhos que conservamos. Podemos, através das produções de que dispomos, desvendar, com relativa facilidade, o génio e o talento dos criadores, estabelecer os méritos das obras produzidas pelo conhecimento de uma convenção que se vai estabelecendo e progredindo ao longo dos tempos. Mas o auditório para quem os poetas produziram a sua obra ocupa, para nós, a parte menos acessível do teatro. E, no entanto, os próprios textos dramáticos, sobretudo os cómicos, levantam a cortina sobre a natureza e comportamentos desse terceiro componente de qualquer produção: o espectador.

Embora as condições de mobilização do público para a representação teatral fossem, na velha Atenas, muito diversas do que são hoje, a heteroge-

neidade e comportamentos que dele se esperavam não são substancialmente diferentes. Para os Atenienses, ir ao teatro não era, antes de mais, lazer ou procura de satisfação estética, fazia parte de uma manifestação de índole religiosa que mobilizava todos os cidadãos.[1] Mas essa presença, que era ao mesmo tempo um direito e um dever cívico, não excluía o mesmo prazer estético que nós hoje procuramos. Havia os poetas da tradição, que os mais velhos sobretudo apreciavam, e os da moda, capazes, com propostas fraturantes, de cativar os mais jovens. Havia o público 'nacional', em grandes festivais mesclado de visitantes estrangeiros. Havia o público competente e educado, o das primeiras filas e dos lugares reservados no teatro, em contraste com a ingenuidade, ruído,[2] espontaneidade do das galerias. Comum a todos seria certamente a vibração emocional muito caraterística da mentalidade mediterrânica e a imposição colocada aos poetas de encontrar uma fórmula que servisse a tão distintos e exigentes consumidores.

1. O espectador: diversos tipos e retratos

Comecemos por uma caraterização genérica dessa massa de milhares de espectadores que enchiam o teatro em dias dos grandes festivais que Dioniso, o deus do teatro, patrocinava. Talvez a primeira grande fratura a estabelecer, em termos latos, seja a que distingue o espectador nacional do estrangeiro. É curioso que, em *Acarnenses*, a primeira peça que conservamos de Aristófanes, composta ainda nos seus primeiros anos de carreira, o poeta faça uma avaliação atenta dos espectadores e daquilo que podem ser as suas preferências; ao mesmo tempo que avalia o que pode oferecer ao público, o poeta iniciando considera também as suas expectativas e preferências. E assim, em *Ach.* 504-8, pondera a adequação de um determinado tema a um público específico. Se se trata de um auditório local, como aquele que, em geral, o festival das Leneias mobilizava, o interesse do público

[1] Os poetas dramáticos nunca se confrontaram com dificuldades na mobilização de públicos, porque a própria natureza coletiva das celebrações, ao mesmo tempo religiosas, cívicas e artísticas, lhes garantiam auditórios massivos e variados, 'a população em geral', apelidados, em *V.* 1010, como "miríades sem número" (μυριάδες ἀναρίθμητοι). A composição do público, como é sabido, sempre foi motivo de enorme controvérsia; sobre o assunto, *vide, e. g.*, Walcot 1971: 38, 41; Pickard-Cambridge 1968: 268, além do testemunho das próprias peças (*Pax* 50-3, 765-768, 963-7, *Av.* 793-6, *Lys.* 1044, *Ec.* 440, 1146).

[2] Ainda assim, Slater 1999: 353 defende que o público da tragédia tinha um comportamento mais ordeiro e tranquilo do que o da comédia.

vai para o imediato citadino, para os temas que retratem a sua experiência de cidadãos. Em contrapartida, expor a realidade ateniense e as críticas que merece a estrangeiros não apenas os mobilizará menos, como pode até parecer um crime, tidos em conta os interesses e a imagem da cidade.

Se considerarmos apenas o público local, homogeneizado sob a legenda 'os Atenienses', outros fatores de contraste são também de ter em conta. Comecemos pela idade, uma caraterística que determina um jogo de preferências; é, em todos os tempos, natural que os mais velhos se mantenham fiéis a uma convenção mais conservadora – representada pelas glórias do passado – e os jovens mais suscetíveis às novidades do momento. Mas a verdade é que uns e outros não são imunes à inevitável evolução do quotidiano e da repercussão que ele projeta no mundo do teatro.[3] Em *Eq,* 517-8 (cf. 531), Aristófanes regista essa inevitabilidade:[4]

> De há muito já, que ele vem reparando que a vossa opinião vai mudando,
> e que os poetas mais antigos, quando envelhecem, vocês os abandonam.

A esta realidade dá voz o conflito que se instala à mesa em casa de Estrepsíades quando, para entreter a refeição, o velho pede ao filho que recite alguns poemas célebres. As preferências do pai vão para nomes como o do velho Simónides ou do famigerado Ésquilo (*Nu.* 1355, 1364-5). A reação do jovem é radical (*Nu.* 1356-7):

> Mas ele logo sai-se a dizer que tudo isso é uma velharia, tocar cítara,
> cantar enquanto se bebe ...

E que, se Simónides, na sua opinião de teenager, era "um mau poeta (κακὸν ποιητήν)" (*Nu.* 1362), então Ésquilo (1366-7) não passava de um "campeão do ruído, da incoerência, da grandiloquência, de um palavreado que nem precipícios". Afinal para onde iam as preferências de Fidípides? Para "os modernos" (τῶν νεωτέρων), como Eurípides, para ele "o mais talentoso

---

[3] No entanto, o insucesso da primeira versão de *Nuvens*, uma peça que Aristófanes considerou reformista e, como tal, ousada na inovação e crítica das convenções (537-44), comprovou a necessidade de prudência, tendo em conta alguma lentidão na evolução dos gostos das audiências.

[4] É dentro desta perspetiva que Aristófanes revê, na parábase de *Cavaleiros*, o que foi o passado da comédia e o destino daqueles nomes que mais contribuíram para a definição do género, Magnes, Cratino e Crates.

dos poetas" (σοφώτατος, 1377-8), gente de língua solta e propagadores de uma pornografia inaudita, como os casos de adultério e de incesto que se infiltraram no mundo sacro da tragédia (1371-2).

Quando se trata mais especificamente de comédia, em que o ataque pessoal era uma prática tradicional, o estatuto do espectador passava a ter grande predominância. As reações daqueles que, pela sua notabilidade pública, constituíam alvos preferenciais da maledicência dos poetas, representam um certo tipo de espectador sensível, cuja reação é ditada não apenas pela fruição do espetáculo, mas por tudo aquilo que nele fere a sua identidade. Cléon é, dentro dos testemunhos preservados, o caso mais gritante do político que se insurge contra as críticas de que foi alvo direto.[5]

A preparação cultural, naturalmente correspondente ao estatuto social, é, com certeza, um outro fator decisivo na hierarquização dos espectadores. A par da massa anónima, constituída por lavradores, soldados, marinheiros, artesãos, modestos comerciantes, escravos,[6] há também os intelectuais, artistas, criadores, além das autoridades da cidade. Sobre os primeiros – ou possivelmente sobre todos – a convenção, apesar de tendencialmente rotineira,[7] não deixa de exercer o seu apelo. Mas enquanto para uns o *déjà vu* será suficiente, a competência e espírito crítico de outros exige mais, aplaude a novidade, aprecia o verdadeiro génio.[8] É certo que a educação

---

[5] Numerosos são os casos de espectadores visados diretamente da cena: Amínias dado ao jogo (*V.* 74-5), Sósias à bebida (*V.* 78-9), Nicóstrato, Epígono ou Aríffrades ao sexo (*V.* 81-2, 883-5, *Ec.* 168-9, respetivamente).

[6] A quem a comédia destina o que chama estratégias "de fazer rir criancinhas" (*Nu.* 539), ou "piadas de feira" (*Pax* 750).

[7] Suscetível de repetições fastidiosas, como aquelas que Aristófanes denuncia em *Nu*. 545-6.

[8] Logo existem os espectadores "hábeis", δεξιοί (*Eq.* 228, 233, *Nu.* 521, 527), "experientes", πειραθέντες (*Eq.* 506), "competentes", σοφοί (*Nu.* 526, 535, 575, 899) e capazes de "julgar", κρίνειν, e de "avaliar corretamente", εὖ λογίζεσθαι ou εὖ φρονεῖν (*Eq.* 1210, 1275, *Nu.* 561), constituindo uma verdadeira "elite intelectual", καλοὶ κἀγαθοί (*Pax* 969-72); mas não faltam também os "desmiolados", ἀνόητοι (*Nu.* 898, *Ra.* 1503), os "insensíveis à arte", ἄμουσοι (*V.* 1074), os "incapazes", σκαιοί (*V.* 1013) e todos aqueles que se mostram "imbecis", ἀβέλτεροι, e constituem uma massa anónima e passiva, uma verdadeira "carneirada" (*Nu.* 1201-1203). *Vide* Taillardat 1965: 255. Apesar de todas estas referências às reações do público, continua a ser polémico, entre os comentadores contemporâneos, o verdadeiro grau de competência dos Atenienses do séc. V a.C.; cf., e.g., Revermann 2006: 99-124 que, para discutir a amplitude de uma elite efetivamente capaz de uma crítica pertinente e o grau de capacidade que lhe pode ser atribuído, se empenha em reunir argumentos justificativos do bom nível das plateias atenienses. Apesar de ver nos comentários abundantes sobretudo o

do espectador e a sua habituação à qualidade e inovação é um processo lento, como Aristófanes reconhece (*Nu*. 561-2):

> Mas se vos agradarem as minhas invenções,
> com o tempo, vocês vão passar a ser conhecedores.

Há, por fim, os membros do júri, aqueles que arbitram a atribuição de prémios num festival, gente certamente culta e experiente, de quem se espera um juízo qualificado sobre os méritos das diferentes produções.[9] Por isso, em boa parte, é também das suas decisões que a qualidade das propostas e o fluir das novidades depende. Na ficção cómica, Dioniso, o deus do teatro em pessoa, chamado a avaliar os méritos relativos de dois nomes de referência na arte trágica – Ésquilo e Eurípides –, em *Rãs*, é de alguma forma o retrato ideal desses juízes.

2. O espectador extracénico e o intracénico

Além das menções de passagem que vão sendo feitas, na comédia, ao espectador extracénico – aquele que enche o anfiteatro –, é particularmente interessante a sua incorporação no próprio contexto dramático. Por mais de uma vez, Aristófanes cria situações em que o seu protagonista assume a qualidade de espectador; é o caso de Diceópolis, em *Acarnenses*, o de Eurípides e do Parente, em *Tesmofórias* e os de Dioniso, Xântias e Héracles, em *Rãs*.

2.1. Diceópolis, em *Acarnenses*

A imagem com que *Acarnenses* se inicia é de uma longa espera pelo início dos trabalhos da assembleia popular a que um cidadão pontual e

---

que designa por "retórica das audiências" mais do que propriamente o testemunho de uma realidade, Revermann valoriza, em primeiro lugar, a preocupação com a competência, o que é, sem dúvida, um dado importante na discussão; para além de outro sintoma igualmente decisivo: a abundância da paródia literária, que só poderá ter sucesso a partir da cumplicidade entre criador e destinatário; sem esquecer a participação que uma boa franja do auditório teria tido pelo menos como coreuta, portanto, diretamente envolvido na representação; para não falar de "competência por exposição", ou seja, do espírito crítico que resulta da assistência regular a um certo tipo de espetáculo, sobretudo se sujeito a padrões formais rígidos como o teatro grego. Por fim, o recrutamento democrático de coreutas tenderia a disseminar o conhecimento e a competência por vários estratos da população, diluindo a ideia de uma 'elite'.

[9] Mas nem por isso imune ao suborno. Daí que, da cena, lhes sejam feitos apelos e ameaças se não julgarem com equidade (*Nu.* 1115-6).

responsável, homem já maduro, está sujeito. Esse é um tempo que Diceópolis ocupa a rememorar, com pormenores, as alegrias e tristezas que tem somado ao longo da vida, situadas todas elas no teatro. É, portanto, um espectador intracénico que se descreve como extracénico, ou seja, que recorda, agora como ator, o seu 'papel' como espectador de bancada. E nesse seu rememorar, talvez ele seja paradigmático de um padrão comum da grande mancha de público. Diceópolis não é um intelectual, é um rústico, alguém que ama o campo, mas que, ao mesmo tempo, não é alheio a experiências citadinas, como a frequência regular do teatro. Por isso, por força do hábito, estabeleceu critérios de avaliação e de preferência, e a seu modo é competente na fruição do que se lhe oferece; longe de ser um espectador passivo, todo ele é vibração perante o que entende como bom e irritação face ao que não lhe agrada. Atentemos no retrato:

Ach. 5-16

> Bem sei em que ocasião o meu coração rejubilou, ao ver
> aqueles cinco talentos que Cléon deitou pela boca fora.
> Que gozo o meu! Adoro os cavaleiros
> por essa façanha. Bem digna da Grécia!
> Em contrapartida, tive um sofrimento trágico,
> no dia em que, de boca aberta, esperava Ésquilo
> e o sujeito anunciou: 'Teógnis, faz entrar o teu coro'.
> Imaginam o abalo que não foi para o meu coração!
> Por sua vez foi um alegrão, quando, depois de Mósquion,
> Dexíteo se apresentou para cantar uma Beócia.
> E ainda este ano, quase morri e me engasguei de angústia, ao ver
> o Quéris dar a cara para cantar o hino órtio.

O que primeiro sobressai do seu relato é uma terminologia insistente para traduzir a reação exuberante dos espectadores: de euforia e contentamento (τὸ κέαρ εὐφράνθην, 5, ἐγανώθην, 7, ἥνθην, 13), como de desapontamento e desencanto (ὠδυνήθην, 9, ᾽κεχήνη, 10, ἔσεισε … τὴν καρδίαν, 12, ἀπέθανον καὶ διεστράφην, 15), ou mesmo de irritabilidade (μή μοι φθονήσητ᾽, ἄνδρες οἱ θεώμενοι, "não se irritem, senhores espectadores", 496). Dificilmente os vemos inertes ou indiferentes, nem mesmo moderados na sua apreciação: ou gostam ou não gostam.[10]

[10] Essa mesma acuidade e expressão justifica o apelo feito por um dos dois escravos que abre *Cavaleiros* 36-9: "E se lhes pedíssemos que nos deixem perceber pela cara que

Há motivos aos quais o público é particularmente sensível. Se considerarmos os assuntos que mais o mobilizam, a ideia de 'afinidade' entre a cena e o auditório, que cria interação e cumplicidade, é decisiva. A alma de cidadão existente em cada um dos espectadores justifica a vibração particular que a denúncia e ataque aos políticos e à corrupção em que se envolvem neles desperta. Cléon, um peso pesado da política ateniense do momento, e a caricatura forte a que os cómicos o sujeitaram, toca fundo nas emoções do auditório. Ao tema, associa-se a eficácia da mensagem: uma imagem concreta, cativante pelo seu vigor – como o vómito dos cinco talentos – a coadjuvar a linguagem, fere a memória e causa uma impressão duradoira.

Mais sofisticada é a avaliação estética que Diceópolis faz da poesia e da música. Antes mesmo de se sentar no teatro, o espectador carrega com preferências, tem os seus favoritos, aqueles nomes de referência capazes de monopolizar as atenções. Um Ésquilo no teatro, como um Dexíteo na música, empolgam multidões e abafam nomes menores, os de Teógnis, Mósquion ou Quéris.[11] Perante propostas tão variadas, um certo conservadorismo pesa naqueles em quem a idade repudia novidades ousadas, como é o caso do nosso protagonista.

Ao mesmo Diceópolis, que primeiro revive em memória emoções do passado, Aristófanes reserva, na visita que ele irá fazer a Eurípides em busca de soluções para cativar um auditório difícil – uma cena de metateatro que de alguma forma se autonomiza do fluir da intriga de *Acarnenses* (407-79) –, a experiência de um espectador intracénico. Ei-lo de novo acumulando com a qualidade de ator a de espectador, ao pretender influenciar alguém – o Coro de carvoeiros – usando recursos que a ele mesmo o impressionaram no teatro. Diceópolis funciona neste caso de espectador, não de uma peça de Eurípides, mas do próprio poeta na sua intimidade; e na sua intimidade, Eurípides é, em potência, a imagem da sua produção. Diceópolis observa o aparato da cena – o gabinete de trabalho de Eurípides – e deixa-se cativar pela imagem: a de uma figura que compõe de pés no ar, justificada como própria de um autor de coxos; e rodeada de farrapos, como alguém que compõe mendigos e suscita pena.

---

fazem, se lhes agradam as nossas palavras e assuntos". A agitação que reina no teatro pode levar a apelos ao silêncio e à ordem (*Eq.* 503-4): "E vocês, prestem atenção aos anapestos..."; cf. *Nu.* 575, *V.* 85-6, 1015, *Ec.* 129-30, 588-9.

[11] Teógnis é parodiado como um poeta frio e de pouca valia (*Ach.* 140, *Th.* 170). Sobre Mosco e Dexíteo pouco sabemos; no entanto Graves 1967: 53 cita o escoliasta que sobre Dexíteo comenta: "O melhor citarista, vencedor dos jogos píticos". Por fim, a Quéris Aristófanes não poupa críticas como mau flautista (*Ach.* 866, *Pax* 951, *Av.* 857).

Como espectador competente e rendido à eficácia de Eurípides, Diceópolis sabe ler um código de sinais que identificam os gostos e a convenção de um certo modelo de fazer teatro. Não duvida da cumplicidade entre a ficção e a vida real; por isso, pretende aplicar ao seu caso concreto, na vida, as estratégias promissoras em cena. De entre os farrapos, Diceópolis escolhe os de Télefo (428-9), reconhecendo nele o cúmulo das caraterísticas habituais nos reis mendigos de Eurípides. Como espectador é crítico, está treinado em observar um episódio que lhe é dado com frequência, conhece a convenção. Sabe do que consta e percebe o grau superlativo em que, num determinado caso, ela lhe é fornecida.

2.2. Eurípides e o Parente, em *Tesmofórias*

Anos mais tarde, em *Tesmofórias* (411 a.C.), Aristófanes recria um modelo paralelo na visita que Eurípides e o Parente realizam à casa do poeta então em moda, Ágaton. Também Eurípides reconhece que é de Ágaton, o efeminado, que lhe pode vir a salvação, agora que as mulheres, valendo-se do facto de o acesso ao festival das deusas tesmóforas lhes ser exclusivo, lhe preparam uma cilada; ou não o identifiquem como o seu pior inimigo, alguém que nunca perde uma oportunidade de as insultar e de lhes denunciar os vícios. O pretexto é, portanto, paralelo àquele que, em *Acarnenses*, levou Diceópolis à casa de Eurípides: obter agora de Ágaton uma estratégia de salvação.

Mas, ao regressar a um modelo já explorado, Aristófanes altera-lhe alguns motivos, de forma a renovar-lhe o efeito. Uma vez mais, o seu protagonista, desta vez o próprio Eurípides, é chamado a vestir a pele do espectador perante um Ágaton que, na intimidade da sua casa, compõe um canto. Só que agora o espectador sofisticado e profissional que é o poeta inimigo das mulheres é posto em contraste com o seu negativo, o Parente, um velho tonto e ignorante. E enquanto, como em qualquer teatro, um se concentra nas palavras que as Musas inspiram, o outro perturba o desejável silêncio com ruidosas exclamações e comentários absurdos.

Em primeiro lugar, o Ágaton que, para Eurípides, é o poeta "famoso" (κλεινός, 29), para Mnesíloco, o Parente, não passa de um ilustre desconhecido. Logo, à partida, a expectativa e a reação de um e do outro serão fatalmente diversas. Para prolongar o efeito causado, Aristófanes faz preceder a entrada de Ágaton da vinda de um criado, que reproduz, como num preâmbulo ou anúncio do espetáculo, a imagem do patrão. Eurípides fica atento, atraído pelo apelo ao silêncio que precede a chegada das Musas e da inspiração. Mas o Parente,

apanhado de surpresa, manifesta-se com uma estrondosa exclamação – βόμβαξ, βομβαλοβομβάξ, 45, 48 – em que está contida uma espontânea ignorância, a que é própria de um "rústico" (ἀγροιώτας, 58) perante a abstração da poesia.

Mas já o verdadeiro espetáculo começa com a entrada do próprio Ágaton. Eurípides, uma vez mais, recomenda silêncio, interessado em fruir o que identifica como "o canto" (μελῳδεῖν, 99) inspirado do poeta. Mas em Mnesíloco, se antes as palavras líricas do servo tinham causado uma incompreensão surpreendida, desta vez o seu assombro exprime-se por uma metáfora à sua medida, aliás, ao que parece, difundida entre os cómicos: "carreiros de formigas ou quê, o que ele está para ali a gargantear?" (μύρμηκος ἀτραπούς, ἢ τί διαμινυρίζεται; 100).[12] É certo que a suavidade da melodia o rende ("que doçura de canto!", ὡς ἡδὺ τὸ μέλος, 130), mas o seu tom adocicado leva-o a confundir o que se pretende como um hino aos deuses, com a doçura de um canto erótico; em vez de recolhimento é excitação o que lhe provoca (131-3). De resto, a imagem sofisticada e efeminada do senhor da casa vem legitimar-lhe a interpretação.

Mnesíloco está fora dos novos ritmos que interferiram em padrões líricos convencionais, como os hinos à divindade. Não os entende, confunde-lhes o sentido. Mesmo assim, pode citar com segurança poetas famosos do passado, cujas palavras, à força de as ouvir repetidas, conseguiu reter. Assim, para exprimir surpresa em sucessivas interrogações, ele cita Ésquilo, na *Licurgia* (134-6):[13]

> De onde vens, meu maricas? Qual é a tua terra? Que fatiota é essa?[14]
> Que trapalhada de estilos de vida é esta?

---

[12] A expressão "carreiros de formigas" alude a um canto subtil e sinuoso, sendo o seu valor pejorativo acentuado pelo predicado "gargantear". De resto, a imagem aqui usada não era já original. Ferécrates servira-se dela a propósito da música de Timóteo (frs. 155, 28 K.-A.); Suda (*s.v.*) informa também de que Filóxeno de Citera recebera, pela sinuosidade das suas melodias, a alcunha de "formiga".

[13] Segundo informação do escoliasta, a *Licurgia* era uma tetralogia de Ésquilo, formada pelas tragédias *Edónios, Bassárides* e *Jovens,* e ainda pelo drama satírico *Licurgo*. As palavras que Aristófanes aqui adapta jocosamente a Ágaton são da primeira das tragédias da tetralogia, *Edónios*. Licurgo era o rei dos Edónios, um povo da Trácia, que tentou resistir à infiltração do culto dionisíaco, numa atitude semelhante à de Penteu, em *Bacantes*.

[14] O trajo de Ágaton é mais uma fonte de cómico, decerto pelas afinidades que teria com os hábitos do poeta, conhecidos de todos. A primeira impressão que causa o seu aparecimento é a de um exterior vistoso e requintado: a túnica cor de açafrão (138), o véu (138), o corpete (139), o espelho (140). Notável é também o carácter feminino dos objectos que o rodeiam: a navalha (219), o barrete (258), a capa (261), os sapatos (262).

Poéticas palavras, típicas da abertura de uma peça – o que, naturalmente, facilita a memorização mesmo para quem não conta a memória entre as suas principais qualidades –, articuladas com um comentário à altura do verdadeiro Mnesíloco; numa espécie de resposta ao questionário inspirado em Ésquilo, é com a prostituta Cirene que a estranha criatura lhe parece identificar-se (98).

Uma última surpresa estava reservada ao Parente: a de ser brindado, na qualidade de espectador, com uma lição sobre as regras da *mimesis*, o conceito de 'recriação' que preside às artes. A cumplicidade que Ágaton considera inevitável entre a natureza e hábitos do poeta e a obra que cria – garantida pela imitação em caso de necessidade (148-56, 167) –[15] é a chave para a compreensão do aparente paradoxo que Mnesíloco acabava de presenciar. Para ser mais pedagógico, o 'mestre' ilustra com exemplos a teoria; e vai buscá-los ao passado, considerando a idade do 'discípulo' do momento: Íbico, Anacreonte e Alceu (161-2). O parente de Eurípides é, neste momento, um espectador realizado; compreendeu tão bem a lição que pode ele mesmo acrescentar novos exemplos (168-70):

> Então por isso é que Fílocles,[16] que era feio, compunha peças feias,
> e Xénocles,[17] que era mau, compunha peças más,
> e Teógnis,[18] que era frio, compunha peças frias.

---

[15] Sem a enunciar, já Eurípides, em *Ach.* 410-3, tinha posto em prática a mesma teoria: para compor personagens coxas e mendigas, vestia-se de farrapos e sentava-se com os pés suspensos no ar.

[16] Fílocles era sobrinho de Ésquilo, e a sua categoria como trágico é atestada pelo facto de ter saído vencedor no concurso em que Sófocles apresentou *Rei Édipo*. Apesar desta proeza, a comédia ridiculariza-o sempre como um mau poeta. Cratino (fr. 323 K.- A.) comenta o modo pouco hábil como Fílocles estruturava as suas intrigas. Como poeta lírico, a aspereza das suas criações valeu-lhe as alcunhas de "filho da salga" (*schol. Av.* 281, *V.* 461-2), ou de "cotovia" (*Av.* 1295).

[17] O poeta trágico Xénocles, filho de Cárcino, é também visado em *Rãs* 86 como mau poeta. Platão Cómico (fr. 143 K.-A.) qualifica-o de *dodekamêchanos,* numa referência ao uso exagerado de máquinas que fazia no seu teatro, e também à arquitectura complexa das intrigas que criava (cf. *schol. Pax* 792). Apesar destes testemunhos depreciativos, Eliano (*VA* 2.8) refere-se à vitória alcançada por Xénocles, em 415, sobre *Troianas* de Eurípides. Por fim, *V.* 1474-537 parodia os novos esquemas coreográficos em que Xénocles, juntamente com os irmãos, se exibia.

[18] Este tragediógrafo, Teógnis, aparece ainda associado à mesma ideia de frieza artística em *Ach.* 138-40. Se comparado com o talento de um Ésquilo, a sua inferioridade é manifesta (*Ach.* 10-1).

Mal ele sabia, no entanto, de quanta utilidade lhe iria ser esta que se apresenta como a primeira lição da História dada a um espectador. Quando, já infiltrado ilicitamente no Tesmofórion como procurador de Eurípides, para dizer uma palavra em defesa do odiado inimigo das mulheres, Mnesíloco é desmascarado e a sua vida corre perigo, a salvação parece poder advir-lhe pondo em prática os ensinamentos de Ágaton: se está vestido de mulher, Helena é o papel que lhe convém: "Vou recriar a recente Helena" (τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι, 850). E ei-lo, por força da necessidade, transferido da qualidade de espectador para a de ator, tornando flagrante a evidência de quanto é ténue a barreira que separa a cena do auditório.[19]

2.3. Dioniso, juiz do concurso dramático, em *Rãs*

Além de espectador permanente, experimentado, competente nos concursos dramáticos, situado no plano do extracénico – representado pelo seu sacerdote que, no teatro de Dioniso, presidia ao festival –, o deus do teatro é também chamado, em *Rãs*, a integrar-se no contexto intracénico para cumprir o papel de juiz de um *agôn* entre dois poetas de excelência, Ésquilo e Eurípides. Apesar de convertido em ator, Dioniso não deixa de ser espectador e mesmo juiz da função teatral.[20]

A sua aparição em cena, acompanhado do escravo Xântias, a caminho do Hades para resgatar um dos poetas de referência já falecido – Eurípides, nas preferências do deus – traz consigo a oportunidade de retratar o espectador que Dioniso sempre foi. Se a peça coloca em contraste dois poetas da tragédia, é também verdade que confronta, sucessivamente, dois espectadores opostos, um super-qualificado, Dioniso, um outro acrítico e ignorante, em

---

[19] A este propósito, Revermann 2006: 105 valoriza a reciprocidade existente entre atores e público, sendo "ambos produtores e recetores. Nesta perspetiva, atuar ou captar as respostas não verbais da audiência são competências equivalentes à capacidade dos espectadores de se envolverem com a representação, ou a sua familiaridade com modelos convencionais de comportamento (como aplaudir ou não aplaudir no momento certo)".

[20] Responsabilidade suprema é a dos juízes de quem depende a atribuição dos prémios no concurso e, em consequência, o êxito ou aborto de uma carreira. Por isso os apelos que lhes são dirigidos tendem a alertá-los para essa responsabilidade, e são formulados em diversos tons, que vão do elogio e da promessa, à ameaça e ao protesto, ou mesmo ao simples pedido de aplauso, capaz de compensar o artista (*Nu.* 1115-30, *Av.* 1101-4). É exemplar o apelo feito pela Corifeia, em *Ec.* 1154-62; num tempo em que um Aristófanes já envelhecido e próximo do fim da carreira tinha perdido a energia e o espírito combativo de outros tempos, o tom que adota é o da tolerância para com as preferências, mais ou menos exigentes, dos juízes.

primeiro lugar o escravo do deus. O diálogo de abertura, além de uma caricatura do que seja a comédia de baixo nível, com as suas convenções estafadas pelo uso, dá também a imagem de dois consumidores: Xântias pertence ao número dos que "sempre riem" com as piadas do costume (*Ra.* 1-2), incapaz de distinguir um gracejo sofisticado (ἀστεῖόν τι, 5) de um dichote grosseiro (τὸ πάνυ γέλοιον, 6); enquanto Dioniso "se enjoa" com tanta repetição e tamanha banalidade (πάνυ γάρ ἐστ᾽ἤδη χολή, 4, ὅταν μέλλω ᾽ξεμεῖν, 11), se acabrunha com recursos tão insistentes ("saio de lá com meia dúzia de anos a mais", πλεῖν ἢ ᾽νιαυτῷ πρεσβύτερος ἀπέρχομαι, 18) e lhes tenta pôr freio.

Se esta primeira cena punha em causa a competência de distintos espectadores na avaliação da comédia, a que se segue em casa de Héracles, o modelo de herói catabático e, por isso, o informador necessário a um Dioniso que pretende repetir-lhe a aventura de descer ao inferno, replica-a na valoração da tragédia. O contraste faz-se agora entre o deus do teatro e o brutamontes, guloso e obtuso, em que o Héracles cómico se tornou. A discussão gira em volta de Eurípides, o poeta da moda entretanto falecido. Mais do que seu espectador entusiasta, Dioniso é também seu leitor; nas horas de lazer, ei-lo que recorda algumas criações inesquecíveis, como a famosa *Andrómeda* (53-4), que suscita nele uma saudade irrefreável pelo seu favorito e o motiva à mais arriscada das viagens, a descida aos infernos. A sensação que o Parente de Eurípides, em *Tesmofórias*, traduzia por "cócegas no traseiro" (132-3), sugere igualmente ao deus uma linguagem erótica – πόθος, "saudade" (53, 66), ἵμερος, "desejo" (59) – como a ajustada a exprimir igual exaltação. Neste diálogo, a Héracles cabe assumir o papel do espectador confuso, surpreendido, acrítico, interrogativo, perante um entusiasmo que não compreende. Afinal o tipo não está já morto? Será necessário resgatá-lo dos infernos quando há outros que, na sua opinião, até não são maus? Será que aqueles arroubos de linguagem que distinguiam Eurípides valem de facto alguma coisa? O questionário implica a hierarquização da qualidade e investe o interrogado, o próprio deus do teatro, no papel de árbitro ou juiz das propostas que lhe são feitas pelo irmão. Iofonte, o filho de Sófocles, até que nem é mau – opina ele –, mas tem primeiro de ser testado longe da influência do pai (73-5, 78-9); Ágaton era bom e deixou saudades nos seus admiradores, mas foi-se, desapareceu em parte incerta (83-4); e quanto àquela onda de poetas novos, "puro rabisco e paleio fiado, conservatório de andorinhas, a vergonha da arte" (92-3), não merecem do deus mais do que uns tantos rótulos de desprezo. "Um talento genuíno"

(γόνιμον, 96-9) é coisa que, na sua opinião, parece ter desaparecido com a morte do último dos notáveis, de que o deus recorda ainda algumas tiradas de génio (100-2). A própria ação da peça depende do sentimento de vazio e do anseio por alguma revitalização generalizados entre a elite ateniense, após a morte dos grandes poetas do passado (70-2, 92-7).

No inferno, à chegada do deus catabático, está ao rubro uma polémica sobre a ocupação do trono de honra da tragédia, o mesmo é dizer, sobre a concessão do prémio ao melhor na arte. Cada um dos contendores dispõe, nessa disputa, de uma claque de apoio, o seu público. Mal desceu ao Hades, Eurípides mobilizou as massas, todos aqueles – marginais e corruptos – que se deixaram seduzir pelas suas estratégias retóricas, um dos traços mais em evidência no seu teatro (771-6); fanáticos por uma boa tirada, encantados com discursos sofisticados e subtis, mas indiferentes ao sentido amoral dos argumentos usados, esse grupo, em maioria, cerrou fileiras em volta do então poeta da moda. Este é o auditório correspondente a um tempo de progresso científico e intelectual, em que os sofistas ocuparam lugar de relevo, que viu postos em causa valores e princípios de antigamente; na cena trágica, foi com certeza Eurípides o poeta que melhor lhes encarnou a mentalidade. Em torno do adversário, Ésquilo, reuniu-se uma minoria, a dos espectadores sérios e honestos (782-3), mas certamente antiquados e conservadores nas suas preferências. No Hades, como em Atenas, o auditório estava dividido em relação aos grandes nomes, que representavam uma evolução profunda nos interesses 'políticos' e nos gostos estéticos da tragédia do séc. V a.C.

Além da influência decisiva que o próprio quotidiano da cidade teve sobre esse fluxo de interesses e de gostos, os poetas, com as suas opções, deram também um contributo determinante para a formação de novos públicos. É oportuno recordar a menção que o coro de *Rãs* (1109-18) faz dos progressos entretanto sofridos pelas audiências, agora beneficiadas por "um livrinho" que lhes facilita a compreensão de uma arte cada vez mais sofisticada. A discussão é longa sobre a natureza deste "livrinho":[21] um manual de teoria poética? Uma cópia do texto das peças? Certo é que, seja qual for a interpretação, esta referência dá sinal da difusão do texto escrito e da sua progressiva 'banalização'.[22]

---

[21] Cf., e.g., Dover 1993: 34; Sommerstein 1996: 256.

[22] Cf. Aristómenes, fr. 9 K.-A., Êupolis, fr. 327 K.-A., Aristófanes, *Av.* 1288, Nicofonte, fr. 10.4 K.-A., Teopompo, fr. 79 K.-A. Sickle 1980: 33 recorda as diversas opiniões sobre os primeiros textos a circular, sendo os dramáticos bons candidatos a esta prioridade. A circulação de uma versão entre os atores poderá ter contribuído para isso, além de a burocracia

Reunidas as claques em torno de cada um dos contendores e promovido, por Pluto, o "concurso e a avaliação" (ἀγῶνα… καὶ κρίσιν, 785), faltava indigitar o júri, quando providencialmente o deus do teatro bateu à porta do inferno. Não era fácil a tarefa que se propunha a Dioniso, não propriamente avaliar os opositores a um concurso concreto, mas hierarquizar duas carreiras de sucesso. E a peça não deixa dúvidas acerca das credenciais a exigir de quem desempenha tal papel. Logo Dioniso é reconhecido como o mais credenciado dos espectadores (τέχνης ἔμπειρος, 811), num mundo em que à falta de talentos corresponde, do lado do anfiteatro, a falta de verdadeiros conhecedores (805-10).

Perante o primeiro confronto, Dioniso assume a responsabilidade da função (872-3): "Vou fazer uma prece antes dos vossos estratagemas, para julgar este debate com a maior competência possível" (ἀγῶνα κρῖναι τόνδε μουσικώτατα). E ei-lo atento a assinalar elementos concretos da obra de cada um dos contendores, emitindo uma opinião que, sem deixar de ser caricaturalmente competente, se baseia sobretudo em impulsos e preferências pessoais.

Se se trata dos silêncios de Ésquilo, o deus afirma o prazer que lhe davam, em comparação com a retórica do momento, ou seja, manifesta algum conservadorismo na avaliação deste primeiro aspeto que, naturalmente, confere algum estatismo à cena, em contraste com a ebulição dos confrontos verbais. Cede ao "engano",[23] à capacidade que Ésquilo tem de criar uma simulação que mobilize o público, por processos a carácter com o tom naturalmente grandioso do seu teatro. O envolvimento e prazer estético que este processo lhe causava traduz-se de uma forma essencialmente ativa; mais do que deixar-se iludir, Dioniso "vibra e rejubila" (ἔχαιρον … ἔτερπεν, 916), numa atitude consciente de empatia de um verdadeiro *expert*. Mas o restante público – o próprio Eurípides não pode deixar de o reconhecer –, se não tinha a mesma capacidade ativa de aderir, nem por isso deixava de colher do efeito alguma emoção, mesmo se sobretudo aquele pasmo

inerente aos festivais certamente garantir uma versão oficial. Por seu lado Chancellor 1979: 138 avalia até que ponto a consciência que o dramaturgo tinha de que a sua criação teria a circulação limitada a um número muito reduzido de representações lhe não exigiria alguma consideração por esse outro público leitor, mais numeroso e dilatado no tempo.

[23] Ἀπάτη, "engano", pode talvez equivaler a "ficção", a capacidade de criar uma simulação de realidade. Se o poeta consegue perfeição no seu objetivo, o de uma aproximação a um retrato convincente da realidade, a *apate* será completa e a conivência que a ficção teatral exige conseguida.

contagiante que se sente perante algo superior, ainda que não totalmente compreensível. "O espectador <comum> ficava sentado à espera", tomado da mesma imobilidade da personagem, e presa irresistível de um *suspense* que o curso da ação tardava em quebrar (919). Cedia assim à sedução que o artista lhe preparara, dobrado ao logro da arte sem resistência, mas com aquela ingenuidade de alma que é a do 'antigo' espectador (921).

Em contrapartida, a linguagem empolada do velho poeta deixava o deus, como a maioria dos espectadores, estonteado e insone (930-2). Porque, quando enfim a personagem de Ésquilo falava, depois de atrair com o seu silêncio uma curiosidade envolvente, deixava os ouvintes embasbacados; as palavras saíam-lhe longas e pesadas, ameaçadoras e ambíguas, impenetráveis e distantes (923-926). E o fascínio, para o espectador, nascia desse mesmo distanciamento que prende e arrebata os sentidos, mas a que a razão mal tem acesso.

Com Eurípides, em contrapartida, o tom geral da tragédia baixou ao nível do doméstico e do quotidiano (οἰκεῖα πράγματα, 959-60), no propósito de facilitar a interação com o público. Eurípides produzia *apate* "sem tirar o seu público do sério nem o deixar aparvalhado" (962), antes conquistando-lhe a compreensão e a participação ativa. Longe iam os dias em que os espectadores se limitavam a embasbacar perante os desafios que lhe eram lançados da cena. O efeito de *apate*, de ilusão, encontrava nele agora o eco de verdadeiros críticos, depois que um Eurípides, como representante de todo um movimento iluminista de que os sofistas tinham sido os impulsionadores, os havia industriado nos segredos de uma avaliação consciente da arte (*Rãs* 954-8): "E mais, a estes aqui fui eu que os ensinei a parlapatar e lhes enfiei na cabeça as bases das regras subtis e a esquadria das palavras, e a pensar, a ver, a compreender, a gostar de tornear, a maquinar, a suspeitar do mal, a avaliar tudo e mais alguma coisa". Com este esforço pedagógico que o poeta desenvolveu junto do público, duas capacidades passaram a integrar o espírito coletivo e a exercer sobre a arte um indispensável controle, na hora de aplaudir ou de premiar: λογισμός e σκέψις (973-4), "o raciocínio e a observação" atenta e qualificada.

Reformulado o modelo de espectador, Ésquilo e Eurípides puderam então imprimir neles uma marca correspondente às suas diferentes personalidades, como cidadãos e homens de teatro. Ésquilo quis levar o seu público a erguer os olhos para paradigmas superiores, colhidos na tradição épica, distantes da experiência do imediato, e por isso mesmo referências absolutas e já clássicas (1019-29, 1040-2). Com tais paradigmas, o poeta estimulava

sobretudo a imaginação que dita o desejo de elevar o espírito acima do comum e de alvejar uma verdadeira *arete*. Igual missão de cativar o público para a mensagem das suas produções desempenhou-a Eurípides dentro de outros critérios. O seu projeto persegue uma perspetiva realista de criação (1052-3), uma mimese decalcada sobre a realidade da vida, de onde o intuito moralizante foi irradiado. Ousou trazer o vício à cena, expôs adultérios e incestos, multiplicou as Fedras e Estenebeias, paradigmas de imoralidade (1043-4, 1049-51). Não deixou, mesmo assim, de exercer uma função didática junto do público; mas aquilo que lhe ensinou a avaliar contribuiu para lhe degradar a alma; a exibição das fraquezas humanas e dos crimes que fazem parte do quotidiano formou personalidades compatíveis com um mundo que respirava decadência e crise (1078-88). Quando cotejados os dois modelos nos seus métodos e resultados, o prémio terá de caber àquele que acompanhou anos prósperos e contribuiu para a grandeza de Atenas (1482-99). Não é, portanto, a qualidade técnica que em fim de contas se impõe, mas o resultado pedagógico produzido pela criação literária. Numa palavra, *Rãs* afirma igualmente relevante o mérito artístico e a influência que a poesia exerce sobre o público; uma qualidade não vive sem a outra. Por isso não é Eurípides o poeta finalmente resgatado, de acordo com a preferência meramente empírica de um primeiro Dioniso; depois de se consciencializar da sua verdadeira missão – a de aplaudir não apenas o talento, mas também, ou sobretudo, o conselho –, o deus dá preferência a Ésquilo, o poeta verdadeiramente capaz de salvar a cidade e de redimir os cidadãos, que são também os seus espectadores (1419-1421, 1435-1436, 1500-1503).

Conclusão

Foi com certeza a partir de esforços como aquele em que Aristófanes se empenhou na formação dos espectadores, na comédia, e a que os trágicos juntaram preocupações equivalentes, que o público teatral foi crescendo, ao longo do século, e atingindo um patamar de excelência motivador para os verdadeiros talentos. Porque não foram apenas os poetas a assumir a responsabilidade de formar novos públicos, maduros e competentes; o próprio público teve também a sua contribuição a dar na construção de talentos e de novas estrelas, a partir do seu entusiasmo e aplauso.

Particularmente interessante parece ser a incorporação de diferentes tipos de espectador na própria ficção cómica, devolvendo ao auditório extracénico – o que ocupa as bancadas do teatro – a sua própria imagem

intracénica. Este é um motivo que se vai constituindo como uma verdadeira convenção, acompanhando de forma permanente a carreira de Aristófanes como criador de teatro. Ao desenho de um espectador individual medianamente qualificado, como o Diceópolis de *Acarnenses*, sucede uma estratégia de confronto entre um modelo competente perante o seu contrário, o espectador ignorante e obtuso; é o caso de Eurípides em contraposição com o Parente, em *Tesmofórias*, e o de Dioniso, com Xântias primeiro e Héracles depois, em *Rãs*. É mesmo reconhecida, nestes diferentes modelos, alguma especificidade de reações quando se trata de comédia ou de tragédia. Por outro lado, de acordo com a variedade de 'tipos' de espectador e da tática de caraterização, a extensão da caricatura vai também progredindo de uma simples cena de contornos definidos até à dimensão de uma peça completa.

O que nos permite concluir que a atenção prestada ao motivo e a sua dimensão progressivamente mais extensa e burilada são a garantia do efeito causado pela caricatura do espectador, que não hesitamos em classificar de 'tipo cómico', dotado dos requisitos permanentes e flutuantes próprios do que entendemos por 'tipo'.

Bibliografia

Arnott, P. (1991), *Public and Performance in the Greek Theatre.* London-New York: Routledge.

Bain, D. (1975), "Audience address in Greek Tragedy", *Classical Quarterly* 25.1: 13-25.

Chancellor, G. (1979), "Implicit stage directions in ancient Greek drama: Critical assumptions and the reading public", *Arethusa* 12.2: 133-52.

Donelan, J. F. (2015), "Evidence for and against audience-actor contact in Aristophanes (*Pax* 877-906, *Ach.* 257-83, *Thesm.* 659-87 and *Nub.* 275-355)", *Classical Quarterly* 65.2: 518-29.

Dover, K. J. (1993), *Aristophanes. Frogs.* Oxford: Clarendon Press.

Faria, R. T. (2024), "'Agradar a Gregos e a… Gregos'. Aristófanes e o(s) seu(s) público(s)", *Humanitas* 83: 53-78.

Graves, C. E. (1967), *The Acharnians.* Cambridge: University Press.

Pickard-Cambridge, A. W. (1968), *The Dramatic Festivals of Athens.* Second edition revised by J. Gould, D. L. Lewis. Oxford: Clarendon Press.

Revermann, M. (2006), "The competence of theatre audiences in fifth- and fourth-century Athens", *Journal of Hellenic Studies* 126: 99-124.

Sickle, J. van (1980), "The book-roll and some conventions of the poetic book", *Arethusa* 13.1: 5-42.

Silva, M. F. ([2]1997), *Crítica do Teatro na Comédia Antiga.* Lisboa: Gulbenkian / JNICT.

Silva, M. F. (2020), "O Triângulo do Sucesso: Autor, Obra e Espectador. O Teatro Grego e o seu Público", *Dramaturgias* 13: 26-44.

Slater, N. L. (1999), "Making the Aristophanic audience", *American Journal of Philology* 120.3: 351-68.

Sommerstein, A. H. (1996), *Aristophanes. Frogs.* Oxford: Aris & Phillips.

Taillardat, J. (1965), *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style.* Paris: Les Belles Lettres.

Walcot, P. (1971), "Aristophanic and other audiences", *Greece & Rome* 18.1: 35-50.

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_5

Alegorías del eterno retorno en la teología etimológica de Cleantes y su interacción con el orfismo*

Allegoresis of Everlasting Recurrence in Cleanthes' Etymologized Theology and its Interaction with Orphism

Genaro Valencia Constantino
Universidad Nacional Autónoma de México
Universidad Panamericana
gevalenc@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-1226-1182

Texto recebido em / Text submitted on: 05/09/2024
Texto aprovado em / Text approved on: 19/12/2024

Resumen

El objetivo de este artículo consiste en revisar varias fuentes antiguas según las cuales Cleantes recrea el motivo del eterno retorno, clave en la cosmología estoica, a través de operaciones etimológicas ejecutadas sobre el teónimo de Apolo, Perséfone y Dioniso, de manera que gracias a esta maniobra el filósofo produce una alegoría de ciclos solares y agrícolas que, por supuesto, responden a las formulaciones físicas del estoicismo. Para llevar a cabo este análisis, rastrearé y contrastaré distintas fuentes a fin de validar la influencia que tuvo el orfismo en

* Este trabajo se realizó al amparo del proyecto PAPIIT IN402224 «Hermetismo y sacralidad. Las otras tradiciones clásicas», financiado por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y cuyo responsable es el Dr. Javier Espino Martín, a quien agradezco el apoyo otorgado para concluir mi investigación doctoral. *Nota bene*: todas las traducciones son mías.

Cleantes —y en otros estoicos como Cornuto— en tres aspectos comunes a ambas líneas de pensamiento: el uso de la etimología para generar una alegoría teológica, la noción de una deidad de naturaleza cíclica con la cual se explica el recorrido del sol o de las estaciones, y la idea de una destrucción y regeneración cósmica a partir de los númenes divinos (principio y fin, vida y muerte).

Palabras clave: Cleantes, estoicismo, orfismo, teología, etimología, alegoría.

Abstract

The aim of this paper is to review many ancient sources according to which Cleanthes recreates the motif of everlasting recurrence, key for Stoic cosmology, through etymological operations performed on the theonym of Apollo, Persephone, and Dionysus, so that thanks to this manoeuvre the philosopher produces an allegory of solar and agricultural cycles that, of course, respond to the Stoic physical formulations. To carry out this analysis, I will track and contrast different sources in order to validate the influence that Orphism had over Cleanthes —and over other Stoics such as Cornutus— in three aspects common to both lines of thought: the use of etymology to produce theological allegoresis, the notion of a cyclical nature deity which explains the journey of the sun or the seasons, and the idea of cosmic destruction and regeneration from divine numina (principle and end, life and death).

Keywords: Cleanthes, stoicism, orphism, theology, etymology, allegoresis.

οἴδαμεν, μύσται, παρὰ τῶν σοφιστῶν
Ὀρφικῶν πολλοῖς ἔτυμον λογισμοῖς
Στωϊκοὺς δήπου θεόφιν διδάξαι·
στίγματα εκρυψαν.

Introducción

En la corta biografía que Diógenes Laercio compone sobre el filósofo Cleantes se menciona una interesante anécdota en la que el pensador estoico es delineado como un personaje esforzado que enfrenta su desfavorable situación con trabajo arduo para obtener el estipendio diario necesario para filosofar, por cuya actividad se le asignó un contundente epíteto; dicha caracterización lingüística apunta precisamente a una de sus operaciones intelectuales más reconocidas desde la antigüedad:[1]

[1] Cf. Cic. *de nat. deor*. 3, 62-63 (= *SVF* 2, 1069): *iam vero quid vos illa delectat explicatio fabularum et enodatio nominum? […] magnam molestiam suscepit et minime necessariam primus Zeno post Cleanthes deinde Chrysippus, commenticiarum fabularum reddere rationem, vocabulorum cur quidque ita appellatum sit causas explicare. […] eos*

D. L. 7, 168: διεβοήθη δὲ ἐπὶ φιλοπονίᾳ, ὅς γε πένης ὢν ἄγαν ὥρμησε μισθοφορεῖν· καὶ νύκτωρ μὲν ἐν τοῖς κήποις ἤντλει, μεθ᾽ ἡμέραν δὲ ἐν τοῖς λόγοις ἐγυμνάζετο· ὅθεν καὶ Φρεάντλης ἐκλήθη.[2]

La etimología misma del apodo (φρέαρ + ἀντλέω) indica que esta anécdota se generó mucho después de la muerte de Cleantes ya que su gusto por las etimologías se conocía ampliamente, de modo que la inclusión de este detalle confirma una idea generalizada que se tenía del filósofo durante siglos como urdidor de nombres "parlantes", acondicionados por supuesto a la doctrina estoica; pero esta etimología, más allá de retratar al personaje de forma estratégica justo al inicio de su biografía, es de hecho la única atestiguada o acaso facturada por Diógenes Laercio para cualquiera de los filósofos estoicos, con lo cual no debe pasar desapercibido el modo en que el doxógrafo griego pretendió plasmar sutilmente el talante etimológico y alegórico del teólogo por antonomasia del estoicismo.[3] Por desgracia son pocos los testimonios hoy preservados donde se puede apreciar el genio de Cleantes en esta actividad; por fortuna, y debido a la influencia que ejercieron las doctrinas órficas en el filósofo —y en el estoicismo en general—,[4] existen

---

enim qui di appellantur rerum naturas esse non figuras deorum ("¿Pero por qué ahora les complace la interpretación de las narraciones y la explicación de los nombres? [...] Una gran tarea y del todo innecesaria asumió primero Zenón, seguido por Cleantes y luego Crisipo, aquella de dar razón de relatos imaginarios y de explicar las causas de palabras con las que cada una de las deidades fue así nombrada. [...] pues esos llamados dioses constituyen la naturaleza de las cosas, no la personificación de dioses").

[2] "Se hizo famoso por su dedicación: por ser en extremo pobre se vio obligado a buscar trabajo; así, mientras durante el día se entrenaba en el uso de la razón, por la noche se ocupaba del riego de jardines, de ahí que se le haya apodado *Freantles* ['el que extrae agua de pozo']". Hay indicios de haberse difundido la anécdota del pozo, por Diógenes Laercio o bien por otra vía desconocida: ἀλλ᾽ ὁ Κλεάνθης ἀπὸ τοῦ φρέατος ἐπάρας τὴν κεφαλὴν καταγελᾷ σου τοῦ δόγματος καὶ αὐτὸς ἀνιμᾷ τὰς ἀληθεῖς ἀρχάς, θεὸν καὶ ὕλην ("pero, sacando la cabeza del pozo, Cleantes se mofa de tus doctrinas [las de Epicuro] y, por su parte, propone los verdaderos principios, dios y materia", *SVF* 1, 495 = Hermiae *irris. gent. phil*. 14); Κλεάνθης ἅμα σχολάζων καὶ ἀντλῶν ("Cleantes al mismo tiempo estudiaba y sacaba aguas", Epict. *Diss*. 3, 26, 23).

[3] De hecho, en Diógenes Laercio contadas son las etimologías de nombres y apodos de filósofos, de las cuales la más conocida, por supuesto, es la de Platón (3, 4: "por la amplitud de su expresión […] o porque era de frente anchurosa"); a excepción de la de Cleantes, cuya etimología alterna enfatiza una cualidad del carácter, las demás hacen alusión a características físicas del personaje: Platón y Crisipo (7, 182); o a la agudeza de pensamiento o de estilo: Platón (7, 182), Licón (5, 66), Pitágoras (8, 21) y Eudoxo (8, 91).

[4] Casadesús 2008.

materiales suficientes para lograr comparaciones bastante precisas entre ambas tradiciones en lo que atañe a los procedimientos etimológicos y valores doctrinales, con lo cual será posible reconstruir el entramado filosófico de tres deidades en la teología estoica: Apolo, Perséfone y Dioniso, como una suerte de "microalegorías" del eterno retorno, un concepto fundamental de su cosmología.

Así pues, este artículo está dividido en dos secciones bien definidas y perfectamente consecuentes dada mi pretensión de comprobar que Cleantes retoma distintas tradiciones, entre las cuales la órfica destaca en materia teológica, con el fin de conformar una alegoría lingüística bien alineada con el sistema cosmológico que promocionaba. En el primer apartado vincularé diferentes testimonios que relacionan el orfismo y el estoicismo, no sólo en sus formulaciones teológicas y cosmológicas, sino en el estilo de sus operaciones etimológicas respecto de la deidad suprema (Zeus), de manera que quede evidenciada una influencia de esas ideas órficas sobre Cleantes. En el segundo, teniendo siempre en mente esta estrecha conexión entre orfismo y estoicismo, rastrearé una concepción común entre ellos en torno a la idea del eterno retorno aplicada a Zeus, por lo que la adaptación de tal fórmula, en apego al panteísmo profesado por ambos, pueda trasponerse en otros tres dioses que, por lo demás, son esenciales en las teogonías órficas y, por tanto, la elección de Cleantes, al alegorizarlos mediante la etimología, no es en absoluto gratuita, pues se corresponde a la perfección con una concepción cosmológica presente y difundida en la mentalidad filosófica y religiosa griega.

1. Teología y etimología: entre órficos y estoicos

> Después de una procesión y el acto en que el hierofante reunía a quienes querían iniciarse y excluía a los que consideraba que no podían hacerlo, los *mistas* admitidos a la iniciación se reunían en Atenas en un lugar llamado el Pórtico Decorado (*Stoa Poikíle*).[5]

A primera vista el epígrafe anterior podría estimularnos a pensar que los iniciados ahí descritos son los estoicos, pero en realidad es una alusión a una fase de los misterios de Eleusis. La mera idea de que los misterios eleusinos desarrollaran una de sus etapas iniciáticas en la *Stoa Poikíle*,

[5] Bernabé 2020b: 352.

precisamente el mismo pórtico no sólo del que obtuvieron su nombre sino en el que los estoicos empezaron a reunirse para conversar, resulta harto sugerente; la relación entre misterios báquicos y los órficos ha sido ya desde hace tiempo señalada,[6] sin embargo, este peculiar indicio acerca de la *Stoa* como un sitio catalizador de pensamiento y religiosidad ha de ser indagado con mayor detalle en el futuro con el afán de emparentar histórica e ideológicamente el estoicismo antiguo con tales experiencias mistéricas y, en específico, con las enseñanzas escatológicas del orfismo.[7] La deuda filosófica de los primeros estoicos con las doctrinas de Orfeo no ha pasado para nada inadvertida[8] y, en el caso de la teología etimológica forjada por aquellos, en las últimas décadas se ha efectuado una reconstrucción sólida y muy atractiva para la historia de la filosofía antigua.[9] Dos, pues, son los pasajes clave, de hecho contemporáneos, que nos informan la intención de esos primeros estoicos por localizar puntos en común relativos a cuestiones mitológicas, incluso más, por hacerlos suyos y adecuarlos a sus propias formulaciones filosóficas:

---

[6] Burkert 2007; Bernabé 2008; Bernabé 2020b.

[7] Casadesús (2016: 20-24) ha propuesto que Crisipo recuperó terminología propia de las "iniciaciones" (τελεταί) mistéricas para referirse a la forma de acercarse al conocimiento divino a través de un progreso primero con la lógica y luego con la ética, haciendo del sabio estoico un verdadero iniciado (μυστής), postura que Collette (2022: 5-7) critica duramente al argumentar que Crisipo asociaba τελετή con τελευτή en un sentido simbólicamente progresivo: el estudio de la física, que incluye la teología, es puesta al final de la enseñanza estoica —τελευταῖα τὰ φυσικὰ (*SVF* 2, 44)— por la complejidad de sus contenidos, por lo que se necesita una preparación psicológica mayor, casi como si de una iniciación mistérica se tratase, cf. Plut. *de St. repug*. 1035a-b. Al respecto, véase Valencia 2024: 147-148.

[8] Casadesús 2008, 2010, 2012; Megino 2019. Es de notar que la mayoría de estos estudios establece la relación entre los primeros estoicos y el Papiro de Derveni, sin embargo, convendría explorar también otros textos órficos, sobre todo, y por ejemplo, la semejanza estructural entre el *Himno a Zeus* de Cleantes y los himnos órficos en los cuales los dioses —Zeus en este caso específico— son descritos por medio de numerosos epítetos en vez de presentar la narración del mito como en los himnos homéricos; West (1983: 219) había ya señalado una coincidencia entre el Papiro de Derveni y el *Himno a Zeus* de Cleantes, inspirado en Heráclito, respecto del adjetivo ἀρχικέραυνος aplicado a Zeus. Incluidas en estudios destinados al orfismo, tales investigaciones han privilegiado el orfismo, no el estoicismo, de modo que precisamente se extraña una revisión integral de la teología estoica a la luz de las doctrinas órficas.

[9] Casadesús (2008, 2010, 2012, 2021) muestra ampliamente las similitudes entre las explicaciones etimológicas que de algunos dioses y otras entidades divinas dieron estoicos y órficos.

T1. Philodem. *de piet*. (P. Hercul. 1428 VI 16ss) = *SVF* 1, 539 / 2, 1078: ἐν δὲ τώ[ι] δευτέρ[ωι] (*sc*. περί θεῶν) τά τ[ε] εἰς Ὀρφέα [καὶ] Μουσαῖον ἀναφερ[όμ]ενα καὶ τά παρ᾽ [Ὅ]μήρωι καὶ Ἡσιόδω[ι] καὶ Εὐριπίδη‹ι› καὶ ποιηταῖ[ς ἀλλοῖς, [ώ]ς καὶ Κλεάνθης [πει]ρᾶται σ[υ]νοικειοῦ[ν] ταῖς δόξ[αι]ς αὐτῶ[ν]· ἅπαντά [τ᾽] ἐστιν [αἰθ]ήρ, ὁ αὐτὸ[ς] ὢν κ[αὶ] πατὴρ καὶ [υἱ]ός, [ώ]ς κἀν τῶι [πρ]ώτωι μὴ μά[χ]εσθα[ι] τὸ τὴν Ῥέ[α]ν καὶ μητέρα τ[οῦ] Διὸς εἶναι καὶ θυγ[α]τέρα.[10]

Cic. *de nat. deor*. 1, 41 = *SVF* 2, 1077: *in secundo autem (*sc. *libro de natura deorum) volt (*sc. *Chrysippus) Orphei, Musæi, Hesiodi Homerique fabellas accommodare ad ea quæ ipse primo libro de deis inmortalibus dixerit, ut etiam veterrimi poetæ, qui hæc ne suspicati quidem sint, Stoici fuisse videantur*.[11]

Ambos textos —el pasaje ciceroniano parece la versión latina de Filodemo con la fina apostilla sobre la adscripción de poetas para entonces ya antiguos a las filas estoicas— entrañan la voluntad de Crisipo —y de Cleantes según asegura Filodemo— por adueñarse de doctrinas de autores pasados, entre los que se enumera al mítico poeta Orfeo; cuáles ideas y métodos en específico del pensamiento órfico hayan retomado estos dos estoicos es difícil de determinar, sin embargo, habrá que dar cabida con suma cautela a la especulación a partir de ciertos fragmentos que permitan relacionar estrechamente la actividad etimológica de ambos con la misma práctica por los órficos: una explicación racional de la divinidad con base en un análisis lingüístico y simbólico de las palabras. Vale la pena, en primer lugar, traer la atención a un par de pasajes paralelos para así vincular órficos y estoicos de manera diáfana en este aspecto.

De acuerdo con un pasaje de Estobeo, Crisipo proporciona una etimología para la deidad suprema del estoicismo: Ζεὺς μὲν οὖν φαίνεται ὠνομάσθαι ἀπὸ τοῦ πᾶσι δεδωκέναι τὸ ζῆν. Δία δὲ αὐτὸν λέγουσιν, ὅτι

---

[10] "En el libro segundo [sobre los dioses], [Crisipo] pretende, al igual que Cleantes, conectar con sus propias doctrinas lo que se cuenta sobre Orfeo y Museo, así como lo que se desprende de Homero, Hesíodo, Eurípides y otros poetas; que todo es el éter, siendo lo mismo el padre que el hijo, de modo que tampoco hay contradicción, en su libro primero, acerca de que Rea sea tanto la madre como la hija de Zeus".

[11] "En el libro segundo [sobre la naturaleza de los dioses], [Crisipo] quiere arreglar las historias de Orfeo, Museo, Hesíodo y Homero en apego con lo que él mismo escribió en el libro primero sobre los dioses inmortales, de modo que los más antiguos poetas, que ni siquiera atisbaron ideas semejantes, parecieran haber sido también estoicos".

πάντων ἐστὶν αἴτιος καὶ δι᾽ αὐτὸν πάντα (Stob. *ecl*. 1, 26 = *SVF* 2, 1062).[12] Por otra parte, un fragmento órfico en versos revela idéntica su enunciación: ἔστιν δὴ πάντων ἀρχὴ Ζεύς. ζῆν γὰρ ἔδωκε ζῶια τ᾽ ἐγέννησεν καὶ Ζῆν᾽ αὐτὸν καλέουσι καὶ Δία τῆιδ᾽ ὅτι δὴ διὰ τοῦτον ἅπαντα τέτυκται. εἷς δὲ πατὴρ οὗτος πάντων θνητῶν τε θεῶν τε (*OF* 416 Bernabé).[13] Las coincidencias son asombrosamente exactas; ambos, Crisipo y el autor órfico, descifran el teónimo Zeus mediante el verbo τὸ ζῆν y explican la forma en acusativo Δία con el compuesto preposicional δι᾽ αὐτὸν / διὰ τοῦτον; y sin atribuirlo a ningún estoico en especial, dice el doxógrafo por antonomasia: Δία μὲν γάρ φασι δι᾽ ὃν τὰ πάντα (D. L. 7, 147).[14] Si bien esta etimología de Zeus podría haber sido bastante divulgada, sobre todo tratándose del padre de los dioses, lo que puede deducirse de los fragmentos anteriores es la común operación de percibir el nombre de divinidades a través de etimologías que suponen aclaraciones de una cosmovisión particular, de manera que Cleantes y Crisipo posiblemente estuvieron al tanto de que recursos lingüísticos de esta clase eran usuales en comentarios órficos, y quizá de allí se inspiraron. También es evidente que a Cleantes y Crisipo no les habría resultado ajena la polémica ocasionada por el *Crátilo* de Platón,[15] aunque la filosofía platónica

---

[12] "En realidad parece que Zeus fue nombrado así por haberle dado vida [*zēn*] a todos los seres, mientras que lo llamaron *Día* porque es la causa de todo y todo es gracias a él [*di'autón*]". El estoico del que se conservan mayor cantidad de ejemplos de etimologías es Crisipo, y de hecho Diógenes Laercio (7, 200) enlista entre las obras del filósofo de Solos dos acerca de etimologías: "*Sobre temas etimológicos, a Diocles*, siete libros, y *Etimologías, a Diocles*, cuatro libros".

[13] "Zeus es, por supuesto, el principio de todo, pues dio la vida y engendró a los seres vivientes, y por ello lo llaman *Zēna*, o *Día* porque gracias a él todo se puso en orden. Así, este es el único padre de todos, dioses y mortales". Estos versos se insertan a guisa de ejemplo en una exégesis alegórica de la *Teogonía* (v. 482) de Hesíodo, compuesta por Juan Diácono Galeno (c. s. xii).

[14] "Pues le dicen *Día* porque gracias a él (δι᾽ ὃν) todo se genera".

[15] De hecho, el cuestionamiento etimológico que se alza en el diálogo, propiciado por Eutifrón, ha hecho pensar que éste último tenga alguna relación con el autor del papiro de Derveni, con lo cual, el acercamiento lingüístico avistado en el *Crátilo*, y criticado por Platón, tendría orígenes presuntamente en las operaciones órficas, cf. Kahn 1997. Por el contrario, Casadesús (2012: 83) postula que el autor del papiro de Derveni pudo haber sido un estoico como Crisipo: "El autor del papiro de Derveni siguió un procedimiento idéntico al de Crisipo, al utilizar el testimonio de un poeta, considerar el lenguaje vulgar y proponer explicaciones etimológicas para demostrar sus propias opiniones".

Por otra parte, la explicación etimológica de Δία y Ζῆνα como nombres de Zeus está atestiguada, quizá haciéndose ya eco de los órficos, en Platón (*Crat*. 396a): οἱ μὲν γὰρ 'Ζῆνα,'

no aprovechó la etimología y la alegoría para dilucidar su sistema teológico y cosmológico, mientras que Cleantes sí pretendía una coherencia entre la teología y el lenguaje con la que esta se expresaría.

Ahora bien, antes de entrar en las alegorías etimológicas propias de Cleantes, es necesario definir las dos operaciones hermenéuticas, rastreables en los estoicos, que tienen como objeto una deidad con sus atributos nominales y simbólicos. La primera (1) es la asociación de una divinidad con su elemento distintivo sin intervenir la etimología de su nombre en la caracterización:

> Min. Fel. *Oct*. 19, 10-11: *Zenon, eiusdem magister, naturalem legem atque divinam et aethera interim interdumque rationem vult omnium esse principium; idem interpretando Iunonem aera, Iovem caelum, Neptunum mare, ignem esse Vulcanum et ceteros similiter vulgi deos elementa esse monstrando publicum arguit graviter et revincit errorem. Eadem fere Chrysippus: vim divinam rationalem, naturam et mundum, interim et fatalem necessitatem deum credit Zenonemque interpretatione physiologica in Hesiodi, Homeri Orpheique carminibus imitatur*.[16]
>
> Plut. de Is. et Osir. 66 p. 377d: ὥσπερ οἱ Διόνυσον τὸν οἶνον, Ἥφαιστον δὲ τὴν φλόγα.[17] [seguido de *SVF* 1, 547 analizado abajo en 2.2].

Como se puede apreciar, ambos pasajes establecen una relación naturalista (*interpretatione physiologica*) entre el personaje divino y el elemento con el que la tradición mítica lo ha asociado: Júpiter es el cielo, Neptuno, el mar, Dionisio, el vino,[18] etcétera; esta operación es por lo tanto

---

οἱ δὲ ‘Δία’ καλοῦσιν—συντιθέμενα δ’ εἰς ἓν δηλοῖ τὴν φύσιν τοῦ θεοῦ (“unos lo llaman *Zēna* y otros *Día*, pero la conjunción de ambos en una sola entidad revela la naturaleza del dios”); cf. Casadesús 2021.

[16] “Zenón, maestro de éste [Zenón], quiere que el principio de todo sea la ley natural y divina, otras el éter y, otras más, la razón; él mismo interpreta que Juno es el aire, Júpiter, el cielo; Neptuno, el mar; Vulcano, el fuego y demuestra, de forma similar, que las demás divinidades del pueblo son elementos, de modo que fuertemente debate y contradice el error popular. Crisipo dice casi lo mismo: cree que dios es una fuerza divina y racional, o la naturaleza y el mundo, a veces también la necesidad del destino, e imita a Zenón con la interpretación fisiológica presente en los poemas de Hesíodo, Homero y Orfeo”.

[17] “Como [los estoicos que entendían] a Dioniso como vino y a Hefesto como fuego”.

[18] En apariencia el nombre Dioniso, según lo expone Plutarco, no se explica etimológicamente por medio del vocablo οἶνος, pero Platón (*Crat*. 406c) ofrece una manera de resolverlo: ὅ τε γὰρ Διόνυσος εἴη ἂν ὁ διδοὺς τὸν οἶνον ‘Διδοίνυσος’ ἐν παιδιᾷ καλούμενος

simbólica. En el pasaje de Minucio Félix, además, se manifiesta que esta forma de comprensión e interpretación de la realidad, aceptada por Zenón y Crisipo, tiene su origen más extendido en los poemas de Hesíodo, Homero y Orfeo, es decir, en la manera como estos autores concibieron el mundo que los rodeaba asociándolo con figuras y fenómenos sobrenaturales. Por cierto, es notable que el apologista cristiano no le haya adjudicado dicha modalidad también a Cleantes, sino sólo a Zenón y a Crisipo, como si excluyera al primero de una práctica tan vulgar; acaso Minucio juzgó que la operación etimológica era menos perversa en la mitología pagana en contraste con su defensa del cristianismo donde no hay tales interpretaciones naturalistas. Con todo, ambos procedimientos eran utilizados por los estoicos en general (D. L. 7, 147).

La segunda (2) operación hermenéutica es la explicación del nombre de una divinidad en directa relación con su elemento distintivo, con ejemplos tan simples como: *ut Portumnus a portu, sic Neptunus a nando, paulum primis litteris immutatis* (Cic. *de nat. deor*. 2, 66)[19] mediante una sencilla derivación léxica, o complejos como: *ipse Iuppiter, id est iuvans pater, quem conversis casibus appellamus a iuvando Iovem, a poetis 'pater divomque hominumque' dicitur* (ib. 2, 63)[20] por el papel que la deidad cumple en el orden divino y humano. En términos generales, Diógenes Laercio (7, 135), a propósito de la divinidad suprema identificada como racionalidad (νοῦς) y destino (εἱμαρμένη),[21] explica que para los estoicos podía ser calificada con distintas denominaciones y, poco más adelante, que dichas etiquetas respondían a su diversificado predominio (κατὰ τὰς δυνάμεις) en la naturaleza:

("Dionisio podría ser llamado puerilmente *Didoínysos* por ser el que da el vino"). Véase una versión análoga en Cornuto (*theol. Graec*. 30, 8-14): τινὲς δέ φασιν ἀπὸ τοῦ τὸν Δία περὶ τὸ Νύσιον ὄρος φῆναι πρῶτον τὴν ἄμπελον παρεληλυθέναι τοῦτο τὸ ὄνομα εἰς τὴν συνήθειαν ("algunos dicen que este nombre vino a la lengua común por el hecho de que Zeus [*Día*] fue el primero en dar a conocer el vino en la montaña Nisa [*Nysio*]"). Cf. Santamaría 2021.

[19] "Así como Portumno se forma a partir de *puerto*, igual Neptuno a partir de *nadar*, cambiándole un poco las primeras letras".

[20] "El propio Júpiter, es decir 'el padre que ayuda' —a quien poniéndolo en otro caso gramatical llamamos Jove a partir del verbo 'ayudar'— es llamado por lo poetas padre de dioses y hombres".

[21] Domaradzki (2012: 134): "God, according to Stoic theology, is the vital principle that penetrates and governs the whole of reality. Consequently, God is for the Stoics a dynamic being and fluctuating power, whose distinct names change as the God changes Himself. It is for this reason that the philosophers use interchangeably all such concepts as God, Zeus, Logos, Pneuma, Nature, Intellect, Fate, Providence and so on".

> D. L. 7, 147: Δία μὲν γάρ φασι δι' ὃν τὰ πάντα, καὶ Ζῆνα καλοῦσι παρ' ὅσον τοῦ ζῆν αἴτιός ἐστιν ἢ διὰ τοῦ ζῆν κεχώρηκεν, Ἀθηνᾶν δὲ κατὰ τὴν εἰς αἰθέρα διάτασιν τοῦ ἡγεμονικοῦ αὐτοῦ, Ἥραν δὲ κατὰ τὴν εἰς ἀέρα, καὶ Ἥφαιστον κατὰ τὴν εἰς τὸ τεχνικὸν πῦρ, καὶ Ποσειδῶνα κατὰ τὴν εἰς τὸ ὑγρόν, καὶ Δήμητραν κατὰ τὴν εἰς γῆν. ὁμοίως δὲ καὶ τὰς ἄλλας προσηγορίας ἐχόμενοί τινος οἰκειότητος ἀπέδοσαν.[22]

El texto evidencia que las dos operaciones, la simbólica (Hefesto,[23] Poseidón) y la etimológica (Zeus, Atenea, Hera y Deméter), convivían simultáneamente sin que ninguna de ellas tuviera mayor importancia que la otra, de modo que los estoicos emplearon ambas según el caso se los exigiera. Cada pensador habría optado por recurrir a alguna de las dos opciones conforme con su desarrollo personal, como Cleantes quien, en los testimonios conservados, se decanta por la etimológica y construye una alegoría compleja no solamente a partir del nombre del dios sino también de la tradición mítica que describía su relato originario y su función cosmológica; por ejemplo, de acuerdo con los pasajes arriba aludidos, una de las formas flexivas de Zeus, por cierto la deidad suprema para órficos y estoicos, procedería del verbo ζῆν (vivir), a base del cual se concibió que la divinidad máxima y creadora del cosmos adquiría tal apelativo por dar origen a la vida. A partir de la etimología del nombre se construye la alegoría, al contrario de la operación simbólica bajo la cual Zeus se articula con el cielo (*SVF* 1, 169), el éter (*SVF* 2, 1077), el fuego (*SVF* 2, 1066) o, mejor aun, con su instrumento de poder, el rayo.[24]

---

[22] "Pues le dicen *Día* porque gracias a él todo se genera y lo llaman *Zēna* en la medida en que es la causa de la vida, o debido a que da lugar a la vida; Atenea, por su autoridad sobre los poderes del éter; Hera, del aire; Hefesto, del fuego artífice; Poseidón, de lo líquido; y Deméter, por la tierra. Igualmente, le aplicaron otros nombres en vista de algún otro rasgo característico".

[23] Como se expuso arriba, Plutarco (*de Is. et Osir*. 66 p. 377d) atestigua que los estoicos asociaron a Hefesto con el término φλόξ, mientras Diógenes Laercio escribe que con πῦρ τεχνικὸν (el verdadero concepto del fuego asociado con la cosmología estoica, cf. *SVF* 1, 34), pero ambas opciones son asociaciones simbólicas, no explicaciones etimológicas; nuevamente Platón (*Crat*. 407c) brinda una solución algo sensacionalista para el herrero patizambo: τὸν γενναῖον τὸν 'φάεος ἵστορα' ἐρωτᾷς; ("¿acaso preguntas por el genuino *conocedor de la luz*?").

[24] En su *Himno a Zeus* Cleantes describe cómo el Crónida blande el rayo directo en el λόγος para equilibrar opuestos: "Con el rayo (κεραυνῷ) tú diriges la razón común (κοινὸν λόγον) que transita a través de todo, fusionándose con las luces pequeñas y con la grande" (Stob. *ecl*. I 1, 12 = *SVF* 1, 537, vv. 12-13); sin embargo, este simbolismo se mantiene a

Por otra parte, se ha escrito de las lecturas que los estoicos hicieron del imaginario homérico, haciendo del poeta un "pre-estoico",[25] sin embargo, el ejemplo del titán Atlas es paradigmático, puesto que el contexto de la *Odisea* —donde aparece dicho personaje en una escena secundaria— no se corresponde con la tradición mítica y filosófica que pregonaba Cleantes acerca del titán que sostiene los cielos como una divinidad benevolente con la humanidad; más bien, según se ha comprobado,[26] la resignificación que el filósofo de Aso promovió a través de una mínima corrección ortográfica parte de una tradición alterna en la que Atlas, más que un titán malvado, es una divinidad benéfica que, en la cosmovisión estoica, encarnaría a la providencia divina. Por ello, la tradición homérica no es siempre el modelo secundado en los procedimientos alegóricos y etimológicos de órficos y estoicos, con lo cual otras variantes de los mitos han de tomarse en cuenta al momento de rastrear el sustrato narrativo recuperado por Cleantes,[27] a más de que los órficos por su parte tuvieron una versión teogónica más o menos

nivel cosmológico, y no se busca algún juego léxico entre el rayo y el nombre de Zeus, maniobra que con κεραυνός habría sido complicada de lograr.

[25] Long 2006: 212: "The Stoics took Homer (and other early Greek poets, especially Hesiod) to have a correct understanding of the world —its physical structure and processes, its god(s), its basic causes and purposes— a correct understanding because it coincided with the Stoics' own philosophy of nature". Concluye que los estoicos sostuvieron que Homero "really understood the world in the Stoics' way; but because he was a poet, he does not express Stoicism directly. He composed, in other words, on two levels: On the surface he offers an epic narrative about the deeds of gods and heroes, but what he is really talking about, and understands himself to be talking about, is the physical world in a sense acceptable to Stoic philosophers". Cf. Ramelli 2022: 231, 248.

[26] Valencia 2023.

[27] Para el caso de Atlas, Long (2006: 235) escribe: "Their explanations of divine names are based upon etymologies whose validity is quite independent of anything Homer or Hesiod may have thought. For all we know, Cleanthes may have supposed that Homer wrote ὁλοόφρων. His emendation could have aimed at restoring a truth not evident to Homer but familiar to Homer's wiser predecessors". Que Cleantes analizaba de manera alegórica y etimológica los poemas homéricos es evidente sobre todo a partir de los teónimos, pero hay un fragmento interesante de un *hápax* homérico que ha sido complejo de explicar: a propósito de un pasaje de la *Odisea* (10, 302-305) en que, ante la trampa venenosa de Circe, Ulises recibe de Hermes un antídoto a base de una hierba que los dioses califican de μῶλυ, Cleantes (*SVF* 1, 526) opinaba que dicho pasaje debería entenderse alegóricamente, es decir, que los impulsos (ὁρμαί) y las emociones (πάθη) de los hombres se debilitan (μωλύονται) por ese "fármaco"; en la interpretación de Cleantes salen ciertas cuestiones lexicográficas de μῶλυ (cf. Martínez 1993), pero la lógica narrativa del pasaje homérico aún no se ha considerado para descifrar la propuesta del filósofo, cf. Valencia (en preparación).

distinta de la homérica y la hesiódica, si bien en algunos puntos coincidente pero en otros divergente propiciando así posibilidades de interpretación alegórica insospechadas y afines con la doctrina cosmológica estoica, como se podrá apreciar con detalle en el apartado sucesivo.

2. Alegorías del eterno retorno

La segunda parte del pasaje de Filodemo arriba referido (T1) apunta a una idea importante para la teología órfica y estoica, a saber, que se puede reconocer una concepción común entre ambas líneas de pensamiento respecto de la ontología de la divinidad: la identificación entre una figura procreadora y una procreada como una misma entidad eterna y que se renueva repetidamente: ἅπαντά [τ᾽] ἐστιν [αἰθ]ήρ, ὁ αὐτὸ[ς] ὢν κ[αὶ] πατὴρ καὶ [υἱ]ός, [ὡ]ς κἂν μὴ μά[χ]εσθα[ι] τὸ τὴν Ῥέ[α]ν καὶ μητέρα τ[οῦ] Διὸς εἶναι καὶ θυγ[α]τέρα.[28] Este pasaje trata en específico de Crisipo, y en lógica alusión también de Cleantes, quienes habrían recobrado esta idea, según Filodemo, entre otros, de las enseñanzas órficas. En efecto, abundan las evidencias de que en la ontología órfica hubo un claro desarrollo tendiente a proponer que la divinidad era al mismo tiempo principio, medio y fin de todas las cosas en el mundo: ὁ μὲν δὴ θεός, ὥσπερ καὶ ὁ παλαιὸς λόγος, ἀρχήν τε καὶ τελευτὴν καὶ μέσα τῶν ὄντων ἁπάντων ἔχων, εὐθείᾳ περαίνει κατὰ φύσιν περιπορευόμενος (Pl. *lg*. 715e-716a).[29] Así pues, el principio de un himno órfico a Zeus, transmitido también por el papiro de Derveni (col. XVII 12, cf. *OF* 14; 31; 243 Bernabé), plasma en un par de versos lapidarios dicha concepción:

T2. Ps. Aristot. *de mund*. 401a25 = *OF* 31 Bernabé:
Ζεὺς πρῶτος γένετο, Ζεὺς ὕστατος ἀργικέραυνος·
Ζεὺς κεφαλή, Ζεὺς μέσσα· Διὸς δ᾽ ἐκ πάντα τέτυκται.[30]

---

[28] "Que todo es el éter, siendo lo mismo el padre que el hijo, de modo que tampoco hay contradicción acerca de que Rea sea tanto la madre como la hija de Zeus".

[29] "Tal como también un antiguo relato enseña, la divinidad —que engloba principio, medio y fin para todas las cosas— cumple ordenadamente su tarea siguiendo el sentido circular de su naturaleza".

[30] "Zeus nació el primero, Zeus fulgurante es el último: Zeus la cabeza, Zeus el medio, por Zeus todo se puso en orden". Por cierto, este verso es citado, con una mínima variación (ἀρχή en lugar de κεφαλή), por Plutarco (*de comm*. 1074d-e) a propósito de los estoicos y su entendimiento de los dioses, reclamándoles su falta de interés en enmendar

Este sencillo planteamiento, que tiene orígenes rastreables ya en Hesíodo,[31] delinea una teogonía de Zeus presentándolo como principio y final (α y ω) de una cosmovisión "circular"; la interpretación de este par de versos se debe concretar a la luz del trasfondo mítico extendido en la *Teogonía de Derveni*, donde se presenta el relato, único en su clase, de Zeus engullendo el falo de Urano, por cuya acción "queda embarazado de todos los dioses y vuelve a darlos a luz, convirtiéndose en progenitor de todos ellos".[32] No está de más citar en extenso la explicación de Bernabé:

> En este verso el poeta aprovecha los dobles sentidos de γίγνομαι 'nacer' y 'llegar a ser' y de πρῶτος 'el primero' en el tiempo y en una jerarquía, para que la paradoja pueda tener sentido: Zeus nació el último, ya que es hijo de Crono, y nieto de Urano, pero, tras engullir el falo de Urano… llega a ser el primero, tanto porque ha hecho un bucle en el tiempo y en la línea generacional, de modo que los demás dioses nacen después de él, como porque se convierte en el soberano de los dioses. Así pues, se torna el primero tanto en sentido temporal como en sentido jerárquico.[33]

La exégesis del comentarista se acuña a partir de una idea en realidad bastante simple: Zeus ejecuta un acto que repercute sobre sí mismo y reinicia con ello la línea teogónica, situándose superior y primero en todos los sentidos. No sólo se trata de que Zeus sea comienzo y fin, pues tal noción de finalidad implicaría la mortalidad para la divinidad, sino de que "se reinicia" como un ciclo que ocurre perpetuamente.[34] Bajo esta óptica

---

tales concepciones erróneas o confusas. De ahí se debe rescatar la cuestionable adjudicación del verso órfico como propio de las enseñanzas físicas de los estoicos.

[31] Santamaría 2019a.

[32] Bernabé 2020: 48.

[33] Bernabé 2020: 48. Contra la interpretación de que Zeus engulle el falo de Urano, sino a Protógono, cf. Santamaría (2016), si bien la regeneración teogónica en cualquier caso tiene lugar debido a que Zeus devora al dios primigenio (o una parte de él).

[34] La regeneración teogónica de Zeus es compartida por órficos y estoicos, y se avista claramente en el fragmento de Filodemo (T1), donde la diosa Rea es percibida como madre e hija de Zeus porque éste nació de ella y luego se convirtió en su padre. Y, por supuesto, Rea goza de una interpretación etimológica órfica (*Pap. Derv*. col. XXII 7-17), formulada con base en una identificación entre varias diosas y preservada supuestamente en un himno: Δήμητερ [Ῥ]έα Γῆ Μῆτερ ‹τε καὶ› Ἑστία Δηιοῖ; en específico, y a pesar de la laguna en el papiro, el nombre de Rea se lograría descifrar como sigue: Ῥέα δ' ὅτι πολλὰ καὶ παντοῖα ζῶια ἔφυ [ἐκρεύσαντα] ἐξ αὐτῆς ("Rea, porque, emanando de ella, nacieron múltiples y diversos seres vivos"); una etimología semejante que Crisipo parece

ya puede atisbarse entre los órficos una primigenia concepción del eterno retorno, que los estoicos habrían aplicado al cosmos en su totalidad, y ya que para ellos el cosmos era identificado con la divinidad misma (D. L. 7, 137 = *SVF* 2, 526) la adaptación desde lo individual a lo universal era por mucho evidente e inminente. Por lo demás, la noción del eterno retorno entre los estoicos está consecutivamente vinculada con la conflagración, un concepto que parece haber sido conocido por distintos pensadores (Hesíodo, Heráclito, órficos y estoicos) que consideraron al fuego un elemento cosmológico de primer orden; que la idea de la conflagración (ἐκπύρωσις) era común entre todos ellos es comunicado por Plutarco:

> Plut. *de defect*. 415f: καὶ ὁ Κλεόμβροτος 'ἀκούω ταῦτ'' ἔφη 'πολλῶν καὶ ὁρῶ τὴν Στωικὴν ἐκπύρωσιν ὥσπερ τὰ Ἡρακλείτου καὶ Ὀρφέως ἐπινεμομένην ἔπη οὕτω καὶ τὰ Ἡσιόδου καὶ συνεξαπατῶσαν.[35]

De darle crédito a quien fuera sacerdote en Delfos, la conflagración, tal como fue postulada por los estoicos, se construyó a base de doctrinas precedentes sobre la destrucción ígnea del cosmos; en este sentido, una idea primigenia de la conflagración debía haber sido contemplada por los órficos, quienes pudieron retomarla de Heráclito o de alguna fuente común a él,[36] o bien los estoicos la tomaron directamente del filósofo de Éfeso conscientes de que tal formulación probablemente había prosperado también en el orfismo; es complejo definir a ciencia cierta la naturaleza de la interacción entre variados desarrollos filosóficos y religiosos casi contemporáneos; sin ninguna certeza cronológica sobre cuál influyó en cuál, y en qué grado, lo que sí es comprobable es que los estoicos conocían a la perfección las diversas tradiciones (homérica, hesiódica, heraclítea y órfica), de modo que pudieron elegir aspectos específicos de cada una y adecuarlos a su sistema cosmológico en la medida que les pareciera pertinente adaptar, como el eterno retorno, extrapolado acaso a partir del Zeus órfico como deidad suprema y cíclica todavía sin su destrucción por el fuego, hacia el cosmos entero que

---

haber desarrollado: λέγει τὴν γῆν Ῥέαν κεκλῆσθαι, ἐπειδὴ ἀπ' αὐτῆς ῥεῖ τὰ ὕδατα ("dice que la tierra es llamada Rea, porque de ella fluyen las aguas", *SVF* 2, 1084 = *etymolog. magn*. p. 701, 24).

[35] "Y Cleombroto dijo 'de muchos he escuchado estas cosas y veo que la conflagración estoica, que abreva de los poemas de Heráclito y Orfeo, igualmente se apropia de los de Hesíodo'".

[36] Casadesús 1995.

debe consumirse y engendrarse de nueva cuenta.[37] En apego al panteísmo estoico, donde Zeus es identificado con otros apelativos de acuerdo con su ámbito de acción en el mundo natural, la idea del eterno retorno halló en Cleantes algunas propuestas a través de la etimología de esos nombres.

De los fragmentos en la actualidad preservados y atribuibles sin duda a Cleantes,[38] se pueden rescatar varios pasajes en donde tres son las divinidades alegorizadas etimológicamente: Apolo, Perséfone y Dioniso. En las siguientes subsecciones me ocuparé de mostrar el procedimiento etimológico y alegórico ejecutado por Cleantes, descubriendo la matriz mítica órfica detrás de cada personaje. La casualidad transmitió hasta nosotros solamente estos ejemplos, pero no es gratuito que las tres sean divinidades importantes para el orfismo y que, sobre todo, estén íntimamente conectadas bajo el motivo cósmico del eterno retorno, como Zeus (T2), y plasmadas en dos dimensiones naturales, el ciclo solar y el ciclo agrícola, que se aclaran con mecanismos lingüísticos.

2.1. Apolo

El dios Apolo tuvo en el estoicismo varias posibilidades de alegorización etimológica; de ellas, algunas se desarrollaron atendiendo a los epítetos con que era conocido en la tradición popular, pero sólo Cleantes elaboró una alternativa a partir de su nombre oficial y en función de su papel en el cosmos:

> T3. Macr. *sat*. 1, 17, 8 = *SVF* 1, 540: *Cleanthes [Apollinem] ὡς ἀπ' ἄλλων καὶ ἄλλων τόπων τὰς ἀνατολὰς ποιουμένον, quod ab aliis atque aliis locorum declinationibus faciat ortus*.[39]

Cleantes propone que el nombre de Apolo se explica con base en la acción de transitar cíclicamente de un lado a otro con el objetivo de provocar

---

[37] West (1983: 113): "The Stoics Cleanthes and Chrysippus clearly did know the story of Zeus swallowing the gods. They adapted it to their own physical theory. The cosmic elements, they said, were gods, but not deathless: only Zeus, the divine aspect of the cosmos as a whole, was eternal, periodically consuming the rest and regenerating them out of himself".

[38] Se ha demostrado que un fragmento (*SVF* 1, 545 = Athenaeus 13, 572f) sobre Afrodita es espurio, pues von Arnim (*ad loc*., 124) reporta que hubo error de lectura: «A Cleanthe Stoico hæc aliena sunt. Νεάνθης scripsit pro Κλεάνθης, Cyzicenum intellegens, Mueller Frg. Hist. Gr. II p. 5. 9. 11».

[39] "Cleantes comprendía que Apolo, a veces desde un lado a veces desde otro, generaba la salida del sol porque motiva su origen a causa de su inclinación por unos y otros lugares".

la salida de sol: la operación etimológica se da en griego mediante la fusión fonética de la expresión ἀπ᾽ ἄλλων efectuando a la vez ese simbolismo alegórico. Gracias a la propuesta de Cleantes, Apolo, como advocación solar, recorre el mismo camino una y otra vez para generar un nacimiento cósmico reiterativo.[40] *En este caso, la etimología del nombre divino sí incluye el motivo del eterno retorno*. Esta explicación de Cleantes para el nombre de Apolo halla un paralelo en la tradición órfica, rescatando una maniobra semejante. El *Himno órfico a Apolo* presenta, en la conocida formulación de Zeus en cuanto es principio y final (T2), una nada sutil insinuación al eterno retorno y un juego sonoro poco disimulado que manipula magistralmente el teónimo. Los versos en cuestión así rezan:

> *Hymn. Orph*. 24, 15-17:
> σοὶ δ᾽ ἀρχή τε τελευτή τ᾽ ἐστὶ μέλουσα,
> παντοθαλής, σὺ δὲ πάντα πόλον κιθάρηι πολυκρέκτωι
> ἁρμόζεις.[41]

Esta breve sección del himno aclara que Apolo es a la misma vez ἀρχή y τελευτή, pero adjetivados por μέλουσα, un participio modal que permite entender la potencialidad de ambos conceptos hacia un futuro; por si fuera poco, el participio concuerda tanto con ἀρχή como con τελευτή a fin de impulsar la idea circular de que en ese futuro habrá un nuevo inicio con su consecuente e inevitable desenlace; aún más, luego de tan anunciado final, se califica a Apolo de παντοθαλής porque dará cabida por supuesto a la regeneración cósmica. Además de esta formulación cosmológica, a mi parecer el v. 16 (repetido en v. 19) construye un juego etimológico a partir de la combinación de sonidos entre dos palabras contiguas: πάντα πόλον (*pánt-a pólon*), al modo de Cleantes según el testimonio de Macrobio; dicha enunciación artificiosa

---

[40] Si bien la asociación de Apolo con el sol es invariable, no siempre hubo consenso en etimología y en interpretación, como lo prueba Crisipo (Macr. *sat*. 1, 17, 7 = *SVF* 2, 1095): *Chrysippus Apollinem, ὡς οὐχὶ τῶν πολλῶν καὶ φαύλων οὐσίων τοῦ πυρὸς ὄντα, primam enim nominis litteram retinere significationem negandi, ἢ ὅτι μόνος ἐστὶ καὶ οὐχὶ πολλοὶ, nam et Latinitas eum, quia tantam claritudinem solus obtinuit, solem vocavit* ("Crisipo pensaba que Apolo no pertenecía a las muchas y malas esencias del fuego, pues la primera letra de su nombre expresa el sentido de negación, o porque es único y no múltiple, de ahí que en latín se le llamara sol por haber conquistado él solo tanta luminosidad").

[41] "Tuyos son el principio y el final que están por venir, tú, que haces crecer todo, armonizas con tu cítara resonante toda la esfera celeste". Sobre el epíteto, cf. Macedo *et al*. 2021: 175.

(un calambur) habría generado en el oyente una identificación acústica patente con el dios (*sý pánt'*, *apólon… harmózeis*) tras escuchar "A-polo".[42] Es, por tanto, toda la esfera celeste ahí realmente expresada la que el dios armoniza mediante su cítara, de la misma forma en la que por ejemplo Zeus —según Cleantes y Heráclito— conciliaba los contrarios del universo por medio de su rayo. Seguidamente, el himno (vv. 17-18) relata que Apolo, para equilibrar el cielo, unas veces desciende a lo más profundo y otras asciende a lo más alto, con lo cual se produjo un notorio guiño al curso de una órbita solar, la función cósmica de Apolo. En esta línea, hay un paralelismo sorprendente que puede articularse a partir de dos fragmentos que von Arnim (*SVF* 1, 502) acertadamente conectó e incluyó bajo un mismo reporte doxográfico de su compilación, pero sin haber calculado entonces su importancia para establecer una relación, alusiva al dios, entre el filósofo de Aso y los órficos:

> Clem. Al. *strom*. 5, 8, 48: οὐκ ἀνέγνωσαν δ' οὗτοι Κλεάνθην τὸν φιλόσοφον, ὅς ἄντικρυς πλῆκτρον τὸν ἥλιον καλεῖ· ἐν γὰρ ταῖς ἀνατολαῖς ἐρείδων τὰς αὐγάς, οἷον πλήσσων τὸν κόσμον εἰς τὴν ἐναρμόνιον πορείαν τὸ φῶς ἄγει.[43]

> Plut. *de Pyth. Orac*. 16, 402a: ὕστερον μέντοι πλῆκτρον ἀνέθηκαν τῷ θεῷ χρυσοῦν, ἐπιστήσαντες, ὡς ἔοικε, Σκυθίνῳ λέγοντι περὶ τῆς λύρας, ἣν ἁρμόζεται
> Ζηνὸς εὐειδὴς Ἀπόλλων, πᾶσαν ἀρχὴν καὶ τέλος
> συλλαβών· ἔχει δὲ λαμπρὸν πλῆκτρον ἡλίου φάος.[44]

Von Arnim acopló ambos fragmentos por la afinidad ideológica y lingüística. Si bien el pasaje de Plutarco no menciona expresamente ni

---

[42] Respecto del término πόλος, Macrobio (*sat*. 1, 17, 9) atrae la atención sobre Cornificio, un autor escasamente conocido que en un opúsculo de etimologías (*de etymis deorum libri*) habría relacionado dicho vocablo también con Apolo: *Apollinem nominatum ἀπὸ τοῦ ἀναπολεῖν, id est quia intra circuitum mundi quem Graeci πόλον appellant impetu latus ad ortus refertur* ("Apolo es nombrado a partir del verbo *retornar*, esto es porque, en el trayecto celeste que los griegos llaman *pólos*, regresa al inicio por un movimiento lateral").

[43] "Pero estos no leyeron al filósofo Cleantes que abiertamente le llamaba plectro al sol, pues vigorizando su resplandor en el oriente, como si punzara el cosmos, dirige la luz por un curso armonioso".

[44] "Finalmente [los megarenses] le dedicaron un plectro dorado al dios, siendo conscientes, según parece, de lo que Escitino escribía sobre la lira: que armonizaba el grandioso hijo de Zeus, Apolo, quien comprende por completo principio y fin; tiene además por brillante plectro la luz del sol".

a Cleantes ni a los estoicos, el filólogo alemán vio las similitudes y, por tanto, lo dio por bueno como un testimonio válido que haría eco de una visión también conocida por el teólogo estoico y que recuperaría en su obra el escritor cristiano (en un capítulo sobre el uso simbólico de poetas y filósofos).[45]

Así pues, como se puede apreciar gracias a esta conjunción de fragmentos, esta formulación atribuida a Cleantes es, en léxico y en inspiración, asombrosamente parecida a la del himno órfico. Ambos usan en común el verbo ἁρμόζειν para indicar una acción concreta de Apolo: en Cleantes el dios del sol *armoniza* o más bien tañe la lira, mientras que en el himno órfico *armoniza* la esfera celeste; asimismo, el instrumento con que la divinidad opera en el mundo es, para el pensador estoico, el plectro que no es sino los rayos solares, mientras, para el himnógrafo órfico, es la cítara misma. Y lo que aporta especialmente Plutarco son los versos de Escitino de Teos, un poeta contemporáneo de Platón, acorde con los cuales Apolo comprende y reúne en sí mismo ἀρχή y τέλος, tal como en T2, mostrando así una cosmovisión común estructuralmente circular ya que el sol es inmortal y cíclico, como el propio dios. Por lo demás, la importancia del plectro para tocar la lira como metáfora de los rayos solares que estabilizan el mundo debió resultar sugerente para los órficos, pues la asociación entre Apolo y Orfeo, ambos como citaredos,[46] muy probablemente formaba parte de su imaginario (Fig. 1).

---

[45] También Diels (1901: 169-170) había señalado un par de años antes esa relación entre los versos de Escitino transmitidos por Plutarco y la concepción de Cleantes en Clemente, añadiendo que el filósofo estoico, al igual que el poeta de Teos, "Heracliti physiologiam et etymologiam illustravit"; en particular, a propósito de la idea cíclica y ordenada, alude al fr. B51 *DK*, con la παλίντροπος ἁρμονίη.

[46] Para algunos estoicos Apolo fue también visto como un citaredo cósmico, al menos por lo que se puede colegir de Cornuto (67, 17-19): μουσικὸς δὲ καὶ κιθαριστὴς παρεισῆκται τῷ κρούειν ἐναρμονίως πᾶν μέρος τοῦ κόσμου καὶ συνῳδὸν αὐτὸ πᾶσι τοῖς ἄλλοις μέρεσι ποιεῖν ("Apolo es representado como un músico y citarista por tocar de manera armónica cada parte del universo y hacerlo consonante en todas sus partes"). Véase una narrativa análoga entre Apolo y Orfeo en la explicación que da Eratóstenes sobre la lira como constelación (*cat*. 24): μετέλαβε δὲ αὐτὴν [λύραν] Ἀπόλλων καὶ συναρμοσάμενος ᾠδὴν Ὀρφεῖ παρέδωκεν… τὸν δὲ Ἥλιον μέγιστον τῶν θεῶν ἐνόμισεν, ὃν καὶ Ἀπόλλονα προσεγόρευσεν ("Apolo recibió la lira y, afinándola con el canto, se la entregó a Orfeo… éste consideró que el mayor de los dioses era el sol y lo designó Apolo"); véase Higino (*astr*. 2, 7): *Apollo lyra accepta dicitur Orphea docuisse* ("se dice que Apolo tras recibir la lira enseñó a Orfeo"). A propósito del papel de la poesía para Cleantes, cf. Bustos 2017; Ramelli 2022: 233ss.

Fig. 1. Orfeo tocando la lira frente a Hécate, Perséfone y Hades.
Vasija apulia (c. 350-325 *ante*) Badisches Landesmuseum.

Ahora bien, el motivo cósmico del eterno retorno, como lo denominé previamente, puede encontrarse también formulado en los epítetos populares de Apolo de los que Cleantes parece haberse ocupado. De los tres epítetos (Licio, Loxias y Lesquenorio) dio una explicación etimológica (cf. *SVF* 1, 541; 542; 543, respectivamente); y tan sólo de Loxias[47] (*SVF* 1, 542) agregó una interpretación cíclica diseñada con base en el errante camino del sol a ojos de los antiguos y que cuenta con paralelismos en Aquiles Tacio y Cornuto, quien, además, ante el contexto implícito de Apolo como divinidad tutelar en Delfos donde se emitían los más importantes oráculos de Grecia, proponía (*theol. Graec*. 67, 14-16) que el epíteto "Loxias" se debía a que los mensajes que este comunicaba eran oblicuos justamente en el sentido de ser vagos e imprecisos al darle muchas "vueltas" al asunto.

[47] Macr. *sat*. 1, 17, 31: *ut Cleanthes scribit ἐπειδὴ καθ' ἕλικας κινεῖται· λοξαὶ γάρ εἰσι καὶ αὗται, quod flexuosum iter pergit, ἢ ὅτι λοξὰς τὰς ἀκτῖνας ἵησιν ἐφ' ἡμᾶς βορείους ὄντας νότειος ὤν, vel quod transversos in nos a meridie immittit radios, cum simus ad ipsum septentrionales* ("Cleantes escribe: ya que se mueve por espirales, pues estas también son oblicuas, es decir, que el dios recorre un camino sinuoso, o porque dirige sus rayos oblicuos desde el sur hacia nosotros que estamos al norte").

En conclusión de esta sección, hay en efecto coincidencias notorias entre Cleantes y los órficos respecto de operaciones etimológicas y alegóricas para el teónimo de Apolo, así como de algunos de sus epítetos, como una entidad cósmica que simboliza el eterno retorno en una dimensión solar.

2.2. Perséfone

La diosa reina del inframundo en la religión tradicional ocupa nuevos escenarios en el orfismo y participa, con los dos restantes (Zeus y Dioniso) de "la tríada órfica", de una alegoría del eterno retorno que los estoicos, en particular Cleantes, perpetuaron en su concepción cosmológica y teológica. Vale la pena comenzar, a fin de contextualizar el principal mito órfico, con la corta entrada que Focio redactó en su *Léxico* a propósito de Zagreo, un nombre alterno que entre los seguidores de Orfeo le había sido asignado a Dioniso; explicaba el patriarca bizantino lo siguiente:

> Phot. *Lex*. ζ 50: Ζαγρεύς: ὁ Διόνυσος παρὰ ποιηταῖς· δοκεῖ γὰρ ὁ Ζεὺς μιγῆναι τῆι Περσεφόνη· ἐξ ἧς χθόνιος Διόνυσος.[48]

Esta breve entrada sitúa el referente de lectura e interpretación en la teogonía órfica. A diferencia de la versión popular y difundida según la cual Dioniso era hijo de Zeus y Sémele, en cambio para los órficos lo era de Zeus y Perséfone, de manera que cuando estos dos aparecen emparentados en los textos se debe concluir que el trasfondo mítico está enmarcado sin duda en el orfismo y que habrá relaciones muy estrechas entre las explicaciones de Perséfone y su hijo. No parece casualidad que de entre las etimologías ejecutadas por Cleantes dos de las pocas conservadas sean de estas deidades; por tanto, desde estas específicas coordenadas narrativas y simbólicas, que inspiraron a los estoicos, hay que abordar la alegoría etimológica que Cleantes dispuso para Perséfone, puesto que no faltaron en la propia Antigüedad variadas explicaciones del teónimo.[49] Así pues,

---

[48] "Zagreo: Dioniso entre los poetas; pues parece que Zeus se juntó con Perséfone, de quien nació Dionisio ctonio"; el adjetivo "ctonio" se suele aplicar a divinidades que habitan las profundidades de la tierra, como los titanes precisamente, cf. Hes. *Th*. 692 (Τιτῆνας χθονίους).

[49] Dimou 2015: 69-82; Torres 2024: 92-93. Torres (2024) presenta el interesante caso de Cornuto, quien, aun siendo estoico, toma distancia de la propuesta de Cleantes —a quien leyó y citó expresamente (*theol. Graec*. 64, 6)— y propone una etimología conformada con

en un pasaje de Plutarco, de su conocida obra en torno a las divinidades egipcias Isis y Osiris,[50] se lee:

> T4. Plut. *de Is. et Osir*. 66 p. 377d (= *SVF* 1, 547): Φερσεφόνην δὲ φησί που Κλεάνθης τὸ διὰ τῶν καρπῶν φερόμενον καὶ φονευόμενον πνεῦμα.[51]

De acuerdo con el fragmento, Cleantes habría deconstruido el nombre de Perséfone en dos componentes léxicos para revelar precisamente esa duplicidad agentiva de la diosa que promueve la fertilidad de la tierra y provoca consecuentemente su desolación.[52] El procedimiento etimológico se logra concretar a partir de los elementos verbales: φέρ- y φον–, cuyo enlace metafórico daría como resultado el teónimo en cuestión. Esta idea no era para nada ajena a la tradición popular eleusina en la que Perséfone figuraba como una deidad importante en los cultos mistéricos y como el avatar joven de su madre. En el *Himno homérico a Deméter* (469), tras el pacto de que Perséfone moraría una parte del año con Hades y otra con ella, Rea le pide a Deméter devolver la fertilidad a los campos: α[ἶψα δὲ κα]ρπὸν ἄεξε φερέσβιον ἀνθρώποισιν. Si bien es en alusión a Deméter y no a Perséfone, esta enunciación atisbaba una idea muy elemental pero lista para desarrollar un teónimo etimológico: φερέσβιον, que produce la vida, en referencia al grano que la diosa Deméter haría germinar como retribución

---

el sustantivo πόνος haciendo de Perséfone una divinidad de las labores o las laboriosidades del campo; según Torres (96), la versión de Cornuto podría alinearse con una perspectiva del propio Cleantes acerca de que el trabajo es bueno (ὁ πόνος ἀγαθόν, cf. *SVF* 1, 514).

[50] No es gratuito que la breve alusión a Perséfone aparezca si consideramos que el mito de la diosa griega, como divinidad infernal en una dimensión regenerativa, tiene paralelismos con el mito egipcio de Isis. Por su parte, Burkert (2007: 217) establece una conexión con dos mitos más antiguos del Próximo Oriente, el mito sumerio-babilonio de Inanna-Ishtar y el mito hitita de Telipinu; sobre algunas coincidencias narrativas entre Telipinu y Perséfone, cf. Bernabé 2015: 41-52.

[51] "En cierto lugar Cleantes propone que Ferséfone es el espíritu que hace florecer y marchitar los granos". A diferencia de otros traductores, mi versión destaca la agentividad ("hace…") que a mi parecer corresponde más con el aspecto activo y sobre todo creador que entre los estoicos tenía πνεῦμα, a cuya interpretación se alinean también los versos del himno órfico a Perséfone más adelante aludido.

[52] Domaradzki (2012: 141): "As for Cleanthes, we have already cited the philosopher's identification of Persephone with 'the productive and destructive Pneuma'. This allegorization seems to build on Persephone's being both the goddess of fertility (i.e. a symbol of birth) and the queen of the underworld (i.e., a symbol of death)".

por la libertad estacional de su hija.[53] Como este himno homérico es el relato completo en torno al rapto de Perséfone más antiguo que se ha conservado, es hasta natural que no haya ahí mayor rastro de una propuesta etimológica para Perséfone, por lo que cabe suponer que todavía seguía en desarrollo, pues tampoco en Homero ni en Hesíodo se hallan indicios de ella.

Un segundo aspecto por notar en la brillante ejecución de Cleantes es el uso consciente y deliberado del término πνεῦμα ("espíritu", "hálito") que, al interno de la cosmología estoica, constituía una entidad física (sc. corpórea) claramente identificada con el alma y el fuego creador:

> D. L. 7, 156-157: δοκεῖ δὲ αὐτοῖς τὴν μὲν φύσιν εἶναι πῦρ τεχνικόν, ὁδῷ βαδίζον εἰς γένεσιν, ὅπερ ἐστὶ πνεῦμα πυροειδὲς καὶ τεχνοειδές· τὴν δὲ ψυχὴν… εἶναι τὸ συμφυὲς ἡμῖν πνεῦμα· διὸ καὶ σῶμα εἶναι καὶ μετὰ τὸν θάνατον ἐπιμένειν […] Κλεάνθης μὲν οὖν πάσας ἐπιδιαμένειν μέχρι ἐκπυρώσεως.[54]

Este pasaje relaciona la noción del fuego artífice, vital para la teoría cosmológica de los estoicos, con el espíritu (πνεῦμα) como una entidad activa y creadora, y a su vez con el alma de los hombres que prospera después de la muerte, permaneciendo hasta el momento de la conflagración. Asimismo, Plutarco informó —acaso adelantando la etimología de Cleantes que luego iba a señalar (T4)— que los estoicos sostuvieron esta idea de Perséfone, junto con su madre, como una especie de espíritu renovador de la naturaleza: Δήμητρα δὲ καὶ Κόρην τὸ διὰ τῆς γῆς καὶ τῶν καρπῶν διῆκον [sc. πνεῦμα] (Plut. *de Is. et Osir*. 40 p. 367c = *SVF* 2, 1093).[55] En

---

[53] El mismo adjetivo es aplicado a la tierra (γαῖα) en Hesíodo (*Th*. 693) y en tres himnos homéricos (Apolo: 3, 341; Deméter: 2, 450; la Tierra: 30, 9). En una línea ya estoizante, cf. *SVF* 2, 1097: τὸ τὴν γῆν θεὸν νομίζειν… τὴν διήκουσαν ἐν αὐτῇ δύναμιν καὶ καρποφόρον φύσιν ("considerar que la tierra es una divinidad… una fuerza que se propaga por ella y una naturaleza que *brinda granos*"); y en un verso de inspiración órfica ocurre φερέκαρπον (*OF* 401 Bernabé). Sobre estos dos epítetos en los himnos órficos, cf. Macedo *et al*. 2021: 183-184.

[54] "Les parece que la naturaleza es un fuego artífice, encaminado hacia la generación, lo que es un espíritu con propiedades ígneas y creadoras. El alma es un espíritu innato en nosotros, por lo que es un cuerpo y perdura incluso después de la muerte […] por lo tanto, Cleantes pensaba que todas las almas subsisten hasta la conflagración".

[55] "[Los teólogos estoicos decían que] Deméter y la muchacha eran ese espíritu que se propaga por la tierra y por los granos". Véase también Cic. *de nat. deor*. 2, 66: *terrena autem vis omnis atque natura Diti patri dedicata est (qui Dives, ut apud Graecos Πλούτων), quia et recidunt omnia in terras et oriuntur e terris. cui nuptam Proserpinam (quod Graecorum*

este sentido, Perséfone, en cuanto es un espíritu creador, actúa en la tierra para propiciar los granos de las cosechas; al mismo tiempo, y ya que se presume inmortal, trasciende esas barreras de la muerte para crear de nuevo a partir de lo que el fuego destruyó. Es así como la operación alegórica de Cleantes surte efecto al postular que la diosa es una divinidad recurrentemente creadora y destructora del ámbito agrícola. *En este caso, la etimología del nombre divino también incluye el motivo del eterno retorno*, formulación consistente con la teoría psicológica-neumática estoica. Por su parte, la tradición órfica desde luego forjó una versión propia:

> *Hymn. Orph*. 29, 15-16:
> ζωὴ καὶ θάνατος μούνη θνητοῖς πολυμόχθοις,
> Φερσεφόνη· φέρβεις γὰρ ἀεὶ καὶ πάντα φονεύεις.[56]

El himno órfico a Perséfone presenta dos de los rasgos presentes en la formulación de Cleantes: el etimológico y el alegórico. El etimológico se construye, de la misma forma como hizo el filósofo estoico, mediante las raíces φέρβ- y φον-; el alegórico se construye con dos ideas conectadas, ζωή y θάνατος, que la etimología ratifica. En contraste con Apolo, en quien los referentes simbólicos eran principio y final, esa misma idea dual se expresa para Perséfone en términos biológicos, vida y muerte, no sólo por su clara asociación al mundo infernal sino muy probablemente por la vinculación con el ciclo humano y agrícola en el que participa.[57] Esta narrativa órfica, por lo demás, enfatiza que Perséfone no solo es la divinidad que florece y

---

nomen est, ea enim est quae Περσεφόνη Graece nominatur) — quam frugum semen esse volunt absconditamque quaeri a matre fingunt ("ahora bien, toda la naturaleza y esencia de la tierra está dedicada al padre Dite —que se entiende por *acaudalado* como entre los griegos *Plutón*— porque todas las cosas se sustraen a la tierra y nacen de ella; a él se desposó Proserpina —cuyo nombre proviene de los griegos pues ella es la que en griego es denominada *Perséfone*— a la cual pretenden relacionar con la semilla de las cosechas y la imaginan escondida siendo buscada por su madre").

[56] "Para los humanos que mucho sufren, Perséfone tú sola eres vida y muerte, pues eternamente todo lo nutres y lo destruyes".

[57] Dimou (2015: 80): "Jusqu'à une certaine époque, située en grande partie dans la période impériale, la seule relation entre Perséphone et le meurtre était celle, métaphorique, qui la plaçait à l'origine de «la mort» et de la renaissance de la nature (orphisme et Cléanthe)"; si bien la especialista expuso que también el orfismo asociaba a Perséfone con la renovación agrícola, estableció no obstante la conexión aparentemente en cuanto eran dos desarrollos coincidentes pero aislados, pasando por alto la posible influencia de los órficos sobre Cleantes.

caduca, sino aquella que hace florecer y caducar todo lo que es capaz de tener vida: δεσπόσσεις πάντων ὁπόσα ζώει τε καὶ ἕρπει (365)[58] le decía Hades a Perséfone en el himno homérico a Deméter —y del cual por cierto se pudo haber tomado la inspiración para la doble actividad de la diosa. Es, por tanto, una entidad agentiva, no sólo "ergativa" en sí misma, que permite, favorece y controla la regeneración de la vida. Es Perséfone, y no Hades, quien reina y ocupa el trono en el inframundo (Fig. 1).

En conclusión de esta sección, hay en efecto coincidencias notorias entre Cleantes y los órficos respecto de operaciones etimológicas y alegóricas para el teónimo de Perséfone como una entidad cósmica que simboliza el eterno retorno en una dimensión agrícola, gobernada desde el inframundo en el caso del poeta órfico por ser aquella la soberana infernal. De hecho, la permanencia de las almas tras la muerte y su consecutiva regeneración —gracias a la capacidad neumática de la diosa según la concepción de Cleantes previamente bosquejada— se podría entender asimismo a la luz de la particular noticia que diera Platón (*Phd*. 70c-d) acerca de una tradición órfica (παλαιὸς λόγος) acorde con la cual las almas son perpetuamente cíclicas.

2.3. Dioniso

La operación etimológica de Cleantes sobre el teónimo de Dioniso tiene lugar en el comentario que hizo Macrobio a unos versos órficos inéditos (*OF* 540 Bernabé) según los cuales el poeta tracio (*ipse vates*) habría imaginado que el sol podía concebirse efectivamente como Dionisio porque éste circulaba (διν̄εῖται) alrededor de la ilimitada inmensidad del Olimpo. En apego a dicho verso, Macrobio explica que el nombre tendría su origen a partir del verbo διν̄εῖσθαι en el sentido de que recorre un camino periódico en una órbita (*quod circumferatur in ambitum*); de acuerdo con el autor latino, de esta idea se habría inspirado Cleantes:

> T5. Macr. *sat*. 1, 18, 14 (= *SVF* 1, 546): *unde Cleanthes ita cognominatum scribit [Dionysum] ἀπὸ τοῦ διανύσαι, quia cotidiano impetu ab oriente ad occasum diem noctemque faciendo cæli conficit cursum*.[59]

---

[58] "Gobernarás sobre todos los seres que viven y se mueven". En su *Himno a Zeus* Cleantes utiliza la misma fórmula aplicada a los humanos que le deben su existencia al dios supremo: ὅσα ζώει τε καὶ ἕρπει θνήτ᾽ ἐπὶ γαῖαν ("cuantas cosas mortales viven y se mueven sobre la tierra", Stob. *ecl*. I 1, 12 = *SVF* 1, 537, v. 5), cf. Thom 2005: 66-67.

[59] "De ahí que Cleantes describe a Dioniso a partir del verbo 'cumplir', 'finalizar' [*dianýsai*], ya que gracias al movimiento diario de oriente a occidente, generando el día

Como se puede apreciar, el vínculo entre Cleantes y los órficos para este caso es puesto de manifiesto por Macrobio. No sólo se trata de coincidencias con otros textos con los cuales pueden establecerse paralelismos claros —y que ahora se expondrán—, sino que el pasaje mismo está filiando la interpretación alegórica de Cleantes con la explicación etimológica que probablemente habrían formulado algunos exegetas órficos. La maniobra etimológica se articula con base en la concepción de Dioniso como la personificación del sol[60] que mantiene una órbita constante, de manera que el verbo del que presuntamente el teónimo derivaría (διν̄εῖσθαι / διανύσαι) cumple en sentido con la noción circular del astro en cuestión. Pero de las dos versiones presentes en Macrobio (la órfica y la estoica), es la de Cleantes la que, gracias al verbo διανύειν, no sólo plasma la imagen circular del sol sino en especial expresa su completamiento orbital y, por consiguiente, anuncia su resurgir cíclico. *En este caso, la etimología del nombre divino también incluye el motivo del eterno retorno*. Ese es, por cierto, el verbo con el que Artemidoro (2, 37) interpretó el nombre de Dioniso, por su carácter beneficioso para los que se hallan en apuros, a quienes asiste a consumar sus pendientes: ἔστι γὰρ Διόνυσος παρὰ τὸ διανύειν ἕκαστα ("pues es llamado Dioniso porque *completa* todas las cosas").

En la tradición estoica posterior, Cornuto brindó una propuesta alegórica mucho más compleja a través de varias opciones verbales que proyectan una función de liberación casi espiritual, en la que el vino sin duda formaba parte crucial, y en presunta alusión a las creencias báquicas, y muy probablemente también órficas:

> Cornut. *theol. Graec*. 30, 8-14: τυγχάνει δὲ ὁ Διόνυσος ἤτοι διόνυξος ὢν ἢ οἶον διάνυσος παρὰ τὸ διαίνειν ἡμᾶς ἡδέως ἢ ὡσανεὶ διάλυσος κεκλημένος, ἀφ' ἧς ἀρχῆς καὶ λύσειον αὐτὸν καὶ λυαῖον ἐπωνόμασαν λύοντα τὰς μερίμνας.[61]

---

y la noche, completa el recorrido del cielo". Para etimologías antiguas del teónimo, cf. Santamaría 2019b.

[60] En un comentario a las *Geórgicas* 1, 5 (*SVF* 2, 1070), Servio comenta que los estoicos consideraban que la divinidad era una sola pero adoptaba varios nombres en virtud de sus distintos *officia* —noción claramente estoica—, con lo cual apodaron al sol tanto Apolo como Dioniso (*Liberum*). Lo mismo hicieron los órficos: Ἥλιος ὃν Διόνυσον ἐπίκλησιν καλέουσιν ("Helios, a quien por igual bautizaron como Dioniso", Macr. *sat*. 1, 18, 18 = *OF* 542 Bernabé).

[61] "Resulta que Dioniso es *diónyxos* o algo como *diánysos*, llamado así por el hecho de que nos baña (*diaínein*) suavemente, [*línea restituida a continuación*] o como si fuera *diálysos*, a partir de cuyo origen le han nombrado de 'el que libera' o 'el que desata', en

El texto registra formas únicas (διόνυξος y διάνυσος) en la literatura griega para etimologías del teónimo de Dioniso. La primera de las operaciones lingüísticas se basa en una asociación simbólica entre el dios y su elemento (el vino) que produce un suave "baño" (¿embriaguez?) en los humanos, en el supuesto contexto de las festividades dionisíacas; la segunda fomenta una interpretación de la liberación gracias a dos epítetos (λύσειος y λυαῖος) que eran usados entre los órficos igualmente,[62] por ejemplo: ὁ Διόνυσος λύσεώς ἐστιν αἴτιος· διὸ καὶ Λυσεὺς ὁ θεὸς, καὶ ὁ Ὀρφεύς φησιν (Dam. *in Phd*. 11, 1).[63]

Por una parte, la identificación de Dionisio con una divinidad regeneradora se desprende de un pasaje estoico recuperado por Plutarco —y recién aprovechado para Perséfone como κόρη— en que el dios constituye un πνεῦμα fértil y nutritivo (Plut. *de Is. et Osir*. 40 p. 367c = *SVF* 2, 1093). No es de extrañar que bajo la perspectiva estoica estas deidades compartan propiedades generativas (ὁδῷ βαδίζον εἰς γένεσιν), si se considera que la tradición órfica se los tenía por parientes directos. En teogonías órficas, hijo de Zeus y Perséfone, Dioniso es desmembrado por los titanes, fulminados por Zeus ante el crimen perpetrado y de cuyos restos renace a la postre con el nombre de Zagreo.[64] Por otra, esta reencarnación de Dioniso, que a todas luces insinúa el motivo del eterno retorno, es resultado de un ciclo cumplido, simbolizado naturalmente por el desmembramiento del dios, y

---

cuanto libera de las preocupaciones". Torres (2018: 48) restituyó una línea que aparece en un solo códice de Cornuto: …παρὰ τὸ τὴν διάνοιαν ἐπομβρεῖν καὶ καταβρέχειν ἐσχηκὼς τὴν προσηγορίαν ἀπὸ τῆς ὕσεως ("…o recibe esta denominación por la lluvia con base en la idea de canalizar y derramar el entendimiento"); la etimología es interesante y su posible exclusión de los códices puede deberse a que era una interpretación filosófica según la cual se hacía de Dioniso una divinidad con capacidades noéticas, cf. Macrobio (*sat*. 1, 18, 15) que habla de unos *physici* —acaso estoicos por la cercanía con T5— que etimologizaron el nombre de Dionisio en cuanto era el Διὸς νοῦν, porque unificaron al sol (sc. Dioniso) con la mente del mundo. Es entendible que la tradición manuscrita de Cornuto haya eliminado esa línea porque no casaba ni con las otras explicaciones benefactoras ni con el contexto introductorio del pasaje.

[62] Macedo *et al*. 2021: 118-119 (s. v.).

[63] "Dioniso es el causante de la liberación, de ahí que sea el dios liberador, como decía Orfeo".

[64] Una presentación del mito órfico se encuentra en Diodoro Sículo (5, 75, 4 = *OF* 283 Bernabé): τοῦτον δὲ τὸν θεὸν (sc. Διόνυσον) γεγονέναι φασὶν ἐκ Διὸς καὶ Φερσεφόνης κατὰ τὴν Κρήτην, ὃν Ὀρφεὺς κατὰ τὰς τελετὰς παρέδωκε διασπώμενον ὑπὸ τῶν Τιτάνων ("dicen que este dios [Dioniso] nació de Zeus y Ferséfone en Creta, de quien Orfeo comunica, en las iniciaciones, haber sido destrozado por los titanes").

que, a ojos estoicos, habría sido "equivalente a la conflagración".[65] Plutarco expone, en virtud de introducir el trasfondo físico de la muerte de Dioniso, la opinión de algunos teólogos, sin decir que son órficos, pero por tratarse de Zagreo es evidente la dependencia: ἄφθαρτος ὁ θεὸς καὶ ἀίδιος πεφυκώς, ὑπὸ δή τινος εἱμαρμένης γνώμης καὶ λόγου μεταβολαῖς ἑαυτοῦ χρώμενος ἄλλοτε μὲν εἰς πῦρ ἀνῆψε τὴν φύσιν (Plut. *de E. ap. Delph*. 9 p. 388e).[66]

En conclusión de esta sección, hay en efecto coincidencias notorias entre Cleantes y los órficos respecto de operaciones etimológicas y alegóricas para el teónimo de Dioniso, así como de su elemento distintivo (el vino), como una entidad cósmica que simboliza el eterno retorno en una dimensión tanto solar como agrícola (viticultura): en Dioniso confluyen aspectos de Apolo (el sol y el curso de su órbita) y de Perséfone (la regeneración y la facultad de nutrir el campo).[67] Por sí mismo, es una deidad que, aunque inmortal, es destruida (el ocaso) por el fuego y luego renace (el amanecer) en el fuego; ese rasgo solar es único y propio de los planteamientos de Cleantes y de los órficos.

Conclusiones generales

En suma, luego del análisis de los pasajes en que se registran las alegorías cosmológicas que Cleantes presuntamente elaboró a través de las etimologías de tres dioses, y en contraste con testimonios de

[65] Pépin 1970: 307-30 apud Meisner 2018: 259, en referencia a Plut. *de E. ap. Delph*. 9 p. 388e-389a (= *OF* 613 II Bernabé).

[66] "La divinidad es indestructible y eterna, pero, experimentando cambios en sí misma debidos a una predestinada disposición y razón, en cierto momento inflama su naturaleza hacia el fuego". Véanse dos testimonios de Cleantes a este respecto en *SVF* 1, 510: (οἱ ἀστέρες, θεοὶ ὄντες, πρὸς τὴν ἑαυτῶν φθορὰν συνεργοῦσι τῷ ἡλίῳ, "los astros, al ser dioses, intervienen con el sol en su propia destrucción"); y sobre la necesidad en sentido determinista: 511: (μεταβάλλειν δὲ ἢ εἰς φλόγα ἀναγκαῖον [sc. τὸν κόσμον ἐκπυρωθέντα]… ὡς ᾤετο Κλέανθης, "el mundo que está consumiéndose ha de transformarse por necesidad en una llamarada… como pensaba Cleantes"). Cf. Harriman 2020.

[67] En el caso de Cleantes, por los escasos testimonios ahora conservados, se puede hablar de una confluencia de facultades y aspectos solo en esta tríada, pero entre los órficos hay una mayor coincidencia de características y epítetos comunes que comparten diversas divinidades, cf. Macedo *et al*. 2021 *passim*. Por ejemplo, en la tradición hímnica órfica llevan el epíteto de portadores de luz Perséfone (29, 9: φαεσφόρε) y Apolo (34, 5: φωσφόρε), mientras para Dioniso el motivo "luciferino" se rastrea en un verso atribuido a Orfeo y transmitido por Macrobio (*sat*. 1, 18, 12 = *OF* 540 Bernabé): πρῶτος δ' ἐς φάος ἦλθε, Διώνυσος δ' ἐπεκλήθη ("el primero que vino hacia la luz fue llamado Dioniso").

los órficos en que hay similitudes comunes bastante notables, resultan las siguientes conclusiones. En primer lugar, se puede certificar una interacción profunda y muy precisa entre Cleantes y los órficos respecto de las operaciones alegóricas y etimológicas coherentes en tres teónimos específicos, de tal manera que es importante plantear nuevas líneas de estudio que vinculen estas dos vertientes de desarrollo intelectual y filosófico, con la finalidad de revisitar sobre todo el estoicismo a la luz del orfismo. En segundo lugar, es claro que el motivo del eterno retorno, aún sin la expresa mención de la conflagración, está presente y fue vislumbrada también por los órficos mediante la idea primigenia de Zeus Protógono, gracias a cuya inspiración Cleantes habría desarrollado etimologías alegóricas que comparten rasgos cíclicos y regenerativos bajo dos dimensiones naturales, la solar para Apolo, la agrícola para Perséfone, y la solar y agrícola para Dioniso; es ilustrativo, además, que en la "religión" órfica sean Perséfone y Dioniso, dos divinidades ctónicas, quienes presenten alegorías de renacimiento y regeneración, de la misma forma como Cleantes lo plasmó. No es de asombro que, en la narración de su regreso del inframundo al mundo de los vivos, la figura de Orfeo también pudo interpretarse como un motivo literario y filosófico regenerativo; en ese sentido, no sólo la alegoría etimológica de los teónimos muestra el motivo del eterno retorno, sino que la propia narrativa órfica de Apolo, Perséfone y Dioniso proporcionaba el marco hermenéutico por ser, respectivamente, personajes que, cada uno a su modo, se regeneraron después de su "destrucción". Por último, las propuestas de Cleantes resultan consecuentes con la cosmología estoica, con lo cual la pretensión sistemática del estoicismo también se ve concretada a la perfección en estas tres etimologías, cuya explicación cósmica se rastrea sin dudas en los testimonios de la doctrina del filósofo de Aso y de toda la *Stoa*, que interactuaron a distintos grados con el orfismo.

Bibliografía

Allen, J. (2005), «The Stoics on the Origin of Language and the Foundation of Etymology», en D. Frede and B. Inwood (eds.), *Language and Learning. Philosophy of Language in the Hellenistic Age*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 14-35.

Arnim, H. (1903-5), *Stoicorum Veterum Fragmenta* [= *SVF*], 4 vols. Stutgardiæ: in ædibus B. G. Teubneri.

Bernabé, A. (2004), *Poetæ Epici Græci. Testimonia et fragmenta Pars II. Orphicorum et Orphicis similium testimonia et fragmenta Fasciculus 1*, [= *OF*]. Monachii et Lipsiæ: in ædibus K. G. Saur.

Bernabé, A. (2005), *Poetæ Epici Græci. Testimonia et fragmenta Pars II. Orphicorum et Orphicis similium testimonia et fragmenta Fasciculus 2*. Monachii et Lipsiæ: in ædibus K. G. Saur.

Bernabé, A. (2007), *Poetæ Epici Græci. Testimonia et fragmenta Pars II. Fasciculus 3 Musaeus, Linus, Epimenides, Papyrus Derveni, Indices*. Berolini et Novi Eboraci: Walter de Gruyter.

Bernabé, A. (2008), «Orfeo y Eleusis», *Synthesis* 15, pp. 13-36.

Bernabé, A. (2015), *Mitos hititas, entre Oriente y Occidente*. Madrid: Akal.

Bernabé, A. (2020a), «Un himno órfico fragmentario», *Fortunatae* 32.2, pp. 41-50.

Bernabé, A. (2020b), «Los misterios», en A. Bernabé y S. Macías Otero (eds.), *Religión griega. Una visión integradora*. Madrid: Guillermo Escolar Editor, pp. 341-355.

Burkert, W. (2007), *Religión griega, arcaica y clásica*. Madrid: Abada.

Bustos, N. (2017), «Cleantes y el estilo poético: relevancia del lenguaje coloquial y resignificación de las creencias populares», *Stylos* 26, 53-63.

Casadesús, F. (1995), «Heráclito y el orfismo», *Enrahonar* 23, 103-116.

Casadesús, F. (2008), «Orfismo y estoicismo», en A. Bernabé y F. Casadesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*. Madrid: Akal, 1307-1338.

Casadesús, F. (2010), «Similitudes entre el *Papiro de Derveni* y los primeros estoicos», en A. Bernabé, F. Casadesús y M.A. Santamaría (eds.), *Orfeo y el orfismo. Nuevas perspectivas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 192-239.

Casadesús, F. (2012), «¿Fue un estoico el autor del papiro de Derveni?», en J. Martínez García (ed.), *Mundus vult decipi: estudios interdisciplinarios sobre falsificación textual y literaria*. Madrid: Ediciones Clásicas, 77-88.

Casadesús, F. (2016), «The Transformation of the Initiation Language of Mystery Religions into Philosophical Terminology», en M. J. Martín-Velasco y M. J. García Blanco (eds.), *Greek Philosophy and Mystery Cults*. New Castle: Cambridge Scholars Publishing, 1-26.

Casadesús, F. (2021), «El recurso a las explicaciones etimológicas en el papiro de Derveni: entre el "Cratilo" platónico y los primeros filósofos estoicos», en R. V. Orden Jiménez et alii (coords.), *La filosofía griega y su legado: homenaje a Tomás Calvo Martínez*. Madrid: Guillermo Escolar Editor, 229-240.

Diels, H. (1901), *Poetarum philosophorum fragmenta*. Berolini: apud Weidmannos.

Dimou, A. (2015), *La déesse Korè-Perséphone: Mythe, culte et magie en Attique*. Belgium: Brepols.

Domaradzki, M. (2012), «Theological Etymologizing in the Early Stoa», *Kernos* 25, 125-148.

Domaradzki, M. (2022), «Stoic Allegoresis: The Problem of Definition and Influence», *Classical Philology* 117.1, 139-162.

Dorandi, T. (2013), *Diogenes Laertius. Lives of Eminent Philosophers*. Cambridge: Cambridge University Press.

Harriman, B. (2020), «A Note on Cleanthes and Early Stoic Cosmogony», *Mnemosyne* 74, 4, 1-20.

Kahn, C. (1997), «Was Euthyphro the Author of the Derveni Papyrus?», en A. Laks y G. Most (ed.), *Studies on Derveni Papyrus*. Oxford: Clarendon Press, 55-63.

Kerényi, K. (2004). *Eleusis. Imagen arquetípica de la madre y la hija*. Madrid: Siruela.

Kern, O. (1922), *Orphicorum fragmenta*. Berolini: Weidmannos.

Liddell, H. G. y R. Scott (1940), *A Greek-English Lexicon*, revised and augmented throughout by Sir H. S. Jones [= *LSJ*]. Oxford: Clarendon Press.

Long, A. A. (2006), «Stoic Readings of Homer», en A. Laird (ed.), *Ancient Literary Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 211-237.

Macedo, J. M. et al. (2021), *Πολυώνυμοι. A Lexicon of the Divine Epithets in the Orphic Hymns*. Würzburg: Würzburg University Press.

Martínez García, F. J. (1993), «Nueva aproximación a μῶλυ (κ 305)», *Veleia* 10, pp. 211-220.

Megino Rodríguez, C. (2019), «Daimons in the Derveni Papyrus and in Early Stoicism», en M. A. Santamaría (ed.), *The Derveni Papyrus. Unearthing Ancient Mysteries*. Leiden: Brill, pp. 30-44.

Meisner, D. A. (2018), *Orphic Tradition and the Birth of the Gods*. Oxford: Oxford University Press.

Most, G. W. (2006), *Hesiod. Theogony. Works and Days. Testimonia*. Cambridge: Harvard University Press.

Quandt, G. (1955), *Orphei Hymni*. Berolini: Weidmannos.

Olivieri, A. (1897), *Mythographi Graeci*, vol. 3, fasc. 1 (Pseudo-Eratosthenis Catasterismi). Lipsiæ: in ædibus B. G. Teubneri.

Rackham, H. (1933), *Cicero. On the Nature of Gods. Academics*. Cambridge: Harvard University Press.

Ramelli, I. y R. Radice (2007), *Allegoristi dell'età classica. Opere e frammenti. In appendice il Papiro de Derveni*. Italia: Bompiani.

Ramelli, I. (2022), "Stoic Homeric Allegoresis", en C. P. Manolea (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Homer from the Hellenistic Age to Late Antiquity*. Leiden: Brill, 230-258.

Richardson, N. J. (1974), *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford: Clarendon Press.

Santamaría, M. A. (2016), «A Phallus Hard to Swallow: the Meaning of αἰδοῖος/-ον in the Derveni Papyrus», *Classical Philology* 111.2, 139-164.

Santamaría, M. A. (2019a), «The Orphic Poem of the Derveni Papyrus and Hesiod's *Theogony*», en M. A. Santamaría (ed.), *The Derveni Papyrus. Unearthing Ancient Mysteries*. Leiden: Brill, 47-64.

Santamaría, M. A. (2019b), «Teología mínima: etimologías antiguas del nombre de Dioniso», en J. Piquero, P. de Paz, S. Planchas (eds.), *Nunc est Bacchandum: homenaje a Alberto Bernabé*. Madrid: Guillermo Escolar Editor, 105-112.

Santamaría, M. A. (2021), «"Soy Dionisio, hijo de Cántaro": interpretaciones alegóricas del dios del vino», en J. A. González Iglesias, J. Méndez Dosuna, B. M. Prósper (eds.), *Curiositas nihil recusat. Studia Isabel Moreno Ferrero dicata: estudios dedicados a Isabel Moreno Ferrero*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 485-500.

Thom, J. C. (2005), *Cleanthes' Hymn to Zeus. Text, Translation, and Commentary*. Tübingen: Mohr Siebeck.

Torres Guerra, J. B. (2018), *Lucius Annæus Cornutus. Compendium de Græcæ theologiæ traditionibus*. Berlin: De Gruyter.

Torres Guerra, J. B. (2024), «Perséfone y la dureza del trabajo según Cornuto (*ND* 46.1-3 Torres) y el estoicismo», *Veleia* 41, 91-99.

Valencia Constantino, G. (2023), «Atlas ὁλοόφρων y la providencia estoica: una enmienda de Cleantes», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos* 33, pp. 225-236.

Valencia Constantino, G. (2024), «Vivir *katà phýsin*, la armonía estoica entre la voluntad divina y el êthos humano», en W. Gonzales León (ed.), *Filosofía helenística. Tras los vestigios de la naturaleza*. Ecuador: Universidad Central del Ecuador – Fundación Filosófica (Colección Filosófica Actual), 133-163.

Valencia Constantino, G. (en preparación). «Ulises y el φάρμακον μῶλυ, una alegoría estoica de Cleantes».

West, M. L. (1983), *The Orphic Poems*. Oxford: Clarendon Press.

West, M. L. (2017), *Homerus. Odyssea*. Berlin: De Gruyter.

Willis, J. (1994), *Ambrosii Theodosii Macrobii Saturnalia*. Stutgardiæ et Lipsiae: in ædibus B. G. Teubneri.

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_6

El tópico literario del *primus inventor* en la poesía latina: de Ennio a Fedro*

The *primus inventor* topos in Latin poetry: from Ennius to Phaedrus

Pedro Juan Galán Sánchez
Universidad de Extremadura
pjgalan@unex.es
https://orcid.org/0000-0003-2295-5919

Texto recebido em / Text submitted on: 12/05/2025
Texto aprovado em / Text approved on: 31/07/2025

Resumen

El tópico literario del *primus inventor* consiste en la jactanciosa pretensión por parte de algunos escritores de ser los primeros en haber cultivado un género literario concreto, un ritmo métrico determinado o una temática específica. Con mucha frecuencia dicho tópico aparece asociado, en la literatura latina, a uno o varios de los siguientes cuatro motivos literarios: la enorme "dificultad" de la empresa poética iniciada, la "audacia" de emprender tal empresa, la "novedad" del tema tratado (*novitas rerum*) o la gran "importancia" del asunto abordado (*magnitudo rerum*). En este artículo se analiza el uso que hacen del tópico del *primus inventor* los siguientes ocho poetas latinos: Ennio, Lucrecio, Virgilio, Horacio, Propercio, Ovidio, Manilio y Fedro.

Palabras clave: poesía latina, tópico literario, *primus inventor*.

* Agradezco a los dos revisores de este artículo sus oportunas correcciones, que han contribuido a mejorar en buena medida tanto la forma como el contenido de este trabajo.

Abstract

The literary topos of the *primus inventor* is the boastful claim by some writers to be the first cultivators of a specific literary genre, a certain metric rhythm, or a particular theme. In Latin literature, this topos is very frequently paired with one or more of the following four literary motifs: the immense "challenge" of the poetic venture, the "daring" to embark upon such a feat, the "novelty" of the subject matter (*novitas rerum*), or the great "importance" of the topic at hand (*magnitudo rerum*). This paper examines the use of the *primus inventor* topos by these eight Latin poets: Ennius, Lucretius, Virgil, Horace, Propertius, Ovid, Manilius, and Phaedrus.

Keywords: Latin poetry, literary topos, *primus inventor*.

El tópico latino del *primus inventor* tuvo su origen en la literatura griega, en la cual, ya desde finales del s. VII, y especialmente a partir del siglo V a. C., surgió el interés por el *πρῶτος εὑρετής*[1], es decir, por fijar los nombres y hacer la alabanza de los diversos descubridores de los logros culturales más importantes para la civilización: la agricultura, la metalurgia, las leyes, etc.; pero también las máquinas o inventos, e incluso los géneros literarios. Los descubridores podían ser dioses, héroes o personajes legendarios, pero también personajes históricos. La mayor parte de los ejemplos de *πρῶτος εὑρετής* los conocemos por haber sido recogidos en "Catálogos de inventos", algo que terminó convirtiéndose, primero en Grecia y luego en Roma, en todo un género literario. Por lo demás, se consideraba también como descubrimiento cultural la creación de nuevos géneros literarios. Así, Hesíodo era considerado el inventor de la poesía didáctica; Estesícoro, de la lírica coral; Tespis de Atenas, de la tragedia; Teocles, de la elegía; Heródoto, de la historia; Esopo, de la fábula; Teócrito, de la poesía bucólica, etc. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurrirá, más tarde, con el tópico del *primus inventor* en la poesía latina, los poetas griegos no reivindicaban nunca sus propias invenciones (salvo el idilio bucólico, reivindicado por Teócrito[2]) ni recurrían tampoco al autoelogio, dado que en Grecia la περιαυτολογία no estaba bien vista. Como mucho, algunos poetas (especialmente Píndaro y Calímaco) reivindicaron la originalidad de sus programas

[1] Sobre el tópico del *πρῶτος εὑρετής* vid. Baumbach, 2001: cols. 466-467, y Kleingünther 1933 (passim).

[2] Vid. Theoc. *Id*. 7.

poéticos, subrayando que se salían de los cauces más trillados seguidos por otros escritores[3].

En la poesía latina, el tópico literario del *primus inventor* consiste en la jactanciosa pretensión por parte de determinados poetas latinos de haber sido "los primeros" en cultivar un género literario determinado, un metro concreto o una temática específica[4]. Hay que advertir, no obstante, que la mayoría de las veces el género, el tipo de verso o la temática concreta ya contaban, en realidad, con claros antecedentes en la literatura griega (y, en ocasiones, en la propia literatura latina), por lo que las proclamaciones de "prioridad" en el cultivo del género literario en cuestión deben ser acogidas siempre con la debida cautela. El propósito del presente trabajo es la localización y posterior análisis de los diversos elementos del tópico del *primus inventor* en un amplio *corpus* de autores de la literatura latina, desde la poesía arcaica hasta los poetas de la época Flavia. Pues bien, tras haber llevado a cabo un rastreo minucioso de dicho tópico en el *corpus* mencionado, hay que decir que los poetas latinos que lo desarrollan, vanagloriándose de ser los primeros cultivadores de un género determinado en la literatura latina —sea ello rigurosamente cierto o no— son los ocho siguientes: Ennio, inventor del género épico en hexámetros dactílicos; Lucrecio, inventor del género didáctico de asunto filosófico; Virgilio, inventor del género bucólico y del género didáctico sobre la agricultura; Horacio, inventor (es decir, adaptador a la poesía latina) de la lírica eolia y de la poesía yámbica cultivada por los poetas griegos. Propercio, inventor de la elegía amorosa; Ovidio, inventor del género de los *Fastos*, así como del género de la epístola amorosa representada por las *Heroidas*; Manilio, inventor del género didáctico de tema astrológico; y Fedro, inventor del género de la fábula latina. El tópico no aparece, en cambio, en ninguno de los tres poetas más importantes de la época Flavia: Silio Itálico, Estacio y Marcial[5].

Esta forma de autoalabanza, que pretende, sobre todo, enfatizar la "originalidad" o "novedad" de la propia obra poética, aparece por primera vez en la poesía latina en el proemio del libro 7 de los *Annales* de Ennio (vv. 206-210)[6]:

---

[3] Vid., por ejemplo, en el caso de Calímaco, el prólogo a los *Aetia* (Call. *frg*. 1.25-28 [Pfeiffer]) y el final del himno a Apolo (Call. *Hymn* 2.110-112 [Pfeiffer]).

[4] Sobre este tópico literario en la literatura grecolatina, vid. Citroni 2001.

[5] En Sil. 12.408-413 el tópico del *primus inventor* no aparece aplicado por el poeta a sí mismo, sino a Ennio; por lo que en este caso no estamos, propiamente, ante un ejercicio de autoelogio o de vanagloria personal.

[6] Skutsch (ed.) 1985: 88.

[…] scripsere alii rem
vorsibus quos olim Faunei vatesque canebant
[cum] neque Musarum scopulos
nec dicti studiosus [quisquam erat] ante hunc
nos ausi reserare […]

[…] escribieron otros sobre el asunto
en versos que antiguamente cantaban los Faunos y los vates,
cuando ni los escollos de las Musas […]
ni nadie, antes que este, era aficionado a la palabra,
yo osé abrir […]

En este breve fragmento Ennio expresa su pretensión de ser el pionero o "iniciador" del género épico en latín, no cultivado hasta ese momento —según sus propias palabras— por ningún otro poeta en el ámbito de las letras latinas (vv. 209-210). Y ello a pesar de no ser estrictamente cierto, ya que Ennio contaba con dos claros precedentes latinos en el cultivo de la poesía épica, con sendas obras escritas, eso sí, no en hexámetros, sino en verso saturnio, y con un estilo bastante rudo: la traducción de la *Odisea* realizada por Livio Andronico y, sobre todo, el *Bellum Poenicum* de Nevio[7]. En todo caso, dentro del tópico del *primus inventor*, Ennio introdujo dos motivos literarios que, a partir de él, habrían de ser ya habituales en muchos de los autores que desarrollaron este tópico: la afirmación de la enorme "dificultad" de la empresa poética iniciada, mediante la alusión a la disposición del poeta a recorrer un territorio sumamente escabroso, fragoso o lleno de escollos (208: *Musarum scopulos*); y la alusión a la "audacia" u osadía que implicaba emprender ese nuevo y arriesgado camino (210: *nos ausi reserare…*)[8].

---

[7] Este olvido o menosprecio de Nevio por parte de Ennio habría de ser duramente criticado por Cic. *Brut.* 76: *a Naevio uel sumpsisti multa, si fateris, uel, si negas, surripuisti* (vid. al respecto, Hinds 1998: 64-69, quien manifiesta que Cicerón consideraba la obra épica de Nevio como una etapa importante en el camino hacia el *telos* enniano). Por lo demás, como indica Citroni 2001: 287-288, la estrategia de construcción de la propia imagen, iniciada por Ennio, llegó a ser algo habitual en muchos poetas latinos posteriores, quienes no dudaron en considerarse "los primeros" en relación con el género por ellos cultivado, fuera ello cierto o no.

[8] Como señala Citroni 2001: 270-271, el uso del verbo *audeo* es habitual en la literatura latina al referirse a los "iniciadores" literarios: Catul. 1.5 (a propósito de C. Nepote); Verg. *Georg.* 2.175; Hor. *Sat.* 2.1.62 ss. (a propósito de Lucilio, creador de la sátira); Hor. *Epist.* 1.3.10 ss. (a propósito de un joven que aspiraba a ser el Píndaro latino); Manil. 3.1 (a propósito de sí mismo); Liv. 7.2.8 (a propósito de Livio Andronico, iniciador del drama latino).

El segundo poeta latino en recurrir al uso del tópico del *primus inventor* fue Lucrecio[9], el iniciador del género didáctico de asunto filosófico en la lengua latina, quien en el libro 1 de su *De rerum natura* ofrece claras muestras de vanagloria en los versos que sirven de introducción a su explicación sobre la "infinitud del universo". En dicho pasaje Lucrecio incorpora al tópico del *primus inventor* dos nuevos motivos literarios, que constituyen otras tantas manifestaciones de abierta inmodestia: la afirmación de la *novitas rerum* ("ofrezco cosas nuevas, jamás antes dichas por nadie") y la insistencia en la *magnitudo rerum* ("ofrezco cosas grandes y de mucha importancia o envergadura") (vv. 922-934):

Nec me animi fallit quam sint obscura; sed acri
percussit thyrso laudis spes magna meum cor
et simul incussit suavem mi in pectus amorem
Musarum, quo nunc instinctus mente vigenti
avia Pieridum peragro loca nullius ante
trita solo. Iuvat integros accedere fontis
atque haurire, iuvatque novos decerpere flores
insignemque meo capiti petere inde coronam,
unde prius nulli velarint tempora Musae;
primum quod magnis doceo de rebus et artis
religionum animum nodis exsolvere pergo,
deinde quod obscura de re tam lucida pango
carmina, musaeo contingens cuncta lepore[10].

Y no se le oculta a mi espíritu cuán oscuras son estas cosas; pero
una gran esperanza de gloria, con agudo tirso, ha atravesado mi corazón
y, al mismo tiempo, ha infundido en mi pecho una dulce pasión
por las Musas, instigado por la cual recorro ahora, con ánimo
vigoroso, intransitables parajes de las Piérides, no hollados antes
por el pie de nadie. Me gusta ir en busca de manantiales vírgenes
y beber en ellos; y me gusta coger flores nuevas
y confeccionar para mi cabeza una elegante corona de un lugar
del que jamás antes las Musas ciñeron las sienes de nadie;
primero, porque enseño asuntos importantes y me propongo

[9] Es significativo a este respecto que en su *De rerum natura* (1.117-119) Lucrecio recuerde y alabe la labor de pionero de Ennio, afirmando que fue el primer poeta romano en recibir una corona de las Musas: *Ennius ut noster cecinit, qui primus amoeno / detulit ex Helicone perenni fronde coronam, / per gentis Italas hominum quae clara clueret.*

[10] Lucrecio repite los versos 926-934 del libro 1 en la introducción del libro 4 (vv. 1-9).

> liberar la mente de las apretadas ataduras de las creencias religiosas; luego, porque sobre una materia tan oscura compongo tan luminosos versos, impregnándolo todo con el donaire de las Musas.

El texto arranca con un motivo característico de la *captatio benevolentiae*: el de la gran "oscuridad" de la materia que el poeta se dispone a abordar, aludiendo concretamente al carácter abstruso y de muy difícil intelección del asunto que el poeta tiene entre manos (v. 922). Pero Lucrecio se sobrepone inmediatamente, estimulado —dice— por la esperanza de gloria (v. 923) e instigado por su dulce pasión por las Musas (vv. 924-925). Y así, el poeta declara, henchido de orgullo, que, con ánimo vigoroso (v. 925), se dispone a recorrer *intransitables parajes de las Piérides, no hollados antes / por el pie de nadie* (vv. 926-927). Con ello Lucrecio introduce, por un lado, la idea de la "dificultad" de la empresa poética, recogida en la expresión *avia Pieridum loca* (equivalente al *Musarum scopulos* de Ennio); y, por otro, introduce también la idea de que él es el "pionero" o iniciador del género que cultiva (es decir, él es el *primus inventor*)[11], mediante una expresión, *peragro loca nullius ante / trita solo* (vv. 926-927), que a partir de él habría de tener enorme fortuna no solo en la literatura latina, sino en toda la literatura europea posterior[12]. Con dicha fórmula Lucrecio introduce un nuevo motivo literario, el de la *novitas rerum*, es decir, la idea de la "originalidad" del asunto que se dispone a tratar, originalidad en la que insiste varias veces en los versos siguientes, cuando declara que va a acudir a *manantiales vírgenes* (v. 927), que va a coger *flores nuevas* (v. 928) y que con ellas va a confeccionar una corona con la que *jamás antes las Musas ciñeron las sienes de nadie* (v. 930)[13]. Ahora bien, con esta mención de la "corona" o "guirnalda", símbolo del triunfo poético, nos adentramos ya en el terreno de un motivo literario característico también de la "vanagloria del poeta", pero distinto del tópico del *primus inventor*: el del *poeta victor* o *poeta coronatus*. Finalmente, el poeta introduce un último

---

[11] Lucrecio fue, en efecto, el primer poeta grecolatino en tratar sobre la filosofía epicúrea. En este sentido, como dice Citroni 2001: 287, su afirmación de ser el *primus inventor* del género didáctico de asunto filosófico se correspondía realmente con la verdad histórica (si bien el contenido doctrinal pertenecía, obviamente, a Epicuro).

[12] La idea, en todo caso, ya aparecía en los *Aetia* de Calímaco, de quien presumiblemente la habría tomado Lucrecio. En efecto, Calímaco (*Fr.* 1, 25-28 [Pfeiffer]) ya decía que el poeta debía pisar por donde no pasaran los carros de carga, por rodadas no comunes al resto de la gente.

[13] Sobre la insistencia de Lucrecio, en este pasaje, en la originalidad de su obra cf. Brown 1984: 187-188.

motivo literario propio del tópico del *primus inventor*: el de la *magnitudo rerum*, cuando subraya que enseña *asuntos importantes* (v. 931: *magnis doceo de rebus*). Por lo demás, otros signos de vanagloria son los calificativos con los que el poeta se refiere a su obra, jactándose de que sobre un tema tan oscuro compone él *tan luminosos versos* (vv. 933-934), o ufanándose de que todo lo que enseña está impregnado *con el donaire de las musas* (v. 934).

Lucrecio recurre, nuevamente, al tópico del *primus inventor*, aunque concediéndole un tratamiento muchísimo más breve, en el libro 5 de su *De rerum natura* (vv. 335-337):

> Denique natura haec rerum ratioque repertast
> nuper, et hanc primus cum primis ipse repertus
> nunc ego sum in patrias qui possim vertere voces.
>
> En fin, también esta ciencia de la naturaleza ha sido descubierta
> recientemente, y yo mismo he sido hallado ahora,
> el primero de todos, capaz de verterla a la lengua latina.

Aquí el poeta se muestra orgulloso —y por ello lo remarca enfáticamente— de haber sido "el primero" de todos los poetas romanos (v. 336: *primus cum primis*) en ser capaz de trasladar al verso latino la filosofía epicúrea sobre la naturaleza.

Un tercer poeta romano que habría de desarrollar, más de una vez, el tópico del *primus inventor* fue Virgilio. Así, en primer lugar, al comienzo mismo de su sexta égloga el autor proclama, abiertamente, ser el primer poeta latino en cultivar el género bucólico o pastoril (vv. 1-2):

> Prima Syracosio dignata est ludere versu
> nostra neque erubuit silvas habitare Thalea.
>
> Mi Talía[14] ha sido la primera que no ha desdeñado cantar en verso
> siracusano, y que no se ha avergonzado de vivir en los bosques.

Como Lucrecio, también Virgilio afirma expresamente que su musa es la "primera" en cultivar, en su caso, el género pastoril, al que alude

[14] Talía acabaría siendo la musa de la comedia, pero en sus orígenes era una divinidad de índole rural y campestre, por lo que también se la relacionaba con la poesía bucólica, siendo caracterizada, a menudo, con un cayado de pastor.

mediante la expresión *verso siracusano* (v. 1), debido a que Siracusa era la patria natal del poeta griego Teócrito, creador del género bucólico. Más allá de la falsa modestia que pudiera, tal vez, advertirse en el empleo de los verbos *dignor* ("no desdeñar") y *erubesco* ("avergonzarse") aplicados a un género menor, como era en la época la poesía bucólica, parece claro que Virgilio, en última instancia, se ufana de ser el "primero" en trasladar a la lengua latina la poesía campestre y pastoril del gran poeta griego Teócrito[15].

En cuanto a las *Geórgicas*, Virgilio desarrolla el motivo literario del *primus inventor* —con mayor o menor amplitud— en tres pasajes diferentes de la obra. Así, en primer lugar, en el libro 2 el poeta deja entrever su orgullo por haber tenido la audacia de componer, por primera vez en la lengua latina, una obra inspirada en el poeta griego Hesíodo (vv. 173-176):

> Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus,
> magna virum: tibi res antiquae laudis et artem
> ingredior sanctos ausus recludere fontis
> Ascraeumque cano Romana per oppida carmen.
>
> Salve, tierra de Saturno, gran productora de frutos
> y de héroes: en tu honor emprendo un asunto y una obra
> rezumante de antigua gloria, pues osando abrir las sagradas fuentes
> canto un poema ascreo a través de las ciudades romanas.

Aquí, Virgilio, dirigiéndose a la tierra de Italia (v. 173: *Saturnia tellus*)[16], presume, implícitamente, de ser el primero en iniciar la composición en lengua latina de una obra inspirada en *Los trabajos y los días* del poeta griego Hesíodo (v. 176). Nos hallamos de nuevo ante el tópico del *primus inventor*, recogido mediante el verbo *ingredior* ("iniciar", "emprender"), así como mediante la expresión *ausus recludere*, indicativa de la "audacia" del poeta (v. 175), fórmula que lleva inmediatamente al lector a pensar en la expresión *nos ausi reserare* del proemio del libro 7 de los *Annales* de Ennio, con el que, justamente, se inauguraba el tópico del *primus inventor* en la literatura latina[17].

En segundo lugar, en el proemio que sirve de apertura al libro 3 de las *Geórgicas* Virgilio se expresa en los siguientes términos (vv. 3-9):

---

[15] Cf. Citroni 2001: 278.

[16] El dios Saturno, expulsado del Cielo por Júpiter, fue a refugiarse en el Lacio, y allí enseñó la agricultura a los romanos.

[17] Cf. Mynors 1990: 125; Citroni 2001: 282.

Cetera, quae vacuas tenuissent carmine mentes,
omnia iam vulgata: quis aut Eurysthea durum
aut inlaudati nescit Busiridis aras?
Cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos
Hippodameque umeroque Pelops insignis eburno,
acer equis? Temptanda via est, qua me quoque possim
tollere humo victorque virum volitare per ora.

Todos los demás temas poéticos, que podrían cautivar a los espíritus
ociosos, son ya de sobra conocidos: pues ¿quién no conoce al implacable
Euristeo o quién ignora los altares del infame Busiris?;
¿quién no ha cantado al niño Hilas, y a Delos, la tierra de Latona,
y a Hipodamía, y a Pélope, famoso por su hombro de marfil,
fogoso con los caballos? Hay que intentar un camino por el que también yo
pueda elevarme de la tierra y volar, victorioso, de boca en boca de la gente.

En este exordio del tercer libro Virgilio rechaza el cultivo de la poesía mitológica por el hecho de ser un tipo de poesía que aborda —según dice— temas sumamente trillados y conocidos (v. 4: *omnia iam vulgata*). Lejos de eso, lo que él desea es convertirse en un *primus inventor*, es decir, a lo que él aspira verdaderamente es a abrir un nuevo camino poético (v. 8: *temptanda via est*) y a cultivar un género literario que, hasta su composición de las *Geórgicas*, jamás antes había sido ensayado por nadie en las letras latinas[18]. El poeta insiste en esa misma idea de la "novedad del asunto tratado" un poco más abajo (vv. 40-41):

Interea Dryadum silvas saltusque sequamur
intactos, tua, Maecenas, haud mollia iussa.

Mientras tanto, vayamos en busca de las florestas y los bosques
no hollados de las Dríades: esas son, Mecenas, tus arduas órdenes.

[18] Mynors 1990: 179 entiende que estas palabras de Virgilio no se refieren a las *Geórgicas*, sino a la obra épica de tema histórico que el poeta proyecta escribir para celebrar las gestas de Augusto, y cuya redacción anuncia, a modo de inciso, en los versos inmediatamente siguientes: 10-39. Nosotros, en cambio, como muchos otros estudiosos y traductores de Virgilio, pensamos que los vv. 1-9 se refieren a las *Geórgicas*, género del que Virgilio se declara *primus inventor*. Por su parte, los vv. 10-39 se referirían ya a la futura epopeya de las gestas de Augusto, pasaje en el que Virgilio desarrolla un tópico distinto: el del *princeps poetarum* ("el mejor de los poetas").

Aquí, la expresión *florestas y bosques no hollados de las Dríades* (vv. 40-41: *Dryadum silvas saltus… intactos*) recoge nuevamente el motivo de la *novitas rerum*, habitual en el tópico del *primus inventor*. Una expresión parecida será utilizada también —como más adelante veremos— por Propercio: *intacta… via*[19]. Por su parte, el sintagma *haud mollia iussa* ("tus arduas órdenes") alude al motivo de la "dificultad" de la empresa poética. Por lo demás, lo que Virgilio pretende con el nuevo género de las *Geórgicas* —según él mismo confiesa, abierta y jactanciosamente— son dos cosas: alcanzar el triunfo poético, por un lado, y obtener la más excelsa fama literaria, por otro (v. 9: *tollere humo victorque virum volitare per ora*). Con ello, junto al tópico del *primus inventor*, Virgilio introduce otros dos elementos característicos de la "vanagloria del poeta": el tópico del *poeta victor* y el tópico de la *fama in vita*. En lo que se refiere al plano lingüístico, para la formulación de este último motivo Virgilio se hace eco de una expresión que ya había sido utilizada en su auto-epitafio, siglos antes, por el poeta arcaico Ennio[20], con la diferencia de que este se refería allí a su "fama póstuma", mientras que Virgilio parece referirse aquí, más bien, a su "fama en vida"[21]:

Ennio: *volito vivos per ora virum.*
Virgilio: *virum volitare per ora.*

En tercer lugar, Virgilio desarrolla, finalmente, el tópico del *primus inventor* en el pequeño proemio introductorio del apartado de las *Geórgicas* dedicado a las ovejas y las cabras, perteneciente al libro 3 de las *Geórgicas*. En dicho pasaje Virgilio imita muy de cerca las palabras del *De rerum natura* de Lucrecio (1.922-930)[22], con las que el cantor de la filosofía epicúrea se vanagloriaba de ser el pionero o iniciador del género didáctico de asunto filosófico. Virgilio, concretamente, dice lo siguiente (vv. 289-293):

Nec sum animi dubius verbis ea vincere magnum
quam sit et angustis hunc addere rebus honorem;

---

[19] Prop. 3.1.18. Cf. también, Lucr. 1.926-927: *avia Pieridum peragro loca nullius ante / trita solo…*

[20] Cf. Mynors 1990: 180.

[21] Sobre el cliché lingüístico de "volar por los aires" o "volar hacia las estrellas" en relación con el tópico de la vanagloria del poeta, vid. Rimell 2008: 60.

[22] Cf. Mynors 1990: 226.

sed me Parnasi deserta per ardua dulcis
raptat amor; iuvat ire iugis, qua nulla priorum
Castaliam molli devertitur orbita clivo.

Y no albergo en mi espíritu duda alguna de cuán difícil me ha de ser triunfar con las palabras sobre tales asuntos y otorgar ese honor a una empresa tan ardua; pero una dulce pasión me arrastra a través de los riscos desérticos del Parnaso; me gusta marchar por las cumbres, por donde ninguna huella de predecesores se desvía en suave pendiente hacia la fuente Castalia.

De entrada, tanto la fraseología como el contenido con los que se inicia el pasaje de Virgilio recuerdan muchísimo a la fraseología y el contenido del pasaje de Lucrecio: ambos autores advierten acerca de la gran "dificultad" que entraña el tema elegido. Así, donde Lucrecio decía *no se le oculta a mi espíritu cuán oscura es la doctrina* (1.922: *nec me animi fallit quam sint obscura*), Virgilio dice esto otro: *no albergo en mi espíritu duda alguna de cuán difícil me ha de ser triunfar / con las palabras sobre tales asuntos* (vv. 289-290: *nec sum animi dubius verbis ea vincere magnum / quam sit*). Virgilio confía en salvar dichas dificultades impulsado por su dulce pasión por las Musas (vv. 291-292: *dulcis / raptat amor*), al igual que Lucrecio se veía espoleado también por esa misma dulce pasión (1.924-925: *suavem… amorem / Musarum*). Y si Lucrecio aludía a la "dificultad" de la empresa poética emprendida mediante la expresión *intransitables parajes de las Piérides* (1.926: *avia Pieridum… loca*), que, a su vez, recordaba al *Musarum scopulos* de Ennio (del libro 7 de los *Annales*), Virgilio se refiere a ello mediante una expresión muy parecida: *a través de los riscos desérticos del Parnaso* (v. 291: *Parnasi deserta per ardua*). Finalmente, si Lucrecio se declaraba pionero o iniciador del género cultivado, mediante la afirmación *recorro parajes no hollados antes por el pie de nadie* (1.926-927: *peragro loca nullius ante / trita solo*), Virgilio recurre a una fórmula lingüística similar: *me gusta marchar por las cumbres, por donde ninguna huella de predecesores se desvía en suave pendiente hacia la fuente Castalia* (vv. 292-293: *iuvat ire iugis, qua nulla priorum / Castaliam molli devertitur orbita clivo*). En definitiva, es evidente que Virgilio tenía *in mente* a Lucrecio cuando, en las *Geórgicas*, mostraba su orgullo y vanagloria por la "originalidad" de su empresa poética y por ser el pionero o iniciador de ese género en las letras latinas.

Por su parte, Horacio, en la primera estrofa de *Carm.* 3.1, que funciona como una especie de brevísimo prólogo introductor del ciclo de las seis *Odas romanas* con las que se inicia su tercer libro[23], introduce uno de los motivos literarios característicos del tópico del *primus inventor* (vv. 1-4):

Odi profanum volgus et arceo.
Favete linguis: carmina non prius
    audita Musarum sacerdos
        virginibus puerisque canto.

Detesto al vulgo profano y lo alejo de mí.
¡Guardad silencio!: yo, sacerdote de las Musas,
    canto versos jamás antes oídos
        para las muchachas y los mozos.

Es obvio que con el sintagma *carmina non prius / audita* (vv. 2-3) Horacio alude al motivo literario de la *novitas rerum*, esto es, a la novedad u originalidad del tema que el poeta se dispone a tratar: el de las denominadas "Odas romanas"[24].

En términos muy parecidos se expresa también Horacio en *Carm*. 4.9, si bien en este caso la "novedad" no se refiere tanto al contenido de las composiciones como a la forma métrica adoptada, la de la lírica eolia (vv. 1-4):

Ne forte credas interitura quae
longe sonantem natus ad Aufidum
    non ante volgatas per artis
        verba loquor socianda chordis.

No vayas a creer, acaso, que habrán de perecer
las palabras que yo —el nacido junto al Áufido, que resuena
    desde lejos— profiero a través de ritmos jamás antes
        divulgados, dignos de asociarse a las cuerdas de la lira.

El mismo motivo literario de la *novitas rerum*, entremezclado con el de la *magnitudo rerum* ("ofrezco cosas grandes") reaparece también en *Carm.* 3.25, en el himno que Horacio dirige al dios Baco (vv. 1-8 y 17-18):

---

[23] Cf. Moralejo 2007: 365.
[24] Cf. Nisbet & Rudd 2004: 8.

Quo me, Bacche, rapis tui
    plenum? Quae nemora aut quos agor in specus
velox mente nova? Quibus
    antris egregii Caesaris audiar
aeternum meditans decus
    stellis inserere et consilio Iovis?
Dicam insigne, recens, adhuc
    indictum ore alio …
[…]
Nil parvum aut humili modo,
    nil mortale loquar…

¿A dónde me arrastras, Baco, henchido de ti?
    ¿A qué bosques o a qué grutas soy raudamente llevado
por una nueva inspiración ¿En qué cavernas
    seré oído, mientras me dispongo a elevar a las estrellas
y a la asamblea de Júpiter la gloria
    sempiterna del insigne César?
Voy a cantar algo grande, algo nuevo,
    algo no dicho antes por ninguna otra boca…
[…]
No expondré nada insignificante, nada con humilde
    estilo, nada mortal…

En muy pocos versos, la idea de la "novedad del asunto" que el poeta se dispone a cantar —la apoteosis de Augusto— se repite hasta tres veces: en el tercer verso: *por una nueva inspiración* (*mente nova*), en el séptimo: *voy a cantar algo nuevo* (*dicam… recens*), y en el octavo: *algo no dicho antes por ninguna otra boca* (*adhuc / indictum ore alio*)[25]. Por su parte, la idea de la *magnitudo rerum* se repite dos veces: en el verso séptimo: *voy a cantar algo extraordinario* (*dicam insigne*), y en el verso décimo séptimo: *no expondré nada insignificante* (*nil parvum… / loquar*).

Asimismo, en la famosa oda 3.30 (*Exegi monumentum…*), además del tópico central relativo a la "inmortalidad literaria" del poeta, Horacio introduce también el tópico del *primus inventor* (vv. 10-14):

dicar, qua violens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium

[25] Cf. Nisbet & Rudd 2004: 302.

regnavit populorum, ex humili potens
princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos…

Por donde resuena el impetuoso Áufido
y por donde el Dauno, de escasas aguas, reinó
sobre agrestes pueblos, se dirá que yo, poderoso
pese a mis orígenes humildes, fui el primero en traer
el canto eolio a los ritmos de Italia…

En estos cinco versos Horacio, además de aprovechar la ocasión para homenajear a su "patria chica", Venusia (por donde fluían los ríos Áufido y Dauno), se muestra orgulloso de sí mismo y de su poesía. Orgulloso de sí mismo en cuanto que se autoproclama poeta "poderoso", a pesar de sus humildes orígenes familiares (v. 12: *ex humili potens*)[26]. Y orgulloso de su poesía en cuanto que se ufana de haber sido el introductor o *primus inventor* —entre los poetas latinos— de la "lírica eolia", es decir, del tipo de poesía cultivada por Alceo, uno de los grandes modelos griegos del género (vv. 10-14: *dicar… / princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*)[27]. Por lo demás, como ha sido señalado por más de un estudioso[28], esta particular ambición de Horacio por ser introducido entre los grandes poetas líricos ya había aparecido, como deseo explícito, en la composición inaugural de la colección, que servía de proemio a los tres primeros libros de odas (*Carm.* 1.1.35-36):

Quodsi me lyricis vatibus inseres,
sublimi feriam sidera vertice.

Y si me pones en el número de los poetas líricos,
con mi cabeza, elevada hasta lo alto, tocaré las estrellas[29].

---

[26] También en la *sphragis* de *Epist.* 1.20.20-22 Horacio se vanagloria de sus méritos literarios, oponiendo su talento a la humildad de sus orígenes familiares: *me libertino natum patre et in tenui re / maiores pinnas nido extendisse loqueris, / ut quantum generi demas, virtutibus addas.* El poeta, jugando con la metáfora de las pequeñas dimensiones del nido frente a las grandes alas del ave, se vanagloria de que partiendo de una modesta cuna ha alcanzado el más alto triunfo poético, contraponiendo expresamente la humildad de su alcurnia frente a la grandeza de sus méritos.

[27] Para una dura crítica de la pretensión horaciana de haber sido el *primus inventor* de la lírica eolia *vid*. Pound 1970: 178.

[28] Vid., por ejemplo, Citroni 2001: 274.

[29] Sobre esta oda de Horacio, vid. Musurillo 1962: 238, quien subraya, con razón, que Horacio aspira a elevarse con su labor poética por encima del resto de profesiones en

De este modo, en el epílogo del tercer libro de las *Odas* Horacio cerró el círculo que había abierto en el proemio del primero. En efecto, al término del libro 3 el poeta se muestra orgulloso de haber alcanzado el objetivo que se había propuesto en la oda inaugural del libro 1: su deseo de formar parte de la ilustre nómina de los poetas líricos griegos[30].

En todo caso, algunos años más tarde, Horacio insistió de nuevo, en *Epist.* 1.19, en su condición de *primus inventor* de la "lírica eolia", cultivada en Grecia por Alceo, además de por Safo (vv. 32-33):

> Hunc ego, non alio dictum prius ore, Latinus
> volgavi fidicen[31]…

> A este[32], no cantado antes por ninguna otra boca, fui yo,
> el latino tañedor de la lira, quien lo divulgué…

Como siempre, el poeta se cuida de enfatizar la "originalidad" de su empresa, haciendo notar que ningún otro poeta latino había ensayado nunca en Roma los ritmos y metros de la lírica eolia (v. 32: *non alio dictum prius ore*).

Por otro lado, en esa misma *Epist.* 1.19, Horacio se proclama también *primus inventor* de la "poesía yámbica" propia de sus *Epodos*, que había sido cultivada en Grecia por Arquíloco de Paros (vv. 21-25):

> Libera per vacuum posui vestigia princeps,
> non aliena meo pressi pede. Qui sibi fidet,
> dux reget examen. Parios ego primus iambos
> ostendi Latio, numeros animosque secutus
> Archilochi, non res et agentia verba Lycamben.

> Yo, el primero, puse mis huellas libres en un terreno vacío;
> no pisé con mi pie sobre pisadas ajenas. Quien confíe en sí mismo
> guiará el enjambre como caudillo. Yo mostré al Lacio, el primero,

---

Roma y a alcanzar la apoteosis; y ello tanto por su propio talento literario como por el generoso patrocinio de Mecenas.

[30] *Cf.* D'Elia 1993: 96.

[31] *Cf.* también Hor. *Carm*. 4.3, 22-23: … *monstror digito praetereuntium / Romanae fidicen lyrae (yo soy señalado por el dedo de los viandantes / como el tañedor de la lira romana)*..

[32] Alceo.

los yambos de Paros, siguiendo los metros y el espíritu
de Arquíloco, no los asuntos ni las palabras que le lanzaba a Licambes[33].

Como es característico del tópico del *primus inventor*, el poeta insiste, por dos veces, en su condición de "pionero" o primer introductor del género yámbico en las letras latinas (v. 21: *Libera per vacuum posui vestigia princeps*; y vv. 23-24: *Parios ego primus iambos / ostendi Latio*). E insiste, además —como también es característico del tópico—, en la "originalidad" del camino emprendido, no hollado antes por ningún otro poeta latino (vv. 21-22: *per vacuum posui vestigia… / non aliena meo pressi pede*). Por lo demás, como señala D'Elia, Horacio presume de no ser un simple *imitator*, sino un poeta original, pues, si bien ha seguido "los metros y el espíritu" de Arquíloco (v. 24: *numeros animosque*), no ha adoptado, en cambio, "los asuntos ni las palabras" (v. 25: *res et… verba*).[34]

Por otro lado, en *Sat.* 1.10, Horacio recuerda que en su época existían ya notables cultivadores de géneros tales como la épica, la comedia, la tragedia o la poesía didáctica, y que por esa razón él se había decidido a cultivar el género de la sátira, carente aún de grandes poetas en Roma. Ahora bien, a este respecto Horacio reconoce que el pionero o *primus inventor* del género satírico fue Lucilio, a quien —dice— no quiere él arrebatarle tal gloria (vv. 46-49):

hoc erat, experto frustra Varrone Atacino
atque quibusdam aliis, melius quod scribere possem,
inventore minor; neque ego illi detrahere ausim
haerentem capiti cum multa laude coronam.

La sátira era, tras haberlo intentado en vano Varrón Atacino
y algunos otros, lo mejor que yo podría escribir,
pero con menor mérito que su inventor; pues no osaría quitarle yo
la corona que con tanta gloria ciñe su cabeza.

---

[33] Arquíloco, prometido con Neobula, no llevó nada bien que su futuro suegro Licambes rompiera el compromiso y diera a su hija en matrimonio a un mejor partido. En venganza escribió hirientes yambos contra Licambes y su hija, tan ofensivos que terminaron por arrastrar a ambos al suicidio.

[34] Cf. D'Elia 1993: 93. En todo caso, inmediatamente después (vv. 26-31), Horacio pide que no se le minusvalore por haber imitado los metros de Arquíloco, ya que también Safo y Alceo lo hicieron.

Horacio, que en otros lugares no tiene empacho alguno en criticar duramente los aspectos formales de la obra de Lucilio, aquí le reconoce abiertamente, sin embargo, la invención del género satírico, y en tal sentido se declara, modestamente, de menor mérito que él (v. 48: *inventore minor*)[35]. Por lo demás, el símbolo de la 'corona', que la mayoría de las veces es empleado por los autores latinos para ilustrar un tópico distinto dentro del ámbito de la "vanagloria del poeta", a saber, el del *princeps poetarum*, en esta ocasión es empleado como símbolo del *primus inventor*.

Por otra parte, en *Sat*. 2.1, tras recordar de nuevo que Lucilio fue el *primus inventor* del género satírico en Roma[36], Horacio alude, además, a uno de los elementos habituales del tópico, presente en las letras latina ya desde Ennio: la "osadía" que siempre implicaba emprender un nuevo camino: (vv. 62-63):

> […] Cum est Lucilius ausus
> primus in hunc operis componere carmina morem.

> […] Cuando Lucilio se atrevió,
> el primero, a componer poemas al modo de los de esta obra[37].

En lo que se refiere al poeta elegíaco Propercio, la totalidad de la composición proemial del libro 3 de sus *Elegías* (3.1.1-38) constituye una rotunda manifestación de vanagloria, plena de orgullo y arrogancia. De hecho, en dicha composición aparecen diversos motivos literarios propios

---

[35] En todo caso, Buisel 1997: 76, y, sobre todo, Cortés Tovar 2017: 252-253, tras recordar la dura crítica de Horacio hacia la sátira de Lucilio, interpretan las palabras de Horacio en clave más bien "irónica". Cortés Tovar, en concreto, piensa (257) que Horacio se considera a sí mismo *primus* en sentido cualitativo y a Lucilio *primus* en sentido cronológico; estableciendo así una distinción, en lo que se refiere al cultivo de la sátira, entre la "primacía" de Horacio y la "prioridad" de Lucilio.

[36] A pesar de que Horacio designa a Lucilio por dos veces como el inventor del género satírico (*Sat*. 1.10.46-49 y *Sat*. 2.1.62-63), sin embargo, en *Sat.* 1.10.66 parece atribuir su invención a un *auctor* distinto de Lucilio. Se trata de un pasaje controvertido y de difícil intelección, en el cual Horacio podría estar refiriéndose, quizá, a las *Saturae* de Ennio (o de Pacuvio).

[37] Ese mismo motivo literario de la "osadía" se lo aplica Horacio, en *Epist*. 1.3,9-13, a su amigo Ticio (desconocido para nosotros por otras fuentes), quien tácitamente es considerado por él como el *primus inventor* —entre los poetas latinos— de la lírica tebana, es decir, del tipo de poesía cultivada en Grecia por Píndaro.

de la "vanagloria del poeta"[38]. El primero de ellos es, justamente, el tópico del *primus inventor* (vv. 1-6 y 13-20):

Callimachi Manes et Coi sacra Philetae,
in vestrum, quaeso, me sinite ire nemus.
Primus ego ingredior puro de fonte sacerdos
Itala per Graios orgia ferre choros.
Dicite, quo pariter carmen tenuastis in antro?
Quove pede ingressi? Quamve bibistis aquam?
[…]
Quid frustra missis in me certatis habenis?
Non datur ad Musas currere lata via.
Multi, Roma, tuas laudes annalibus addent,
qui finem imperii Bactra futura canent.
Sed, quod pace legas, opus hoc de monte Sororum
detulit intacta pagina nostra via.
Mollia, Pegasides, date vestro serta poetae:
non faciet capiti dura corona meo.

Manes de Calímaco y sagrados ritos de Filetas de Cos,
permitidme, os lo ruego, penetrar en vuestro bosque.
Yo, sacerdote procedente de una fuente pura, soy el primero
en celebrar los itálicos misterios a través de los coros griegos.
Decidme, ¿en qué gruta habéis afinado, de igual manera, vuestro canto?
¿Y con qué pie entrasteis? ¿Y qué agua bebisteis?
[…]
¿Mas por qué, a rienda suelta, competís en vano contra mí?
No está permitido correr por un camino espacioso hacia las Musas.
Otros muchos, Roma, añadirán a los anales tus glorias,
otros que cantarán que Bactria habrá de ser la frontera de tu imperio:
pero, para que tú la leas en tiempos de paz, mis páginas han traído esta obra
desde el monte de las Musas por un camino no hollado.
Musas Pegásidas, concededle delicadas guirnaldas a vuestro poeta:
una áspera corona no le irá bien a mi cabeza.

La composición se inicia con la afirmación programática de Propercio de que él se dispone a seguir la senda de los poetas helenísticos Calímaco y

[38] Como señala Richardson (jr.) 1977: 318, el poema de Propercio está lleno de reminiscencias de otros autores: *Sobre la naturaleza de las cosas* de Lucrecio, *Geórgicas*, de Virgilio y, especialmente, *Odas* de Horacio.

Filetas de Cos, cultivadores ambos del género elegíaco en lengua griega[39]. Ello le da pie para introducir el motivo literario del *primus inventor*, mediante la afirmación de que él es el "primero" en cultivar la elegía amorosa en lengua latina (vv. 3-4: *Primus ego ingredior puro de fonte*[40] *sacerdos / Itala per Graios orgia ferre choros*). Ni que decir tiene que se trata de una pretensión falsa, pues es notorio que la elegía latina de tipo alejandrino ya había sido cultivada, con anterioridad a Propercio, por poetas como Catulo, Galo o el propio Tibulo, contemporáneo del autor. En todo caso, más adelante, Propercio confronta la poesía épica con la elegíaca, haciendo ver que ambos géneros no tienen nada que ver entre sí (vv. 13-20). Por ello el autor se pregunta: *Por qué, a rienda suelta, competís en vano contra mí* (v. 13). Pues, según Propercio, la poesía épica puede correr a rienda suelta por un camino ancho y abierto; en cambio, a la poesía elegíaca por él cultivada no se puede llegar a la carrera y por un camino espacioso (v. 14: *Non datur ad Musas currere lata via*). Se trata del conocido lugar común —habitual cuando los poetas se jactan de ser los "iniciadores" o "pioneros" de un género literario— de la "dificultad" inherente a las empresas poéticas nuevas, las cuales han de discurrir siempre por caminos estrechos, escarpados y llenos de escollos. Además, el poeta se ufana —como también suele ser habitual en los "pioneros"— de la "originalidad" de sus composiciones elegíacas, al señalar, expresamente, que su obra ha venido desde el monte de las Musas *por un camino no hollado* (v. 18: *intacta… via*)[41]. Por lo demás, Propercio señala otras dos diferencias importantes entre la poesía épica y la elegíaca: la primera canta hazañas bélicas para mayor gloria de Roma (vv. 15-16), mientras que la segunda es una poesía apropiada para los tiempos de paz; la primera, dadas sus características formales y temáticas, busca la recompensa de una *áspera corona* (v. 20: *dura corona*); la segunda, por el contrario, aspira a ceñirse *delicadas guirnaldas* (v. 19: *mollia… serta*).

---

[39] En 4.6.3-4 Propercio aspira incluso a "rivalizar" con Filetas y Calímaco: *Cera Phileteis certet Romana corymbis, / et Cyrenaeas urna ministret aquas*.

[40] El motivo literario de la fuente de agua pura o sagrada asociado a la inspiración poética ya aparecía en Hesíodo (*Th*. 3-4) o en Calímaco (*Hymn*. 2.110-112 [Pfeiffer]); y, entre los romanos, en Horacio (*Carm*. 6; *Sat*, 2.4.94-95), Virgilio (*Georg.* 2.175) u Ovidio (*Am.* 3.1.3). Pero, la asociación de dicho motivo al tópico del *primus inventor* se inició, propiamente, con Lucrecio (1.927-928).

[41] Como ya se dijo a propósito de Lucr. 1. 926-927 (vid. n. 12), la metáfora del "carro" y el "camino no hollado" ya se encontraba en Calímaco (*Fr.* 1.25-28, [Pfeiffer]).

Por otro lado, al comienzo de la *Eleg*. 4.10, cuyo objeto no es otro que la explicación de los orígenes de "Júpiter Feretrio", Propercio desarrolla de nuevo el motivo literario, característico del tópico del *primus inventor*, de la gran "dificultad" que supone la empresa poética emprendida (vv. 1-4):

Nunc Iovis incipiam causas aperire Feretri
armaque de ducibus trina recepta tribus.
Magnum iter ascendo, sed dat mihi gloria vires:
non iuvat e facili lecta corona iugo.

Ahora empezaré a explicar los orígenes de Júpiter Feretrio
y las armas recibidas, tres veces, de tres jefes.
Asciendo por un arduo camino, pero la gloria me da fuerzas:
no me gusta la corona lograda a partir de fáciles cumbres.

La idea de la "dificultad" de la empresa poética queda claramente recogida, en el segundo dístico, por los siguientes tres elementos: el empleo del verbo "ascender" (v. 3: *ascendo*), el sintagma *arduo camino* (v. 3: *magnum iter*) y la afirmación de que al poeta no le gusta conquistar *fáciles cumbres* (v. 4: *e facili… iugo*).

Por su parte, Ovidio se vanagloria de haber sido el *primus inventor* de dos géneros latinos diferentes. Así, en primer lugar, en el libro 3 del *Arte de amar*, cuando aconseja a las mujeres que sería bueno que ellas conocieran a los poetas que han escrito sobre el amor, manifiesta su deseo de que lean también sus propias obras amatorias (el *Arte de amar*, los *Amores* y las *Heroidas*). Pues bien, a propósito de la última obra, las *Heroidas*, Ovidio declara, no sin orgullo, mediante el uso del verbo *novare*, que él ha sido el inventor de dicho género, desconocido hasta entonces entre los poetas latinos (vv. 341-346):

Atque aliquis dicet: 'nostri lege culta magistri
carmina, quis partes instruit ille duas:
deve tribus libris, titulus quos signat Amorum,
elige, quod docili molliter ore legas:
vel tibi composita cantetur Epistola voce:
ignotum hoc aliis ille novavit opus'.

Y alguno tal vez dirá: 'lee los doctos versos de mi maestro,
por medio de los cuales él instruyó a los dos sexos,

o de los tres libros designados con el título de Amores
elige un pasaje y, con esmerada pronunciación, léelo tiernamente,
o recita, con acompasada voz, una de sus Epístolas:
él fue el creador de este género, desconocido para los demás'.

En segundo lugar, en el último libro de los *Fastos*, Ovidio se vanagloria de haber sido el inventor de dicho género literario; un género en el que, siguiendo el orden de los meses y los días del "calendario romano" (= *Fasti*), el poeta se dedica a explicar las causas u orígenes de las diversas festividades, ceremonias y cultos religiosos, historias y leyendas asociadas a las diversas divinidades romanas, ilustrado todo ello con ciertos datos astronómicos (6.20-24):

Tum dea, quos fecit, sustulit ipsa metus.
Namque ait 'o vates, Romani conditor anni,
ause per exiguos magna referre modos,
ius tibi fecisti numen caeleste videndi,
cum placuit numeris condere festa tuis'.

Entonces la diosa me quitó el miedo que ella misma me había causado.
Pues me dijo: 'Oh poeta, fundador del calendario romano,
que has osado contar grandes asuntos mediante ritmos exiguos;
te has ganado el derecho a contemplar a las divinidades celestes,
desde el momento en que quisiste cantar las festividades en tus versos'.

Aquí Ovidio, por boca de la diosa Juno, se jacta, con pleno derecho, de haber sido el introductor del género de los *Fastos* en la literatura latina, un género completamente novedoso en Roma, y cuyo antecedente griego más próximo eran los *Aetia* ("causas" u "orígenes") de Calímaco, un poema elegíaco dedicado a explicar la etiología de todo un conjunto de leyendas, hechos históricos, costumbres y ritos griegos[42]. Por lo demás, como elementos lingüísticos característicos del tópico del *primus inventor* hallamos en este pasaje de Ovidio tres elementos: el sustantivo *conditor* ('inventor', 'creador', 'fundador')[43], el verbo *audere* ('osar', 'atreverse'), ya utilizado anteriormente

[42] Cf. Segura Ramos 2001: 9.

[43] El sustantivo *conditor* también podría entenderse como "cantor" o "escritor" (del calendario romano), pero, en todo caso, en el sentido de "cantor o escritor primigenio", pues la etimología y el valor principal de *conditor* remiten, inevitablemente, al concepto de "fundador" o "creador", es decir, al tópico de *primus inventor*. Prueba de ello sería la presencia en el pasaje de otros dos elementos asociados frecuentemente a dicho tópico: la

—según vimos— por Ennio y Virgilio, para aludir a la "audacia" u "osadía" de los poetas que se atreven a ser los primeros en emprender el cultivo de un nuevo género, y, en tercer lugar, el motivo literario de la *magnitudo rerum* (v. 22: *magna referre*: "contar grandes asuntos").

Por su parte, Marco Manilio (s. I d. C.), un escritor menor de la literatura latina, autor de un tratado didáctico en verso sobre astronomía y astrología, es, posiblemente, el poeta latino más jactancioso de todos, en relación sobre todo con el empleo del tópico del *primus inventor*. Así, en el proemio del libro 1 de sus *Astronomica*, Manilio se vanagloria de ser el primer poeta grecolatino en cultivar el tema de la astrología (vv. 1-6):

> Carmine divinas artes et conscia fati
> sidera diversos hominum variantia casus,
> caelestis rationis opus, deducere mundo
> aggredior primusque novis Helicona movere
> cantibus et viridi nutantis vertice silvas
> hospita sacra ferens nulli memorata priorum.
>
> Con esta obra me dispongo a hacer bajar del cielo saberes divinos,
> así como a los astros, conocedores del destino, los cuales, obra
> de una razón celestial, cambian los sinos diversos de los hombres;
> y a ser el primero en conmover al Helicón con cantos nuevos,
> así como a sus bosques, que asienten moviendo sus verdes copas, yo, que
> traigo de lugares lejanos asuntos sagrados jamás antes contados por nadie.

Tras exponer en los tres primeros versos el asunto de la obra, a saber, los contenidos doctrinales de la ciencia astronómica y astrológica, Manilio se vanagloria, en los tres versos siguientes, de ser el *primus inventor* del género didáctico de asunto astronómico-astrológico (v. 4: *aggredior primus*). A este respecto hay que decir que, si bien el libro 1 de su obra, dedicado a la "astronomía", contaba con un claro precedente entre los griegos, los *Φαινόμενα* de Arato, obra que, además, había sido traducida al latín por varios autores (Varrón de Átace, Cicerón (*Aratea*), Ovidio (*Phaenomena*) o Germánico (*Aratea*)[44]), sí es cierto, en cambio, que Manilio parece haber sido

---

audacia y la *magnitudo rerum*. Además, no puede obviarse el hecho objetivo de que Ovidio fue el auténtico introductor del género de los *Fastos* en la literatura latina.

[44] Cf., al respecto, Calero 2002: XIV-XVIII. El propio Manilio reconoce en 2.25-38, aunque sin mencionar a Arato, la existencia de varios predecesores en el género de la

el primer poeta grecolatino en tratar el tema de la "astrología", presente en los cuatro libros siguientes. Por lo demás, Manilio introduce en los versos mencionados el motivo literario de la *novitas rerum*, tan frecuentemente asociado —ya desde Lucrecio— al tópico del *primus inventor*. Y ello, por un lado, mediante la abierta alusión a los *cantos nuevos* que aparecerán en su obra (vv. 4-5: *novis… cantibus*)[45]; y, por otro, mediante la afirmación de que los asuntos tratados en su poema astronómico no han sido *jamás antes contados por nadie* (v. 6: *nulli memorata priorum*)[46]. Por lo demás, en el v. 10 Manilio, dirigiéndose al emperador, dedicatario de la obra, hace también una breve alusión a la *magnitudo rerum*, otro motivo literario muy frecuentemente ligado también al tópico del *primus inventor*:

> das animum viresque facis ad tanta canenda.
>
> tú me proporcionas el vigor y la fuerza para cantar asuntos tan grandes.

La referencia a la *magnitudo rerum* vuelve a aparecer en los versos 113-117 del mismo libro 1, versos en los que Manilio reintroduce el tópico del *primus inventor*:

> Hoc mihi surgit opus non ullis ante sacratum
> carminibus. Faveat magno fortuna labori,
> annosa et molli contingat vita senecta,
> ut possim rerum tantas emergere moles
> magnaque cum parvis simili percurrere cura.
>
> Esta es la tarea que surge ante mí, una tarea que nadie antes que yo
> ha inmortalizado en sus versos. Que la Fortuna favorezca esta gran empresa,
> que me toque en suerte una larga vida en medio de una dulce vejez,
> para que pueda yo salir a flote del peso tan grande de esta obra
> y exponer, con similar aplicación, las grandes cuestiones y las pequeñas.

"astronomía": *Astrorum quidam varias dixere figuras, / signaque diffuso passim labentia caelo / in proprium cuiusque genus causasque tulere…*

[45] El adjetivo *novus* o el verbo *novo* aplicado al motivo de la *novitas rerum* aparecía también en Lucr. 1.928: *… iuvatque novos decerpere flores*; Hor. *Carm.* 3.25.3: *… mente nova…*; Ov. *Ars* 3.346: *… ille novavit opus.*

[46] La misma idea, con parecida terminología, aparecía también en Lucr. 1.926-927: *peragro loca nullius ante / trita solo*; Lucr. 1.930: *unde prius nulli velarint tempora Musae*; Verg. *Georg.* 3.292: *… qua nulla priorum / Castaliam molli devertitur orbita clivo*.

En este pasaje Manilio insiste, de nuevo, en la idea de que nadie antes que él ha versificado acerca de la materia astrológica (vv. 113-114: *opus non ullis ante sacratum / carminibus*). Por lo demás, el uso del verbo *sacrare* (con el significado, quizá, de "inmortalizar") podría constituir una breve alusión al tópico de la "inmortalidad literaria" de la obra. En cuanto al motivo de la *magnitudo rerum*, queda recogido, como es obvio, tanto en la expresión *magno… labori* (v. 114) como en la expresión *rerum tantas… moles* (v. 116).

Asimismo, el motivo literario de la *novitas rerum*, habitualmente asociado al tópico del *primus inventor*, es vuelto a tratar por Manilio —esta vez muy por extenso— en el proemio del libro 2 de sus *Astronomica* (vv. 49-59):

Omne genus rerum doctae cecinere sorores,
omnis ad accessus Heliconos semita trita est,
et iam confusi manant de fontibus amnes
nec capiunt haustum turbamque ad nota ruentem.
Integra quaeramus rorantis prata per herbas
undamque occultis meditantem murmur in antris,
quam neque durato gustarint ore volucres,
ipse nec aetherio Phoebus libaverit igni.
Nostra loquar, nulli vatum debebimus orsa,
nec furtum sed opus veniet, soloque volamus
in caelum curru, propria rate pellimus undas.

Las doctas hermanas han cantado ya todo tipo de asuntos,
los senderos de acceso al Helicón están todos pisados,
y de sus fuentes ya manan torrentes revueltos,
incapaces de acoger los sorbos de la turba que se apresura hacia lo conocido.
Nosotros, entre hierbas cubiertas de rocío, busquemos prados no hollados
y el agua que ejerce su murmullo en el interior de grutas escondidas,
que ni han probado los pájaros con su duro pico
ni ha libado el propio Febo con sus rayos celestes.
Diré algo mío, no le deberé mi empresa a poeta alguno,
y no tendrá lugar un hurto, sino una obra propia, pues yo vuelo
hacia el cielo en solitario carro, y con mi propia nave bato las olas.

Manilio comienza el pasaje afirmando que las musas de los poetas anteriores a él ya han cantado todo tipo de temas (v. 49: *Omne genus rerum doctae cecinere sorores*). Tal afirmación viene a resumir, en un solo verso, lo manifestado por el autor en los primeros 48 versos del proemio del libro 2, consagrados a repasar toda una serie de asuntos tratados principalmente por

los poetas griegos: los temas de la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, los de la *Teogonía* y los *Trabajos y los días* de Hesíodo, los de la poesía pastoril de Teócrito, los de la *Theriaka* y la *Alexipharmaka* de Nicandro de Colofón, obras que versaban sobre las serpientes y las hierbas venenosas, así como sobre sus antídotos; los temas de diversas obras grecolatinas acerca de aves y animales salvajes; los temas, en fin, de distintos escritores acerca de las variadas figuras y el origen de las constelaciones del cielo (Arato y diversos autores de *Catasterismos*).

Luego, en los tres versos siguientes Manilio insiste en la idea de que la turba de los poetas no ha hecho otra cosa hasta ahora que tratar temas ya conocidos (v. 52: *turbamque ad nota ruentem*), y que, por ello mismo, prácticamente todos los temas poéticos se encuentran completamente trillados. Para la expresión de esta idea Manilio recurre a la metáfora, tomada sin duda de Lucrecio, de que *los senderos de acceso al Helicón están todos pisados* (v. 50: *omnis ad accessus Heliconos semita trita est*)[47]; así como a la metáfora de que *de sus fuentes manan ya torrentes revueltos* (v. 51: *et iam confusi manant de fontibus amnes*), expresión que podría ser tal vez un reflejo de los versos de Propercio, en los que el poeta elegíaco —tratando el mismo tópico del *primus inventor*— se ufanaba de que su poesía procedía de una *fuente pura* (*puro de fonte*)[48], frente a los *torrentes revueltos* (v. 51: *confusi… amnes*) de los que habla Manilio.

A continuación, en los cuatro versos siguientes el poeta introduce la idea inversa a la de los *temas trillados* (v. 50: *semita trita*), manifestando ahora su deseo de buscar un tema "absolutamente nuevo", no tratado antes por ningún poeta grecolatino. En efecto, el autor se propone buscar *entre hierbas cubiertas de rocío… prados no hollados* (v. 53: *Integra quaeramus rorantis prata per herbas*). Esta idea ya había aparecido anteriormente, en términos sumamente parecidos, en Virgilio y en Propercio, los cuales, frente al sintagma de Manilio *integra prata* (*prados no hollados*), habían empleado, respectivamente, los sintagmas *silvas saltusque intactos* (*florestas y bosques no hollados*) e *intacta via* (*camino no hollado*)[49]. Asimismo, Manilio se propone buscar *el agua que ejerce su murmullo en medio de grutas escondidas* (v. 54: *undamque occultis meditantem murmur in antris*),

---

[47] Cf. Lucr. 1.926-927: *… peragro loca nullius ante / trita solo…*

[48] Prop. 3.1.3: *Primus ego ingredior puro de fonte sacerdos*.

[49] Vid. también Hor. *Ep*. 1.19.21-22: *per vacuum posui vestigia… / non aliena meo pressi pede* (*yo puse mis huellas en un terreno vacío…*; *no pisé con mi pie sobre pisadas ajenas…*)

en un verso que recuerda sobremanera el comienzo de la Elegía 3.1 de Propercio, anteriormente comentado (vv. 3-6), en donde el poeta elegíaco, para ilustrar el tópico del *primus inventor*, recurría a idénticas alusiones a la "fuente pura", la "gruta" o el "agua". Pero Manilio amplía la metáfora properciana subrayando, poéticamente, que el agua de sus versos es tan pura y virginal que *ni la han probado los pájaros con su duro pico* (v. 55), *ni la ha libado el propio Febo con sus rayos celestes* (v. 56).

Por último, en los vv. 57-58, el autor manifiesta altaneramente su orgullo por la "novedad" y "originalidad" de su obra —como quizá no lo había hecho ningún poeta latino antes que él—, manifestándose en los siguientes términos:

> Nostra loquar, nulli vatum debebimus orsa,
> nec furtum sed opus veniet…

> Diré algo mío, no le deberé mi empresa a poeta alguno,
> y no tendrá lugar un hurto, sino una obra propia…

Finalmente, el poeta termina rematando su orgullosa presunción acerca de la novedad y exclusividad de su obra echando mano de otras dos metáforas, las del "carro" y la "nave" propias, por medio de los cuales el autor se deslizará por el cielo y por el mar a la búsqueda de temas nuevos para la composición de su obra:

> […] soloque volamus
> in caelum curru, propria rate pellimus undas.

> […] pues yo vuelo
> hacia el cielo en solitario carro, y con mi propia nave bato las olas[50]

En suma, los versos 49-59 del proemio del libro 2 de los *Astronomica* de Manilio constituyen un excelente ejemplo para ilustrar el motivo literario de la *novitas rerum*, inserto dentro del tópico general del *primus inventor*[51].

---

[50] Manilio insiste otra vez en la metáfora del carro gobernado por él solo, y en la idea de la novedad y la exclusividad de su obra un poco más adelante, en los vv. 138-141: … *nec in turba nec turbae carmina condam / sed solus, vacuo veluti vectatus in orbe / liber agam currus non occursantibus ullis / nec per iter socios commune regentibus actus*.

[51] Para un análisis de las dos metáforas fundamentales mediante las cuales Manilio ilustra la idea de la novedad de su poesía, la del "camino no pisado" y la del "río no contaminado", vid. Pozzi 2017: 3-10.

Ese mismo motivo de la *novitas rerum* volverá a ser retomado por Manilio, finalmente, en el proemio del libro 3 de sus *Astronomica*, el cual se abre con los siguientes cuatro versos (vv. 1-4):

> In nova surgentem maioraque viribus ausum
> nec per inaccessos metuentem vadere saltus
> ducite, Pierides. Vestros extendere fines
> conor et ignotos in carmina ducere census.

> A mí, que me elevo hacia asuntos nuevos, y que me atrevo a abordar
> temas superiores a mis fuerzas y que no tengo miedo a marchar
> por cañadas inaccesibles, guiadme, Musas. Me esfuerzo en dilatar
> vuestros dominios y en llevar tesoros desconocidos a mis versos.

En esta ocasión el motivo de la *novitas rerum* aparece recogido tanto por la expresión del verso inicial: *in nova surgentem* (*a mí, que me elevo hacia asuntos nuevos*), como por el sintagma del cuarto verso: *ignotos census* (*tesoros desconocidos*). Pero, junto a dicho motivo, aparecen todavía otros dos, habitualmente asociados también —ya desde Ennio— al tópico del *primus inventor*. En primer lugar, la alusión a la enorme "dificultad" de la empresa poética que el autor intenta abordar, idea recogida tanto mediante el sintagma *maiora viribus* (*temas superiores a mis fuerzas*), como mediante el sintagma *per inaccessos saltus* (*por cañadas inaccesibles*)[52]. En segundo lugar, la alusión a la "audacia" u osadía que supone iniciar ese nuevo camino, idea recogida por los participios *ausum* (*que me atrevo*) y *nec metuentem* (*que no tengo miedo*). Por lo demás, si en el proemio del libro 2 el motivo de la *novitas rerum* venía precedido por 48 versos dedicados a repasar toda una serie de asuntos trillados por los poetas griegos, aquí, en el proemio del libro 3, el motivo de la *novitas rerum* viene seguido por 20 versos dedicados a resumir otros tantos temas trillados igualmente por los poetas grecolatinos anteriores a Manilio: la guerra de los Gigantes contra Zeus, la guerra de Troya, la expedición de los Argonautas en busca del vellocino de oro, la venganza de Medea contra Jasón, la guerra de los siete caudillos contra Tebas, la leyenda de Edipo, el banquete de Tiestes, las guerras Médicas, las conquistas de Alejandro Magno o la propia historia del Imperio romano.

---

[52] La dificultad del tema astrológico, tanto desde el punto de vista del contenido como desde el punto de vista formal, es subrayada también por Manilio en *Astr*. 3.31-35.

Finalmente, el último poeta latino que trata el tópico del *primus inventor* como motivo de vanagloria es el fabulista Fedro. Lo hace, concretamente, en el epílogo con el que cierra el libro 2 de sus *Fábulas* (vv. 1 y 5-9):

Aesopi ingenio statuam posuere Attici.
[…]
Quoniam occuparat, alter ne [53] primus foret,
ne solus esset studui; quod superfuit:
nec haec invidia, verum est aemulatio.
Quod si labori faverit Latium meo,
plures habebit quos opponat Graeciae.

Los atenienses erigieron una estatua al talento de Esopo.
[…]
Como él se había anticipado para que otro no fuera el primero,
yo me he propuesto que él no fuera el único: lo que me quedaba.
Esto no es envidia, sino emulación.
Y si el Lacio se muestra favorable a mi obra,
entonces tendrá más poetas que oponer a Grecia.

Aquí Fedro, tras lamentar que Esopo se le hubiera adelantado entre los griegos como creador del género fabulístico (v. 5), se vanagloria de haber sido, al menos, el primero en emularlo y en componer fábulas entre los autores latinos (vv. 6-7: *yo me he propuesto que él no fuera el único: lo que me quedaba. / Esto no es envidia, sino emulación*). Además, se jacta de que, en el caso de contar con el favor del público, los latinos, gracias a él, contarán con un poeta más que oponer y enfrentar a Grecia (vv. 8-9).

Conclusiones

En la poesía latina el tópico del *primus inventor*, a diferencia del *πρῶτος εὑρετής* griego, pertenecía al ámbito de la "vanagloria", pues consistía en la jactanciosa pretensión, por parte de los propios poetas, de ser los primeros en cultivar un género literario determinado, un metro concreto o una temática específica. En numerosas ocasiones dicho tópico aparecía asociado, en los poetas latinos, a cuatro motivos literarios específicos: la "dificultad" de la

[53] En otras ediciones (cf. Loeb) se lee ut, en lugar de *ne*, pero el sentido general del pasaje, en última instancia, apenas varía.

empresa abordada, la "audacia" a la hora de emprender dicha empresa, la "novedad" del camino emprendido y la "importancia" del asunto tratado. Los dos primeros motivos surgieron con Ennio; los otros dos, con Lucrecio. El rastreo del tópico desde la poesía arcaica hasta la poesía de la época Flavia muestra su presencia en ocho poetas: Ennio, Lucrecio, Virgilio, Horacio, Propercio, Ovidio, Manilio y Fedro, no habiendo rastro de él, en cambio, en ninguno de los tres poetas más importantes de la época Flavia: Silio Itálico, Estacio y Marcial.

En cualquier caso, el concepto de *primus inventor* de cada uno de los autores mencionados no obedece a los mismos parámetros. En general, hay que decir que casi todos los géneros, metros o asuntos abordados por los poetas latinos ya habían sido cultivados por los autores griegos, por lo que la proclamación de ser el *primus inventor* hay que entenderla, la mayoría de las veces, como aplicable exclusivamente a la poesía latina, dada la existencia de claros antecedentes en la poesía griega. De hecho, los propios autores latinos, a pesar de sus manifestaciones de "vanagloria", suelen reconocer, de modo expreso, los antecedentes griegos, unas veces en relación con el género, otras en relación con el tema, otras en relación con el metro empleado. Así, Lucrecio declara ser el primer poeta capaz de verter a la lengua latina, en su *Sobre la naturaleza de las cosas*, el contenido de la "filosofía de Epicuro". Virgilio se ufana de ser el primero, con sus *Bucólicas*, en trasladar a la lengua latina el "verso siracusano", es decir, el género de la poesía pastoril de Teócrito; y el primero, con sus *Geórgicas*, en escribir en latín un "poema ascreo", es decir, una obra inspirada en la temática agraria de *Los trabajos y los días* de Hesíodo. Por su parte, Horacio se ufana de ser el primero, con sus *Odas*, en trasladar al latín los ritmos del "canto eolio", es decir, la métrica de la lírica griega cultivada por Alceo; y el primero, con sus *Epodos*, en trasladar al latín la métrica yámbica "siguiendo los metros y el espíritu de Arquíloco". Por su parte, Fedro, tras lamentarse de que la fábula ya había sido inventada por el griego Esopo, reivindica ser, al menos, el primer "imitador" de dicho género en lengua latina. En cuanto a Ennio, cuyos *Anales* tenían como antecedente no sólo a la épica griega, sino también la traducción de la *Odisea* de Livio Andronico y el *Bellum Poenicum* de Nevio, obras ambas escritas en versos saturnios, reivindica para sí el haber sido el *primus inventor* de la "épica latina en hexámetros dactílicos". Propercio, por su parte, reclama ser el creador de la elegía amorosa latina siguiendo los pasos de los poetas griegos Calímaco y Filetas de Cos, pero ocultando que dicho género ya había sido cultivado en Roma por Catulo, Galo o Tibulo.

Los dos únicos poetas latinos cuyas declaraciones de *primus inventor* obedecían en gran medida a la realidad histórica fueron Ovidio y Manilio. Así, cuando Ovidio declara, a propósito de las *Cartas de las heroínas*, que él "fue el creador de este género, desconocido para los demás", no parece estar faltando demasiado a la verdad, pues si bien existía el género epistolar, en general, puede decirse que Ovidio fue el creador particular de la "epístola amorosa"; ni tampoco cuando se jacta de ser el "fundador" del género de los *Fastos*, ya que, aunque esta obra mantenía puntos de contacto con los *Aetia* de Calímaco, no pertenecía, en puridad, al mismo género. En cuanto a Manilio, hay que decir que, si bien el libro 1 de sus *Astronomica*, consagrado a la "astronomía", contaba con un claro precedente griego, los *Φαινόμενα* de Arato (obra que había sido traducida al latín, además, por varios autores romanos), sin embargo, los cuatro libros siguientes, dedicados a la "astrología", respondían verdaderamente a su propia y exclusiva inspiración poética. Por último, paradójicamente, el único género auténticamente latino en todos sus aspectos, la sátira, del que no existía antecedente griego alguno, no fue reivindicado nunca por su *primus inventor*, Lucilio, sino que habría de ser otro autor satírico latino, Horacio, quien le reconociera y adjudicara a Lucilio su invención.

Bibliografía

Bauchman, M. (2001), "Protos heuretes", *Der Neue Pauly Enzyclopädie der Antike*, Band 10 Pol-Sal, Stuttgart-Weimar, Verlag J.B. Metzler: cols. 466-467.

Buisel, Mª. D. (1997), "Horacio y la coronación del poeta", *Auster* 2: 65-89.

Calero, F. (2002), *Manilio. Astrología*. Madrid: Gredos.

Citroni, M. (2001), "Affermazioni di priorità e coscienza di progresso artistico nei poeti latini", in E. A. Schmidt (ed.), *L'histoire littéraire immanente dans la poésie latine*. Ginebra: Fondation Hardt, 267-304.

Cortés Tovar, R. (2017), "Horacio y su historia de la sátira", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 37/2: 239-263.

D'Elia, S. (1993), "*Exegi monumentum*: Sui motivi dell'autoesaltazione oraziana", en C. D. Fonseca (ed.), *"Non omnis moriar". La lezione di Orazio a duemila anni dalla scomparsa. Atti del Convegno Internazionale di studio promosso dall'Università degli Studi della Basilicata* (16-18 ottobre 1992). Potenza: Congedo Editore, 87-99.

Hinds, St. (1998), *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge: University of Washington.

Kleingünther, A. (1933), ΠΡΩΤΟΣ ΕΥΡΕΤΗΣ (*Philologus* Suppl. 26.1).

Michael Brown, P. (1984), *Lucretius. De rerum natura I* (edited with Introduction, Commentary and Vocabulary). UK: Bristol Classical Press.

Moralejo, J. L. (2007), *Horacio. Odas. Canto secular. Epodos (introducción general, traducción y notas)*. Madrid: Gredos.

Musurillo, H. (1962), "The Poet's Apotheosis: Horace, Odes 1.1", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 93: 230-239.

Mynors, R. A. B. (1990), *Virgil. Georgics* (edited with a commentary). Oxford: Clarendon Press.

Nisbet, R. G. M & Rudd, N. (2004), *A Commentary on Horace: Odes Book III*. Oxford: Oxford University Press.

Pozzi, M. (2017), "Calímaco en Manilio: La tradición poética en el espacio", en *Jornadas de Literatura Helenística del Instituto de Filología Clásica*. Buenos Aires, 27 y 28 de octubre de 2017 (https://jornadasliteraturahelenistica.files.wordpress.com/2017/10/pozzi-calc3admaco-en-manilio-la-tradicic3b3n--poc3a9tica-en-el-espacio.pdf), 1-11.

Pound, E. (1970), "Horace", *Arion: A Jounal of Humanities and the Classics* 9, 2/3: 178-187.

Rimell, V. (2008), *Martial's Rome. Empire and the Ideology of Epigram*. Cambridge University Press.

Richardson (jr.), L. (1977), *Propertius. Elegies I-IV (edited, with introduction and commentary)*. USA: University of Oklahoma.

Segura Ramos, B. (2001), *Ovidio. Fastos (introducción, traducción y notas)*. Madrid: Gredos.

Skutsch, O. (ed.) (1985), *The Annals of Quintius Ennius*, UK: Oxford University Press.

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_7

À semelhança de Ovídio: poética do exílio em Li Bai

Similar to Ovid: the poetics of exile in Li Bai

Carlos Ascenso André
Universidade de Coimbra e Universidade Politécnica de Macau
caa@fl.uc.pt
https://orcid.org/0000-0003-3390-1406

Zhang Yunfeng
Universidade Politécnica de Macau
ID ORCID 0000-0002-9995-8432
zhangyunfeng@upm.edu.mo

Texto recebido em / Text submitted on: 18/07/2025
Texto aprovado em / Text approved on: 10/09/2025

Resumo

A Ovídio e à poesia que compôs a partir do seu exílio, os *Tristia* e as *Epistulae ex Ponto*, deve-se a criação daquilo que podemos designar por «poética do exílio». Depois dele muitos poetas das diversas literaturas cantaram os seus exílios, utilizando os mesmos temas, a mesma estratégia, os mesmos tópoi, alguns por influência direta dele, outros apenas por serem semelhantes as situações. Li Bai, um dos maiores poetas chineses, que viveu uma vida errante que ele mesmo chegou a considerar um exílio, dedicou também diversos poemas a essa sua condição. O objetivo deste trabalho é apontar um conjunto de coincidências e semelhanças entre a poesia de Li Bai, no que a esse tema diz respeito, e a poética do exílio ovidiana, apesar de ser evidente que não pode ter sido influenciado pelo poeta latino, cuja obra era totalmente ignorada na China do seu tempo.

Palavras-chave: Ovídio, Li Bai, exílio, poética do exílio, literatura comparada.

Abstract

Ovid and the poetry he composed during his exile, *Tristia* and *Epistulae ex Ponto*, are responsible for the creation of what we might call a "poetics of exile." After him, many poets from different literatures reflected their exiles in their poetry, using the same themes, the same strategy, the same topoi, some directly influenced by him, others simply because their situations were similar. Li Bai, one of the greatest Chinese poets, who lived a wandering life that he himself came to consider an exile, also dedicated several poems to his condition. The aim of this work is to point out a set of coincidences and similarities between Li Bai's poetry, in relation to this theme, and Ovid's poetics of exile, although it is clear that he could not have been influenced by the Latin poet, whose poetry was totally ignored in China at that time.

Keywords: Ovid, Li Bai, exile, poetics of exile, comparative literature.

Surgiu há alguns meses nas livrarias portuguesas uma coletânea do poeta chinês Li Po (ou Li Bai), com o sugestivo título *Um copo de vinho no exílio*. A edição (e, presume-se, também a tradução) é da responsabilidade de Manuel Silva-Terra, poeta com obra publicada, embora isso não seja referido no livro.

Li Bai ou Li Po ou ainda Li Bo, formas diferentes de grafar o seu nome em caracteres ocidentais, é um poeta chinês da dinastia Tang (séc. VII a séc. X), uma das dinastias mais ricas, do ponto de vista cultural, da história chinesa. Li Bai e Du Fu serão, porventura, os dois nomes mais sonantes no que respeita à poesia, mas a eles podem ainda juntar-se, por exemplo, Wang Wei ou Bai Juyi, para referir apenas quatro dos mais notáveis poetas desses séculos. Alguma poesia de Li Bai, além da que figura na obra supracitada, tem sido divulgada em português especialmente por António Graça Abreu, em obras como *Poemas de Li Bai*[1] ou *Cem Poemas de Li Bai* (2021), a par de outras traduções da responsabilidade de diversos editores, com bem menor número de poemas, em particular no Brasil.

Nasceu Li Bai em 701, provavelmente no Turquestão, ou seja, em território que é atualmente parte do Quirguistão[2], mas ainda em plena infância radicou-se em Chengdu, naquela que é hoje a província de Sichuan.

Um copo de vinho no exílio não é, em boa verdade, uma obra de Li Bai; trata-se de uma coletânea de poemas do poeta chinês que figuram em obras ou antologias publicadas na China, mas o título do livro é da responsabilidade

[1] Abreu 1996. A 1ª edição desta obra saiu em 1990.

[2] Abreu 1966: 13.

apenas do editor e tradutor. A opção por tal título fica seguramente a dever-se ao facto de o vinho ocupar um lugar importante na poesia de Li Bai. Um outro poeta, Du Fu, seu amigo e contemporâneo, tem um poema que reflete a importância do vinho na sociedade de então (e na cultura): 飲中八仙歌, («Canto de imortais a beber»), no qual evoca um conjunto de figuras notáveis que se entregam ao convívio à volta do vinho, entre as quais está Li Bai.

A escolha da segunda palavra do título, entretanto, também não surge do acaso; outra das marcas deste poeta, justamente considerado por muitos autores o maior poeta chinês, é a errância. Percorreu grande parte do território do império, numa vida quase nómada que justifica plenamente a forma como intitulou a obra que lhe dedica um dos seus mais atentos estudiosos, Ha Jin, *The Banished Immortal: a life of Li Bai*, na qual o designa como "knighterrant and itinerant bard".[3]

Esta é, afinal, uma circunstância que espelha bem o seu tempo e para cuja compreensão seria sem dúvida relevante apreciar o contexto histórico em que viveu, a dinastia Tang, com todas as suas convulsões políticas e sociais e com os jogos de poder que ditaram sucessivos cenários de conflitos, não raro com elevadas perdas de vidas humanas. Como seria de toda a conveniência dissertar, ainda que brevemente, sobre as correntes filosóficas dominantes na época, para melhor se compreender o enquadramento do poeta na doutrina do taoísmo, inquestionavelmente um traço característico do quadro concetual em que se moveu e de que resulta parte da sua produção poética.

Seria, por outro lado, importante, em relação ao outro polo da comparação feita no presente trabalho e se é possível antecipar um pouco o que adiante se dirá, compreender as circunstâncias do exílio de Ovídio, o mistério que o envolve, o contexto histórico-político que o ditou e o seu significado do ponto de vista jurídico. De resto, convém desde já deixar claro que o «imortal exilado» que foi Li Bai não foi objeto de qualquer condenação, pelo que o seu exílio, mais de carácter poético ou, pelo menos, opcional, do que jurídico, é bem distinto, como adiante se dirá, do de Ovídio, com cuja obra aqui se estabelece um paralelo.

Tudo isso, repita-se, seria pertinente para mais claro ficarem as opções conceptuais em que nos movemos. As limitações de espaço, no entanto, a que um trabalho desta natureza está sujeito, não permitem ir tão longe,

[3] Ha Jin 2019: 145. Neste trabalho seguiram-se as informações em especial deste autor e ainda as de Abreu (1996 e 2021) e bem assim de Walley 1950 e o muito enriquecedor estudo de Vasano 2003.

uma vez que toda essa reflexão não seria compatível com tais limitações, que necessariamente teria de exceder. Ao assumir-se a consciência de tal fragilidade, assume-se igualmente que a reflexão aqui feita se expõe a justas críticas. Fica a confissão, com a devida *captatio beneuolentiae* ao leitor.

As circunstâncias de vida do poeta Li Bai deixaram, portanto, marcas visíveis na sua produção poética, como facilmente se compreende e como sucedeu com muitos outros nomes da literatura que viveram semelhante experiência. Não faltam, por isso, estudos dedicados à literatura que tais circunstâncias de vida terão originado e que legitimam a designação «poética do exílio».[4]

O primeiro de todos esses poetas ou, pelo menos, o que mais significativas manifestações em seus versos nos deixou nesse domínio foi o poeta romano Ovídio. Banido de Roma para os confins do império, para a longínqua cidade de Tomos, nas margens do Mar Negro, no território da atual Roménia, Ovídio cantou de forma insistente a sua experiência de exilado. Pode bem afirmar-se que, na poesia ocidental, foi ele o fundador daquilo a que podemos chamar «poética do exílio».[5] Não que tenha sido ele o primeiro a cantar as dores da ausência ou os males do degredo; mas foi, sem dúvida, o primeiro a fazê-lo de uma forma sistemática, a ponto de, a partir da sua obra, ser possível elaborar os traços fundamentais dessa mesma poética e que assim se podem enumerar sumariamente.[6] Desde logo, as insistentes referências às causas do desterro e a afirmação de inocência, ou seja, da injustiça da sua condição.[7]

Além disso, a consciência dorida dos efeitos do tempo e do espaço, isto é, o peso da distância, a diferença entre o território do passado ou raiz e o do presente e entre os tempos de cada um deles. O tempo assume nesse aspeto uma

---

[4] Seria impossível referir aqui todos os estudos dedicados ao assunto. Merecem especial destaque, por lhes ser particularmente devedora a presente síntese e que, por isso mesmo, por ser síntese, nem sempre faz justiça à influência de cada um: André 2007; Equipe de Recherche sur le Voyage 1986; Giamatti 1984; Guillén 2005; Karátson et Bessière 1982; Lagos-Pope 1988; Prevost 1979; Said 2000; Sladits 1977.

[5] São igualmente numerosos os estudos dedicados a Ovídio e, entre eles, os que têm como objetivo a sua obra do exílio. Foram particularmente importantes para as presentes reflexões os seguintes: Alberto 1997; André 1991; Bins 1993; Della Corte 1988; D›Elia 1959; Evans 1983; Fränkel 1969; Holzberg 2002; Knox 2006; Knox 2009; Nagle 1980; Nascimento e Pimentel 2007; Wilkinson 1962.

[6] Em boa medida, os temas ou *topoi* a seguir sucintamente elencados são os que resultam de uma leitura atenta das duas coletâneas ovidianas de poesia do exílio, os *Tristia* e também as *Epistulae ex Ponto*, grande parte dos quais vieram a repetir-se séculos fora na obra de poetas que sofreram e cantaram essa mesma experiência.

[7] Strelka 1981: 224.

dimensão especial, pois o afastamento não é apenas uma condição de espaço, é também e mais do que isso uma condição de tempo; o caminho de regresso ao momento da partida é impossível;[8] mas também por isso o poeta do exílio acaba por desenvolver uma espécie de «máquina retrospetiva».[9] Digamos que na redescoberta ou reinvenção do passado e da pátria perdida é a si mesmo que busca e à seiva que lhe é vital enquanto criador de um objeto artístico.[10]

Assim prisioneiro do espaço e do tempo passados, em vez de encontrar novas raízes, torna-se um cidadão de parte nenhuma; tudo perdeu, pelo que já nada podem tirar-lhe.[11]

Entre as marcas que daí resultam a primeira tem a ver com a viagem entre passado e presente, entre a terra de origem e a terra de exílio. A descrição coincide em regra com uma experiência tempestuosa, a sublinhar ser intransponível a distância.

O olhar que o exilado revela em relação à nova terra é sempre negativo: paisagem árida, clima insuportável, a maior parte das vezes frio, um geral sentimento de insegurança.

Daí decorre o agudizar da solidão, a que se somam debilidade física e psicológica, a doença, a progressão da idade, a velhice.

Assim sendo, o ânimo fica enfraquecido e oscila entre a esperança e o desalento; ora parece que vislumbra uma saída para o infortúnio, ora é o desespero que triunfa.

A única saída reside no fim inexorável. A morte é, por isso, presença regular na poesia de exílio; a condição de desterrado é uma espécie de morte, o que pode ser um bem, pois na morte está a esperança de a desventura findar.

Subsiste a memória como alento, libertação ou conforto. Funciona como elo de ligação com o passado ou como instrumento de conflito com o presente. Mas está também na memória a essência da nostalgia, à medida que se adensa a convicção de que não haverá regresso.

Neste labirinto de conflitos íntimos, o canto pode ser paradoxal: é lugar de refúgio e de sofrimento, mas é também veículo de lembrança da dor e da sua superação; de alguma forma, a escrita compensa a carência da pátria com a expressão literária do seu desejo.[12]

---

[8] Jankélévich 1974: 36.
[9] Brodsky 1989: 94-95.
[10] Karátson et Bessière 1982: 87.
[11] Exner 1986: 286-287.
[12] Karátson et Bessière 1982: 35-41.

Assim se desenham alguns dos *tópoi* que configuram, a partir de Ovídio, a «poética do exílio».[13]

Ovídio, bem entendido, não criou este tipo de literatura nem é o responsável por esses *tópoi*. Alguns deles vinham já de autores que o precederam, como Homero (embora, no caso deste, se trate de exílio de terceira pessoa), como Cícero, nas cartas de exílio, ou como Séneca. Mas somente em Ovídio os encontramos de uma forma, por assim dizer, sistematizada. A diferença, aliás, entre os dois modos de "celebrar" o exílio, isto é, o "canto do exílio" e a "narrativa do exílio", sugerem que ao primeiro se chame o modo ovidiano e ao segundo o modo odisseico.[14]

Muitos repetir-se-ão depois na escrita de exílio de vários autores em muitas outras literaturas, mesmo que não tenham recebido influência direta ou indireta do poeta latino. Mas é inegável que foi ele o modelo dessa formulação poética que atravessa a literatura dos séculos que se lhe seguiram.

Também Li Bai não conheceu a obra ovidiana nem alguma vez terá tido notícia, por difusa que fosse, do poeta romano. É materialmente impossível que à China do século VIII tivesse chegado qualquer eco da literatura latina do século I. Mas nem por isso deixa de haver algum fascínio no cotejo da obra de ambos os poetas, sublinhando as coincidências entre duas figuras de épocas tão distintas e culturas tão diversas.

São diferentes ambos os «exílios» — Ovídio foi condenado ao desterro por decisão imperial, Li Bai levou uma vida errante, ora por opção, ora em virtude dos condicionalismos sociais e políticos do seu tempo. Mas a ambas as situações pode aplicar-se a designação de exílio, que eles mesmos, de resto, utilizam; em boa verdade, não existem exílios voluntários, já que a ausência, como a errância, são ditadas por circunstâncias que a elas obrigam, ou seja, se tais circunstâncias se não impusessem a partida não teria acontecido.[15]

Observemos, pois, essas coincidências entre as linhas dominantes da poética do exílio, tal como foram desenhadas por Ovídio, e a obra do poeta chinês.

O poeta romano evoca repetidamente o momento do adeus, o dia da separação, como se, ao trazê-lo a todo o tempo à memória, fosse possível não o concretizar. Li Bai lembra igualmente o momento em que se separou da esposa e a deixou desfeita em lágrimas, junto ao portão da casa, condenada

---

[13] Esses *tópoi* são longamente estudados por Strelka 1981.

[14] Guillén 1976: 271-272.

[15] Sgard 1986: 292.

à solidão. Sobram-lhe também a ele as lágrimas e «a luz de uma candeia solitária» a alimentar-lhe a lembrança do dia da partida.[16]

À partida segue-se a viagem, por via de regra difícil, tempestuosa, arriscada, repleta de perigos. Assim é a descrição ovidiana,[17] como o será na poesia de Li Bai, que não se cansa de afirmar ser «difícil a viagem, difícil a viagem», imagem reforçada com o recurso ao processo chinês da repetição de caracteres ou caracteres aos pares, semelhante ao que na literatura ocidental chamamos anáfora:[18]

行路难，行路难

A água — do mar, no caso do poeta latino, e dos rios, no do poeta chinês — tornam-se, assim, elementos amplificadores da distância e do afastamento, seja pela sua dimensão, seja por serem uma espécie de muralha quase intransponível. Tão difícil de transpor que nem uma espada de lâmina bem fina logra cortá-las, afirma Li Bi em metáfora de rara beleza.[19]

É da angústia da ausência, afinal, que se trata, a mesma que dita a Ovídio os poemas dos *Tristia* ou das *Epistulae ex Ponto*. Para o poeta chinês a ausência tem a dimensão da distância que separa a terra pátria (ou o lugar de partida) da terra atual. Entre uma e outra estende-se uma imensidão de céu e uma não menor extensão de terra, duas vastidões em confronto — e que podemos imaginar somadas; o caminho entre ambas, duas linhas paralelas que nunca se encontram, é apenas o sofrimento infindável do autor do canto:[20]

上有青冥之长天，
下有渌水之波澜。
天长路远魂飞苦.

No alto, o céu azul imenso e profundo,
em baixo, as ondas da água límpida a correr.
Tão longo o caminho, tão vasto o céu – a alma sofre ao voar.[21]

---

[16] Abreu 1996: 234.
[17] Por exemplo em *Tr.* 1.2 ou 1.4.
[18] Abreu 1996: 246; 2021: 128.
[19] Abreu 1996: 171.
[20] Abreu 2021: 117.
[21] Tradução de Zhang Yunfeng.

Da mesma forma que em Ovídio a distância que ia de Roma a Tomos se media pela larga extensão de mar percorrido na viagem entre a primeira e a segunda, no poeta chinês só o grande rio consegue conhecer bem, no momento do adeus, a verdadeira dimensão da dor daquele que parte e também de quem fica.[22] Com a distância aumenta a saudade; olhar do cimo da montanha o longe é dela o retrato mais expressivo.[23]

Em tais circunstâncias, os sentimentos originados pela separação agudizam-se. O resultado é uma dolorosa sensação de solidão, que Ovídio exprimia recorrentemente através do adjetivo *solus*, como traço definidor do seu retrato (*Tr.* 2.189), agravado, além do mais, por barreiras linguísticas, que lhe impediam o contacto com quem o rodeava (*Tr.* 5.10.37-38). O poeta chinês exprime-o, por seu turno, em versos tão sentidos quanto belos; solitário, às portas da cidade (uma outra forma de exprimir a solidão), apenas tem como interlocutores os ventos de Outono que vão sussurrando na folhagem das árvores:[24]

我来竟何事，高卧沙丘城 。
城边有古树，日夕连秋声.

Que faço eu em Shaqiu?[25]
Vivo solitário ouvindo, noite e dia,
às portas da cidade, o sussurro de velhas árvores
agitadas pelo vento do Outono.

Tudo se conjuga, no poeta romano, para fazer crescer a sua angústia de desterrado, agravada ainda pela consciência de que o regresso é impossível. Não apenas o impede a vontade do imperador, que nunca revogou o edito de expulsão, mas também, o que não é de somenos, as dificuldades da viagem, repleta de riscos no mar e em terra (*Tr.* 1.2; 1.4; 3.2.7-16). Li Bai, de modo semelhante, vê gelarem as águas do Rio Amarelo, sucederem-se nevões nas montanhas Taihang, tudo a impossibilitar o retorno. O desejo de

---

[22] Li Bai 2024: 21.

[23] Li Bai 2024: 33.

[24] Abreu 1996: 140; 2021: 74. Sempre que em nota se não mencione ser outra a responsabilidade da tradução do chinês, ela é de A. G. Abreu. Quanto à tradução dos textos latinos é de Carlos Ascenso André.

[25] Por uma questão de respeito pelos respetivos tradutores a versão em Pinyin dos nomes é sempre a que figura na tradução utilizada e devidamente referida. O mesmo sucede com a grafia chinesa.

«deslizar sobre as ondas» e, com «uma nuvem por vela», poder «atravessar o mar azul» não passa de uma utopia.[26] Pretende viajar para norte, mas o acumular de barreiras torna esse projeto impossível: caminhos pedregosos, desfiladeiros abruptos, avalanches, um clima intransponível. Em suma, «não se sabe quando poderá regressar à terra natal».[27] Ou, como dirá num outro poema em metáfora de notável expressividade, quem parte é «como flecha disparada por um arco», o que vale por dizer que vai e não volta.[28]

Neste mesmo poema, deixa evidente o desconforto que lhe transmite a terra da ausência, onde abundam feras e onde nada existe para comer, de tão estéril que é. Este é, aliás, um dos pontos de maior coincidência entre a poética ovidiana do exílio e a de boa parte dos desterrados de todos os tempos e de todas as literaturas e à qual o poeta chinês não fica indiferente.

Ovídio manifesta repetidamente em relação ao lugar de exílio uma visão disfórica e profundamente negativa: a paisagem é inóspita e árida, o clima é atroz, quase sempre caraterizado por invernos insuportáveis, o sentimento de insegurança é dominante.[29] O passo seguinte é particularmente expressivo:[30]

Nix iacet, et iactam ne sol pluuiaeque resoluant,
indurat Boreas perpetuamque facit.
Ergo ubi delicuit nondum prior, altera uenit
et solet in multis bima manere locis

A neve é um longo manto e esse manto nem sol nem chuva o derretem,
o Bóreas a enrijece e a faz eterna;
ainda a primeira se não derreteu, logo outra vem
e costuma ficar dois anos em muitos lugares.

É tão rigoroso o inverno que o vinho chega a congelar dentro das ânforas e, em lugar de ser bebido, tem de ser sorvido em pedaços (*Tr.* 3.10.23-24); o próprio mar congela à superfície, de tal forma que suporta as passadas dos homens, o trote dos cavalos, a marcha lenta e pesada dos bois (*Tr.* 3.10.31-34).

---

[26] Abreu 1996: 246.

[27] Li Bai 2024: 61.

[28] Abreu 1996: 93.

[29] Besslich 1972: 179-182; Favez 1951: 432; Froesch 1976: 45-68; Evans 1975: 8-9; Gahan 1978.

[30] *Tr.* 3.10.13-16.

Também a geada é do mesmo modo uma presença insistente em Li Bai. Olha em volta, vê o chão todo branco, coberto dela, e assalta-o a saudade do lar;[31] longe de Chang'an, ou seja, da sua casa,[32] incomoda-o o zumbido dos insetos à beira do poço e atormenta-o a «geada fina»:[33]

微霜凄凄簟色寒.

... a geada fina faísca como um espelho na esteira fria.

Atenuava o poeta latino o sentimento da ausência escrevendo aos amigos; tanto os *Tristia* como as *Epistulae ex Ponto* são coletâneas das cartas que foi escrevendo com esse objetivo: *uobiscum cupio quolibet esse modo* — «estar convosco é o meu desejo, seja de que forma for» (*Tr.* 5.1.80). De entre os destinatários de tais cartas, ocupa lugar cimeiro a esposa, a quem endereça amiúde epístolas com finalidades várias: estar presente através da escrita junto dela e daqueles que ama; levar notícias do seu triste estado; obter apoio junto do imperador na esperança de que venha a revogar a ordem de degredo.

Também Li Bai escreve especialmente à esposa, mas não apenas a ela; não tem em vista qualquer apelo a uma intervenção junto do imperador, pois não existe no seu caso condenação alguma, mas coincide com Ovídio nos outros dois objetivos apontados: alcançar dessa forma a presença junto dela e levar notícias da sua desventura. Neste diálogo, encontramos algumas vezes uma diferença curiosa em relação a Ovídio: escolhe-a a ela como a voz que fala no poema, a queixar-se do silêncio nesse comércio epistolar, silêncio esse que mais agrava a angústia da ausência: «nenhuma carta vai, nenhuma carta vem, ambos dolorosamente separados». E diz pela voz dela que assim se amplia a solidão, «as sobrancelhas unidas pela tristeza».[34]

Em outro poema, de uma beleza ímpar, onde a esposa menciona o longo tempo que dura já a separação (cinco primaveras seguidas a ver, sozinha, florir as cerejeiras), fala das suas cartas «rendilhadas», que está certa de o fazerem suspirar, e sublinha o seu estado de tristeza patenteado na imagem

---

[31] Abreu 1996: 99.

[32] Chang'an é a atual Xi'an, cidade que fica distante, portanto, de Chengdu, que Li Bai considerava sua terra natal. Mas, na sua vida errante, à ausência de um lugar onde permaneceu por largo tempo corresponde, na sua ótica, a designação de exílio.

[33] Abreu, 1996: 99; 2021: 117.

[34] Abreu 1996: 116.

de desleixo que dá de si mesma, pouco preocupada com o cuidar de seu aspeto por o ter a ele distante. E conclui em verso de amargurada beleza:[35]

愁如回飈乱白雪.

Minha tristeza é uma pena levada pelo vento,
um floco de neve rodopiando no ar.

Curioso é que, no caso do poeta latino, é sempre dele a voz do poema, nunca dela, e é ele que se queixa do desleixo de si mesmo, embora ocasionalmente refira os reflexos que a sua ausência porventura estará a provocar nela.

Um outro tema que domina a poesia do exílio é o tempo. E não surpreende que assim seja, pois um exilado, como acima se demonstrou, é-o simultaneamente do espaço e do tempo. Parte-se de um lugar, mas parte-se igualmente de um tempo determinado, ao qual jamais será possível regressar.[36] Não se trata de um duplo desterro, mas apenas de um só, simultaneamente no tempo e no espaço. Daí que, do mesmo modo que é recorrente a comparação de espaços, isto é, da terra pátria com a terra de exílio, seja também recorrente a comparação de tempos, o do passado e o do presente.

Essa comparação entre passado e presente é sobremaneira visível no poeta chinês, mais até que no poeta latino.

Em poema a que o tradutor português Graça Abreu deu o sugestivo título de "Nostalgia" (diferente da versão original chinesa, onde o título apenas remete o leitor para uma dedicatória à esposa), evoca os dias em que ela se debruçava sobre ele, a contrastar com os de agora, marcados pelo afastamento, quando para sempre estão afastados.[37]

De maior expressividade é o confronto entre a ventura do passado e a penúria do presente em poema escrito de Chiang-hsia: ontem bebia vinho rodeado de companheiros elegantes e ricamente trajados, hoje está doente e emudecido; ontem montava cavalos imponentes, hoje mais não tem que uma pobre e mísera montada e é assim que segue a caminho do desterro.[38] Este é um sentimento amargo que o acompanha na viagem para o exílio, em poema dedicado a Hsin. Lembra Chang'an, terra de partida (ou que

[35] Abreu 1996: 241.
[36] Jankélévitch 1974: 36.
[37] Abreu 1996: 171.
[38] Li Bai, 2024: 65.

nele se desenha como tal) e compara com os dias do presente: ontem, entre jardins e cortesãs e filhos da nobreza, fruía o prazer do vinho; ontem convivia com heróis e ostentava juventude; ontem a cabeleira esvoaçava ao vento a caminho do palácio onde iria apresentar seus poemas; ontem vivia no fausto de banquetes e em ambiente de danças e festins; hoje crescem ervas daninhas à sua volta, hoje sopra um vento carregado de poeiras, hoje surgem diante de si bárbaros em seus cavalos, como sucedia ao poeta latino, confrontado diariamente com hordas de bárbaros a investirem contra as muralhas de Tomos.[39]

À semelhança de Ovídio, receia que a ausência produza um outro efeito, não menos temível: apagá-lo da memória das gentes com quem vivia nos dias da ventura. O poeta latino temia-o e pensava que aqueles que o idolatravam viriam a esquecê-lo; o poeta chinês acha que, depois da partida, nenhum traço dele sobra na memória dos homens.[40]

Uma das maiores angústias de qualquer exilado e um dos pavores que mais o atormenta é a incerteza do regresso. Sentia-o Ovídio, que se multiplicava em pedidos ao imperador, diretamente ou por intermédio da esposa e dos amigos, para que lhe comutasse a pena ou para que ao menos a atenuasse, trocando-lhe Tomos por um lugar mais próximo de Roma e mais seguro. Por isso, ao comparar a sua sorte com a daquele que era o paradigma mítico do desterrado, Ulisses, afiançava que bem maior era a sua própria desventura que a do herói homérico, porque esse estava, ao menos, seguro de rumar a sua pátria, Ítaca:[41]

> Ille suam laetus patriam uictorque petebat;
> a patria fugi uictus et exul ego.
>
> Ele, pleno de contentamento e coroado de vitória, era a pátria
> que buscava:
> da pátria parti eu, com a humilhação da derrota e do exílio.

Assim é com qualquer desterrado, que sabe, além do mais, que à incerteza do regresso a casa se junta a quase certeza da impossibilidade de esse regresso ser total, por apenas acontecer no espaço e nunca no tempo.

---

[39] Li Bai 2024: 62.
[40] Li Bai 2024: 17.
[41] *Tr.* 1.5.65-66.

Li Bai vive essa mesma angústia, ou melhor, coloca-a na boca da esposa, o que, afinal, vai dar ao mesmo: tem consciência de ser sabido o dia da separação, mas de ser impossível saber o do regresso.[42] Ela mesma, a esposa, apelará ao vento em outro poema a que traga de volta a nuvem, ou seja, o marido desterrado, cujo retorno há tanto tempo aguarda. Mas a incerteza é mais forte:[43]

落花寂寂委青苔

A flor caída continua imóvel,
quieta sobre o musgo verde.

Por sua própria voz, no entanto, reconhece o poeta ser difícil esse regresso, senão mesmo impossível, por serem muitas as encruzilhadas, por estarem geladas as águas do rio e cobertas de neve as altas montanhas. Vale a pena citar de novo os versos já atrás referidos:[44]

行路难，行路难，多歧路，今安在

Difícil a viagem, difícil a viagem!
Quantas encruzilhadas, qual escolher?

Em poema dedicado aos filhos, deixa sem resposta a pergunta angustiada:[45]

谁种龟阴田

Para quando o meu regresso?

À semelhança de Ovídio, também Li Bai não perde por completo a esperança; se o poeta romano acreditava na possibilidade de o imperador, um dia, poder vir a perdoá-lo e a permitir-lhe voltar, Li Bai, não obstante afirmar que nunca se sabe quando poderá retornar à terra natal, chega a exprimir a crença também num perdão que lhe permita esse regresso.[46]

---

[42] Abreu 1996: 93.
[43] Abreu 1996: 241.
[44] Abreu 1996: 246; 2021: 128.
[45] Abreu 1996: 200.
[46] Li Bai, 2024: 61-62.

À medida que o tempo passa, entretanto, o poeta olha em volta e só vê uma paisagem de desolação. Era assim com Ovídio, que mais não via em torno de si do que morte, destruição, aridez. Ele mesmo é disso o reflexo: vai ficando débil, a saúde é cada vez mais frágil, faltam-lhe as forças, já não é mais do que um quase cadáver, a adiar a morte (*Tr*. 3.8.33-34):

Nec melius ualeo, quam corpore, mente, sed aegra est
utraque pars aeque binaque damna fero.

E não tem mais vigor a alma que o corpo, antes caíram doentes
um e outro, e dobrados são os males que padeço.

É assim também com o poeta chinês; quando olha em seu redor depara com imagens de ruína, gritos de aflição, aridez na natureza. Até no retrato que dá de si próprio é visível a coincidência entre a disforia do contexto envolvente e a decadência pessoal: as roupas estão esfarrapadas, o corpo «mais seco e áspero do que um arbusto seco», numa penúria total.

Novidade em relação a Ovídio é o facto de os efeitos da separação se fazerem sentir também nela, isto é, na esposa. Além do desleixo na imagem, como se viu, a tristeza é ilimitada, afirmação transmitida através de uma imagem de grande valia estética e enorme efeito visual, já acima citada e que vale a pena repetir:[47]

愁如回飈乱白雪

Minha tristeza é uma pena levada pelo vento,
um floco de neve rodopiando no ar.

Não é apenas depois de longo tempo na terra de exílio que este faz sentir as suas consequências no ânimo do poeta. Ovídio dedica a décima elegia do livro I dos *Tristia* a descrever a viagem de Roma até Tomos. É constante ao longo da viagem o sentimento de insegurança, a incerteza, a angústia. Assim também Li Bai, no percurso para o exílio, se sente perdido nos caminhos que tem pela frente, «longe de casa», sem saber responder a quem lhe pergunta qual o seu rumo.[48] Depois, já distante, é apenas «um pessegueiro florescendo no fundo de um poço», o mesmo é dizer uma árvore

[47] Abreu 1996: 241.
[48] Li Bai 2024: 56.

sem luz e sem futuro, ao passo que ela, abandonada em leito solitário do qual não ocupa sequer mais de metade, está reduzida à dimensão das lágrimas, a esvair-se no tempo como as pétalas fugazes de uma flor.[49]

Essa é a imagem que o poeta dá de sua esposa, assim a retratando igual a si mesmo: rosto cada vez mais envelhecido, cabelos brancos a multiplicarem-se de ano para ano, o pó de arroz espalhado ao acaso e com desleixo no rosto descuidado, uma espécie de cadáver adiado, se é legítimo parafrasear um poeta português de muitos séculos depois:[50]

影中金鹊飞不灭，台下青鸾思独绝。

No reflexo, o pássaro dourado voa sem se apagar,
Sob o terraço, a fênix verde pensa em solidão absoluta.[51]

Esta presença da morte tornou-se também repetitiva e quase obsessiva na poesia ovidiana, à medida que o exílio ia progredindo no tempo. Considerava, aliás, que morrera já no momento da partida:[52]

Cum patriam amisi, tunc me periisse putato!
Et prior et grauior mors fuit illa mihi.

Quando perdi a pátria, foi então que sucumbi, podes crê-lo;
a primeira e mais grave morte que sofri foi essa.

E, bem mais tarde, já na segunda coletânea de poemas do exílio, as *Epistulae ex Ponto*, o quadro de desolação levava-o à imagem da morte:[53]

Quid enim status hic a funere differt?

Esta vida, em que se distingue ela da morte?

Ou ainda:[54]

---

[49] Abreu 1996: 171 e 116.
[50] Li Bai 1996: 93.
[51] Tradução de Zhang Yunfeng.
[52] *Tr*. 3.3.53-54.
[53] *Pont*. 2.3.3.
[54] *Pont*. 1.7.10.

Si uita est mortis habenda genus.

Se vida pode chamar-se a esta forma de morte.

Assim sendo, nada mais lhe resta do que aguardar a descida à sepultura:[55]

Si genus est mortis male uiuere, terra moratur
et desunt fatis sola sepulcra meis.

Se uma forma de morte é viver na desgraça, só a terra tarda ainda,
e falta a meus fados somente a laje de um túmulo.

Não é tão obsessiva a evocação da morte nos versos do poeta chinês, mas, como se viu, não deixa de ser um elemento presente.

Perante a impossibilidade de fazer a viagem até ao lugar de origem, o desterrado usa de meios alternativos para a concretizar, ilusoriamente que seja: as cartas, por exemplo, como atrás se viu, tanto em Ovídio como em Li Bai, e no caso do poeta romano até mesmo o seu livro, que envia a Roma em sua representação; assim o afirma, logo na abertura dos *Tristia*:[56]

Parue — nec inuideo — sine me, liber, ibis in Vrbem:
ei mihi, quod domino non licet ire tuo!

Na tua pequenez — e nisso te não invejo — ó meu livro, partirás
sem mim a caminho da Urbe;
pobre de mim, pois a teu amo não é lícita uma tal viagem!

Li Bai não procede de modo diverso; saudoso de casa e dos filhos, além de desejar que o vento (que noutro passo era fator de separação) lhe leve de volta o seu coração e o deposite na adega da família, envia também em sua representação um poema, escrito num pedaço de seda:[57]

裂素写远意

Tomo um pedaço de seda,
escrevo, e mando-vos este poema.

---

[55] *Pont.* 3.4.75-76.
[56] *Tr.* 1.1.1-2.
[57] Abreu 1996: 200; 2021: 99-100.

Como se diz no começo destas breves reflexões, não se pretende de modo algum estabelecer um leque de influências (impossíveis, importa sublinhá-lo de novo) da poesia ovidiana na poesia de Li Bai. Pretende-se tão somente apontar curiosos paralelismos, os quais, quando muito, revelam como o sentimento do exílio e a sua expressão poética podem resultar em coincidências entre literaturas, épocas, culturas e latitudes tão distintas e tão distantes.

Bibliografia

Abreu, A. G. (1996), *Poemas de Li Bai* (2ª ed.). Macau: Instituto Cultural de Macau.

Abreu, A. G. (ed. e trad.) (2021). *Cem poemas de Li Bai*. Lisboa: Editora Lua de Marfim.

Alberto, P. F. (1997), *Ovídio.* Lisboa: Inquérito.

André, C. A. (1991), "Uma planura ressequida: Ovídio e a poética do exílio". *Biblos* 67: 77-101.

André, C. A. (2007), "A poética do exílio", in A. Lopez Eire, M. C. Fialho e M. L. Portocarrero (coord.), *Poética(s): em diálogo com Aristóteles*. Lisboa: Ariadne, 189-214.

Besslich, S. (1972), "Ovid's Winter in Tomis: zu *Trist.* 3.10". *Gymnasium* 79: 177-191.

Binns, J. W. (ed.) (1973), *Ovid.* London and Boston: Routledge & Kegan Paul.

Brodsky, J. (1989), "Cette condition que nous appelons l'exil". *Le genre humain.* Émmigrer — *immigrer,* Paris, Seuil: 97-97.

Corte, F. della (1988), "Le opere dell'esilio di Ovidio". *Opuscula XI.* Genova: Facoltà di Lettere, 111-160.

D'Elia, S. (1959), *Ovidio.* Napoli: Istituto Editoriale del Mezzogiorno.

Equipe de Recherche sur le voyage (1986), *Exil et littérature.* Présenté par Jacques Mounier. Grenoble: Université des Langues et Lettres.

Evans, H. B. (1975), "Winter and warfare in Ovid's Tomis (*Tristia* 3.10)": *CJ* 70.3: 1-9.

Evans, H. B. (1983), «Publica *carmina*»: Ovid›s books from exile. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Exner, R. (1986), "*Exul poeta* : theme and variations": *Books Abroad* 50.2: 285-295.

Favez, C. (1951), "Les Gètes et leur pays vus par Ovide": *Latomus* 10: 425-432.

Fränkel, H. (1969), *Ovid, a Poet between two Worlds.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Froesch, H. (1976), *Ovid als Dichter des Exils.* Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.

Gahan, J. J. (1978), "Ovid: the poet in Winter": *CJ* 78.3: 198-202.

Giamatti, A. B. (1984), *Exile and change in Renaissance literature.* New Haven and London: Yale University Press.

Guillén, C. (1976), "On the literature of exile and counter-exile": *Books Abroad* 50.2: 271-280.

Guillén, C. (2005), *O sol dos desterrados: literatura e exílio* (título original: *El sol de los desterrados: literatura y exilio*). Lisboa: Editorial Teorema.

Ha Jin, (2019). *The Banished Immortal - a Life of Li Bai (Li Po)*. New York: Vintage Books.

Holzberg, N. (2002). *Ovid: the Poet and his work*. Ithaca & London: Cornell University Press.

Jankélévitch, V. (1974), *L'irréversible de la nostalgie.* Paris: Flammarion.

Karátson A. et Bessière, J. (1982), *Déracinement et literature.* Lille: Université de Lille.

Knox, P. E. (2002), *Oxford Readings in Ovid*. Oxford: Oxford University Press.

Knox, P. E. (ed.) (2009), *A companion to Ovid*. West Sussex: Blackwell Publishing Ltd.

Lagos-Pope, M.-I. (ed.) (1988), *Exile in literature.* Lewisburg: Bucknell University Press; London and Toronto: Associated University Press.

Li Po (2024), *Um copo de vinho no exílio*. Lisboa: Licorne.

Nagle, B. R. (1980), *The poetics of exile: program and polemic in the* Tristia *and* Epistulae ex Ponto *of Ovid.* Bruxelles: Latomus.

Nascimento A. A. e Pimentel, M. C. S. (coord.) (2007), *Ovídio: Exílio e Poesia. Leituras Ovidianas no Bimilenário da "relegatio".* Lisboa: Centro de Estudos Clássicos.

Prevost C. (1979), *Littératures du dépaysement.* Paris: Les Éditeurs Français Réunis.

Said, E. W. (2000), «Reflections on exile»: in *Reflections on Exile and other Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 173-186.

Sgard, J. (1986), "Conclusions": in Equipe de Recherche sur le Voyage, *Exil et littérature*. Grenoble: Université des Langues et Lettres, 289-299.

Sladits, L. L. (1977), *Beneath another sun: literature in exile.* New York: The New York Public Library.

Strelka, J. (1981), "Topoi der Exilliteratur": *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 100:219-232.

Vasano, P. M. (2003), *The Banished Immortal: The Poetry of Li Bo and it's critical reception*: Honolulu, University of Hawai'i Press.

Waley, A. (1950). *The Poetry and Career of Li Po*. New York: MacMillan.

Wilkinson, L. P. (1962), *Ovid Surveyed.* Cambridge: At The University Press.

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_8

"Augmented Reality" in Martial: The Use and the Abuse of Olfactory and Gustatory Systems in Martial's *Epigrams*

"Realidade aumentada": uso e abuso de sensações olfativas e gustativas nos *Epigramas* de Marcial

David Israel Lew
Bar-Ilan University: Ramat-Gan, IL
lewdavi@biu.ac.il
https://orcid.org/0009-0001-3837-7239

Texto recebido em / Text submitted on: 16/01/2025
Texto aprovado em / Text approved on: 29/03/2025

Abstract

This paper examines Martial's innovative use of the senses of smell and taste in his epigrams, revealing how he transcends the limitations of the written word by inviting readers to interact with his work on a visceral level. By associating specific odors and flavors with social status, morality, and individual character, Martial constructs a sensory map of Roman society. The analysis explores how Martial employs a range of techniques, from the evocation of foul odors to represent immorality and low social status to the satirical use of coprophagy to condemn the excesses of Roman elites. Through these sensory experiences, Martial not only reinforces the moral and social critiques central to his epigrams but also invites readers to inhabit the sensory world of imperial Rome.

Furthermore, the paper investigates how Martial's use of the senses aligns with his preference for the epigram as a genre rooted in the everyday and the corporeal, challenging the hierarchy of literary and sensory values established by ancient philosophy. Ultimately, Martial's epigrams demonstrate the power of the olfactory and gustatory senses as vehicles for expression and critique, offering

a unique and insightful window into the social, cultural, and literary dynamics of ancient Rome.

Keywords: Martial, *Epigrams*, sensory system, olfactory system, gustatory system

Resumo

O presente artigo analisa o uso inovador dos sentidos do ofato e do paladar nos *Epigramas* de Marcial, assinalando o modo como o autor consegue superar os limites da escrita, convidando os leitores a interagirem visceralmente com a sua obra. Ao associar determinados odores e sabores a uma dada classe social, a um valor moral ou perfil individual, Marcial constrói um mapa sensorial da sociedade romana.

A nossa análise detém-se sobre o modo como o epigramista se mune de uma série de técnicas, a começar pela evocação dos quatro sentidos, para retratar a imoralidade e as classes sociais mais baixas até ao emprego satírico da coprofagia, com o objetivo de condenar os excessos cometidos pelas elites romanas. Através destas experiências sensoriais, Marcial não só reforça a crítica moral e social nos seus epigramas, como convida os leitores a experienciarem o mundo sensorial do império romano.

Este trabalho investiga ainda de que forma a preferência de Marcial pelo género epigramático, enraizada no quotidiano e na corporeidade, desafia a hierarquia dos valores literários e sensoriais estabelecidos pela filosofia antiga. Por fim, os epigramas de Marcial testemunham o poder expressivo e crítico dos sentidos, oferecendo uma visão privilegiada e única da dinâmica social, cultural e literária da Roma Antiga.

Palavras-chave: Marcial, *Epigramas*, sistema sensorial, sistema olfativo, sistema gustativo

Martial (M. Valerius Martialis), the epigrammatist who flourished during the reign of the Flavian Dynasty, placed the epigram at the bottom of the ranking of literary genres: *quid minus esse potest? Epigrammata fingere coepti*.[1] For Martial, the epigram, firmly anchored in the everyday and empowered by socio-critical zeal, has a moral earnestness lacking in more elevated genres.[2] The epigram's low generic ranking is confirmed above all by its language, which, in conformity with the principle of stylistic decorum, is every day and colloquial in flavor.[3]

Nevertheless, this epigram reached its peak of artistic development under Martial. The epigrammatist was known, for example, for using the

[1] 13.94.9 cf. Tac. *Dial*. 10.4.

[2] Kay 2010: 318.

[3] Watson and Watson 2003: 21-26.

literary technique of breaching the fourth wall, by addressing directly to us, the unknown readers (*lector*) of his *Epigrams*. This technique was not an innovation – Ovid had done something similar, about eighty years before Martial, in *Tristia* and *Epistulae ex Ponto*.[4] By shattering the fourth wall, Martial created a constant tension between illusory and non-illusory attitudes. By doing so, Martial encouraged us, the readers, towards a specific style of reading his *Epigrams*; the reading had turned into a conversation, in which the reader becomes a listener.

In this paper I would like to expose another literary device used by Martial, in which he conveyed his messages to the audience, which can be seen as a form of 'Augmented Reality': by appealing to the senses of the reader, particularly the senses of smell and taste, Martial changes the whole reading experience; the emotions of the reader intensify since the sensory experience is a universally human one. Martial succeeds in conveying a clear message that every reader can identify with, through familiar smells and tastes. The messages can be either social criticism, social commentary, mockery and humor. And thus, the reading experience becomes a sensual experience, involving the olfactory and the gustatory systems.

In ancient philosophy, the senses of smell and taste were ranked lower in the hierarchy of the senses than the senses of sight and hearing (with touch coming in at halfway place).[5] By elevating the operations of the mind over those of the body, the Western philosophical tradition has largely confirmed these ancient prejudices.[6] Two millennia before modern studies on the senses of smell and taste and their relations to the part of the brain responsible to memory and emotion, Martial is an excellent example of author from antiquity who used the senses of smell and taste as agents of expression, emotion, exclusion and differentiation.

Martial and the Sense of Smell

Martial applied great sophistication to distinguishing between bad smells and good smells.[7] Thais and Bassa, regular butts of jokes in Martial's *Epigrams*, are defined by their foul-smelling body. On one hand, Thais'

[4] Ov. *Tr*. 4.10.132 (candide lector), 3.1.2 (lector amice), 3.1.19 (dicite, lectores); *Pont*. 3.4.43 (Quo magis, o lector, debes ignoscere) et passim.

[5] On ancient philosophical approaches to taste see Rudolph 2018: chapter 2.

[6] Gowers 2018: 90.

[7] Bradley 2015: 6.

foul-smelling body is attributed to her profession – prostitute, and on the other hand Bassa's stench is one of her physical traits, something inherent.

Tam male Thais olet, quam non fullonis avari
Testa vetus, media sed modo fracta via,
Non ab amore recens hircus, non ora leonis,
Non detracta cani transtiberina cutis,
Pullus abortivo nec cum putrescit in ovo,
Amphora corrupto nec vitiata garo.
Virus ut hoc alio fallax permutet odore,
Deposita quotiens balnea veste petit,
Psilothro viret aut acida latet oblita creta
Aut tegitur pingui terque quaterque faba.
Cum bene se tutam per fraudes mille putavit,
Omnia cum fecit, Thaida Thais olet.[8*9]

Here Martial uses a range of foul smells that would be familiar to the inhabitants of early imperial Rome. The epigrammatist tries to evoke the polluted figure of Thais and her profession.[10] Although Thais tries to conceal her body odor with cosmetic recipes, it remains a potent telltale sign of her social status, and Martial equips his readers with a rich repertoire of olfactory associations with which to describe such a figure.[11]

Bassa's foul-smelling body is treated by Martial in two different literary ways: one – direct and straightforward – as in Epigram 4.87: *pedere Bassa solet* (Bassa has the habit of farting), and the second – the use of *cumulatio*, the builtup of foul odors which evokes Bassa's indescribable stench, as in Epigram 4.4. This array of images, haphazard as it may seem, shows a certain organization based on the association of ideas around the verb *redolere*.[12] Unlike the verb *fetere* which means "to have an ill smell, to stink", which Martial uses exclusively to describe a person who reeks of wine,[13] the connotation of

---

[8*] All English translations are by Bailey 1993.

[9] Mart. 6.93.

[10] On Thais as a fellatrix (a prostitute who performs oral sex) see Mart. 4.12, 4.50, 4.84; Hofmann 1956-1957: 433.

[11] Bradley 2015: 6.

[12] Moreno Soldevila 2006: 114.

[13] Mart. 1.28: Hesterno fetere mero qui credit Acerram; 5.4: Fetere multo Myrtale solet vino.

redolere is mostly positive.[14] It is mainly used, however, for intense, pungent smells, not necessarily pleasant.[15] Martial's employment of *redolere* in his foul odors catalogue provokes the reader and his expectations as the epigram progress to its conclusion. The catalogue of foul odors accumulates as follows: reeking waters, a paradigm of pestilence, veteran soldier's worn-out boot, a double-dyed purple fleece and bad breath. The catalogue is rounded off by further animal stench: the fox and the viper, a likely misogynist touch involving the prostitute's (*Leda*)[16] and the protagonist's name (*Bassa*).

The foul odor Tyrian-dyed purple is a common theme in Martial's *Epigrams*. Martial refers to the smelly purple with adjectives derived from the verb *olere,* which during the classical period of Latin literature referred to both 'Sweet-smelling, fragrant, odoriferous' and 'Stinking, foul, rank'.[17] In 9.62, Martial uses his satirical sense of smell to describe in irony how a woman tries to conceal her foul body odor by using the smelly purple:

Tinctis murice vestibus quod omni
Et nocte utitur et die Philaenis,
Non est ambitiosa nec superba:
Delectatur odore, non colore.[18]

Not all smells in Martial's *Epigrams* are bad. In 11.8 Martial compares his slave-boy's morning kisses to a rich array of scents which hold a position of prestige in the ancient sensorium:

Lassa quod hesterni spirant opobalsama dracti,
Ultima quod curvo quae cadit aura croco;
Poma quod hiberna maturescentia capsa,
Arbore quod verna luxuriosus ager;
De Palatinis dominae quod Serica prelis,
Sucina virginea quod regelata manu;
Amphora quod nigri, sed longe, fracta Falerni,
Quod qui Sicanias detinet hortus apes;
Quod Cosmi redolent alabastra focique deorum,

[14] Mart. 3.65.4, 11.8.9, 14.59.2; Verg. *G*. 4.169, *A*. 1.436; Stat. *Silv*. 2.1.46; Serv. *A*. 1.436.
[15] Mart. 13.18: Fila Tarentini graviter redolentia porri/ edisti quotiens, oscula clusa dato.
[16] On Leda as a nickname of a prostitute, see Mart. 3.82.3, 11.61.4.
[17] Mart. 1.49.32 olidae vestes murice; 2.16.3 Sidone tinctus olenti.
[18] Mart. 9.62.

Quod modo divitibus lapsa corona comis:
Singula quid dicam? non sunt satis; omnia misce:
Hoc fragrant pueri basia mane mei.[19]

Like Thais (6.93), the slave-boy is figuratively described by scents and fragrances; These two descriptions rest on the basics of the sense of smell alone, whereas no physical description is given. With great sophistication, Martial succeeds in evoking in the reader the feelings attributed to those smells, which are at the ends of the spectrum of smells; Martial expects his readers to be familiar with the smells and odors listed on his 'catalogue' of scents in *Epigrams* 6.93 and 11.8 and turn these basic gut instincts – disgust and lust – into complex and diverse metaphorical associations.[20]

The attempts to cover foul body odors up are a recurring motif in Martial's *Epigrams*. These bad smells are connected to immoral habits, as a canny author as Martial can point out, and in particular – consumption of wine by women, which was associated with adultery. In 2 BCE, Emperor Augustus exiled his daughter Julia from Rome on the grounds of her adulterous behavior. One of the noted prohibitions placed by Augustus upon Julia was the denial of wine.[21] Myrtale (5.4) and Fescina (1.87) use laurel leaves and pastilles, respectively, to conceal their smell of wine. The body's odor bore witness to the irresponsible and improper control of the orifices, both what went in them and what came out of them, and this idea of the permeability of boundaries governs notions of the foul body, as outlined by Mary Douglas and extended in Mikhail Bakhtin's discussion of the 'grotesque body'.[22] Here, the promiscuous women could be identified by the telltale whiff of their bodies.

In 2.12 Postumus attempts to cover up his bad breath with myrrh. Martial sees through the trick and delivers a damning and characteristically paradoxical *sententia* to the effect that one who always smells of perfume must be trying to cover something up:

---

[19] Mart. 11.8 cf. 3.65 with different types of scents and fragrances to describe his lover's fragrant kisses (*basia fragrant*).

[20] Bradley 2015: 7.

[21] Suet. *Aug*. 65.3. Recent studies on the origins of the prohibitions of wine by Roman women show that the archaic wine taboo had more to do with the nature of wine than with the nature of women: Komar 2021: 239-254.

[22] Douglas 2003: xxxvii–xxxviii; Bakhtin 1968: 26–27, cited in Bradley 2015: 136.

Esse quid hoc dicam, quod olent tua basia murram
Quodque tibi est numquam non alienus odor?
Hoc mihi suspectum est, quod oles bene, Postume, semper:
Postume, non bene olet qui bene semper olet.[23]

The ending *sententia*, in literary criticism, came to connote a brief saying embodying a striking thought.[24] Walter proposes that there is a pun in *bene olere*, but the equivalence 'smell good', that is – have a good reputation – seems to be characteristic only of German (*in gutem Geruch stehen*) and not of Latin.[25] This phrase reappears in 6.55.5: "malo quam bene olere nil olere". It seems, as Williams points out, that Martial was influenced by proverbial sayings, as appear in Plautus and Cicero.[26] If, as the passages from Plautus and Cicero suggest, the phrase was particularly connected with women, then we have a sophisticated insult based entirely on the connotations of masculinity and femininity: a man should not be smelling of perfumes.

Several unguents and perfumes are mentioned in Martial's *Epigrams* with connotations of masculinity and femininity. Nard was a fragrance for men (2.59.3, 3.65.8) and it is usually alluded to in relation with the symposium.[27] Whereas nard was a typically masculine fragrance, it seems that cinnamon was favored by women (3.55, 2.10) or effeminate men (3.63, 6.55). Petronius uses cinnamon as a metaphor for a woman.[28] We therefore learn that Martial's attitude towards perfumes used both by women and men was entirely negative.[29]

As with Thais whose foul body odor is associated with her profession and social status, Martial uses unpleasant smells to describe the lower social classes and the poor people in Rome. The city of Rome incorporated several activities and businesses that could be extremely odorous: laundries, tanneries, slaughterhouses, meat and fish markets.[30] This certainly creates the impression that some areas would have been more odorous than others

---

[23] Mart. 2.12.

[24] Watt and Winterbottom 2016: *1349-1350 v. sententia* in *OCD* 3rd.

[25] Walter 1998: 208; contra Williams 2004: 64.

[26] Plaut. *Most*. 273: mulier recte olet, ubi nihil olet; Cic. *Att*. 2.1.1: ut mulieres ideo bene olere, quia nihil olebant, videbantur. Williams 2004: 65.

[27] Moreno Soldevila 2006: 170 with references to ancient authors.

[28] Petr. 93.2.8-9.

[29] López-Cañete 2019: 78, n. 38.

[30] Bradley 2015: 113-114, n. 16.

– the outskirts of Rome had the stench of these industrial businesses. In 12.59 Martial makes a vivid and olfactory comparison between Rome and the country. A country man returns to Rome after a long absence, and the whole neighborhood (*vicina tota*), which is represented by the foul-odor professionals, comes to greet and kiss him:

Tantum dat tibi Roma basiorum
Post annos modo quindecim reverso,
Quantum Lesbia non dedit Catullo.
Te vicinia tota, te pilosus
Hircoso premit osculo colonus;
Hinc instat tibi textor, inde fullo,
Hinc sutor modo pelle basiata,
Hinc menti dominus periculosi,
Hinc et dexiocholus, inde lippus,
Fellatorque recensque cunnilingus.
Iam tanti tibi non fuit redire.[31]

The different classes of residential districts in Rome were marked as well by their smells, as well as their inhabitants. In 12.32 Martial mockingly depicts the eviction of Vacerra and his family from their lodging for not paying their rent, by listing the smells association with their low status: broken chamber-pot, and obscenely stinking jug contained salt pickerel or worthless sprats, a smell such as the reek of a marine fishpond break winds. Martial humiliates Vacerra, who is so poor, that his poverty-stench will stick to him wherever he goes.[32]

So far, we have seen how Martial uses odors to mock, condemn and reproach his butts of his *epigrams*. The city of Rome, its districts and its inhabitants are described by the sense of smell, sometimes the smell serves as a metaphor. By using the extreme smells on the olfactory spectrum, Martial's *epigrams* evoke the reader's feelings and emotions.

Martial and the Sense of Taste

In addition to the sense of smell, the sense of taste is used by Martial in his *epigrams* to describe people and places in a humorous and sarcastic

[31] Mart. 12.59.
[32] More on the derogatory tone of Martial in 12.32 see Watson 2004: 311-324.

tone. Martial makes unique use of descriptions of the sense of taste in relation to what is edible and what is not, between food and non-food. One common theme in Martial's *epigrams* is the aligning of eating with sexual intercourse.[33]

Nec mullus nec te delectat, Baetice, turdus,
Nec lepus est umquam nec tibi gratus aper,
Nec te liba iuvant nec sectae quadra placentae,
Nec Libye mittit nec tibi Phasis aves:
Capparin et putri cepas hallece natantis
Et pulpam dubio de petasone voras,
Teque iuvant gerres et pelle melandrya cana,
Resinata bibis vina, Falerna fugis.
Nescio quod stomachi vitium secretius esse
Suspicor: ut quid enim, Baetice, σαπροφαγεῖς?[34]

This epigram is complemented by 3.81, in which Baeticus is explicitly identified as a eunuch, whose passion is for cunnilingus (*quid cum femineo tibi, Baetice galle, barathro*). Martial lists in 3.77 food items Baeticus the *cunnilinctor* does not eat, all emphasized by *nec* in first position: mullet, thrush, hare, boar, cookies, cakes, Guinea fowl and pheasants. Mullets were highly prized – Seneca mentions a mullet of four and a half pounds that costs 5000 sesterces.[35] The thrush and the ability to distinguish between the flavors of male and female was associated with sophistication.[36] Martial considers thrush a prime delicacy (*mattea prima*).[37] Hares as well would form part of a lavish banquet.[38] Cakes were rich delicacies of flour, oil, honey, and sometimes cheese – suitable for sacrifice and birthdays.[39]

Martial continues and lists what Baeticus does indulge in: slices of tuna and putrid fish sauce. *Allec* was the sediment from the bottom of the barrels used in the production of *garum,* and had a bad reputation.[40] *Pulpam dubio de petasone* is an innuendo: in Greek comedy piglets and pork were

[33] Rudolph 2018: 16 n. 94.
[34] Mart. 3.77.
[35] Sen. *Ep*. 95.42.
[36] Pers. 6.24.
[37] Mart. 13.92.
[38] Juv. 5.114-145.
[39] Ser. *A*. 7.109, Mart. 6.75.1.
[40] Dale 2017: 223.

sometimes used as euphemism for female genitals, and Varro tells us that *porcus* was used as a nursery word for *pudenda*.[41] *Melandrya,* the cheap tuna cuts preserved in salt, stands here as food at the opposite end of the gastronomic spectrum from mullet.[42] The Falerian wine was highly regarded in Ancient Rome, whereas the resinated wine was considered inferior. This is a reference to Baeticus' poor judgement in his actions.

Baeticus' poor judgement is the conclusion of 3.77, when Martial asks *quid enim, Baetice, saprophageis?* Baeticus is a eunuch, therefore he cannot perform penetrative intercourses, only oral sex; but all the references to food and tastes in this epigram suggest that Baeticus is senseless and lack of good judgement since he performs oral sex in old and unhealthy recipients. Thus, through sophisticated built-up of good and bad tastes, Martial lays the groundwork for what is made explicit in the very last word of 3.77: *saprophageis*. Baeticus eats the putrid *cunnus*.

For Martial, the sense of taste is therefore more subjective than objective – its connotation has to do more with personal preferences than necessary needs. In 13.76 Martial mocks the wasteful gluttons who value any food only because of its price – a common motif in Roman literature:[43]

Rustica sim an perdix, quid refert, si sapor idem est?
Carior est perdix. Sic sapit illa magis.[44]

Martial makes here a stinging criticism of contemporary society; from the eunuch to the rich, who represent the extreme end of Roman society. The sense of taste is one aspect of their social status and of their social relationships.

Thus far we have seen how Martial uses his poetic skills in his observations on foul habits and bad taste. We shall now turn our attention to the way he uses *coprophagy* (consumption of feces) as a literary motif. Martial describes in two epigrams the habits of eating feces (*merda*). In 1.83 Martial compares Manneia's dog that licks her face and lips to a dog eating feces:

Os et labra tibi lingit, Manneia, catellus:
Non miror, merdas si libet esse cani.[45]

---

[41] Varro *Ling*. 2.4.10 with Dale 2017: 223.
[42] Dale 2017: 224, n. 36.
[43] Cf. Hor. *Sat*. 2.2.25; Petron. *Sat*. 93; Sen. *Ep*. 122.14; Sen. *Helv*. 10.5.
[44] Mart. 13.76.
[45] Mart. 1.83.

This epigram can be seen as a misogynic attack on women, a common theme in Martial's epigrams.[46] Martial implies here that Manneia is a *fellatrix* and so her mouth stinks as dung.[47]

In epigram 3.17 Martial rebukes Sabidius, a person he does not like, as proven in 1.32: *Non amo te, Sabidi, nec possum dicere quare/ Hoc tantum possum dicere, non amo te*.[48]

We do not know the reason for this hatred, nor does Martiall; but this hatred becomes a harsh condemnation as described in 3.17:

Circumlata diu mensis scribilita secundis
Urebat nimio saeva calore manus;
Sed magis ardebat Sabidi gula: protinus ergo
Sufflavit buccis terque quaterque suis.
Illa quidem tepuit digitosque admittere visa est,
Sed nemo potuit tangere: merda fuit.[49]

In this epigram Martial, probably influenced by Lucilius, uses the comic motif that a bad smell is contagious.[50] Here the innuendo is about Sabidius the person, his essence. Sabidius is a *merda*; he breathes over a cake and the cake turns into excrement. As pointed out above by Bradley, Sabidius' "foul mouth" was thought to characterize those who performed oral sex.[51] Here *merda* represents the inedible, as opposed to the edible food.

Serving something inedible where one is supposed to eat is a violation of all social conventions. 3.17 shows us a *convivium* goes wrong, with the depiction of Sabidius[52] the *gulosus* who turns the cake (edible) into excrement (inedible). One of the main purposes of the mutual meal – *convivium* – if not the most important, is strengthening friendships.[53] Epigram 3.17 serves an excellent example of deterritorialization. In critical theory, this is a procedure in which the social relations – the territory – has its current structure or organization altered or destroyed. Sabidius deviates from the

[46] Bradley 2015: 136. On Martial the misogynic see Evangelou 2022: 353-378.

[47] Bradley 2015: 136.

[48] Mart. 1.32.

[49] Mart. 3.17.

[50] Cf. with Lucil. 11.240. On Lucilius' influence on Martial see Burnikel 1980: 33-35.

[51] See n. 46 above.

[52] On the characteristics of Sabidius in Martial's epigrams see Moreno Soldevila et al. 2019: 531.

[53] Lew 2022: 177-186.

accepted Roman (or any civilized culture as well) norms and etiquette by turning the edible into inedible.

Conclusion

Martial's use of the senses of smell and taste in his epigrams reveals his mastery of a unique literary device that transforms the reading experience into a multisensory, visceral engagement which can be described as 'augmented reality'. By appealing to these often-overlooked senses, Martial transcends the limitations of the written word, inviting readers to interact with his work on an intimate, emotional level. The evocation of smell and taste allows Martial to vividly depict the character, behavior, and social status of his subjects, whether through the foul stench of immorality, the bitter taste of poor judgment, or the pungent odors of Roman urban life.

Through his sophisticated manipulation of sensory imagery, Martial not only reinforces the moral and social critiques central to his epigrams but also invites readers to inhabit the sensory world of imperial Rome. This technique amplifies the poet's humor, sarcasm, and biting commentary, making his epigrams as impactful today as they were in antiquity. Moreover, Martial's employment of these "low" senses aligns with his preference for the epigram as a genre rooted in the everyday and the corporeal, elevating the commonplace while simultaneously challenging the hierarchy of literary and sensory values established by ancient philosophy.

Ultimately, Martial's epigrams demonstrate the power of the olfactory and gustatory senses as vehicles for expression and critique. By associating specific smells and tastes with particular social groups, professions, and moral qualities, Martial constructs a sensory map of Roman society, offering modern readers a window into its cultural, ethical, and social dynamics. His ability to turn even the most visceral human experiences into sharp, incisive poetry solidifies his status as one of the most innovative and enduring voices of the Roman literary tradition.

Bibliography

Sources

Bailey, D. R. Shackleton (1993), *Martial Epigrams*. 3 vols. Loeb Classical Library 94. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Watson, L. C. and Watson, P. (2003), *Martial: Selected Epigrams*. Cambridge: Cambridge University Press.

Williams C. A. (ed.) (2004), *Martial Epigrams Book Two*. Oxford: Oxford University Press.

Studies

Bakhtin, M. M. (1968), *Rabelais and his World*. H. Isvolsky (trans.). Cambridge MA: MIT Press.

Bradley, M. (2015), "Introduction: Smell and the Ancient Senses", in M. Bradley (ed.), *Smell and the Ancient Senses*. New-York: Routledge, 1-29.

Burnikel, W. (1980), *Untersuchungen zur Struktur des Witzepigramms bei Lukillios und Martial*. Wiesbaden: Franz Steiner.

Dale, A. (2017), "A Feast Fit for a Eunuch: Hipponax Frs. 26, 26a, and Martial 3.77", *Phoenix* 71. No. 3/4: 215-229.

Douglas, M. (2003), *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*. 2nd ed. London: Routledge.

Evangelou, G. (2022), "Sex and Disgust in Martial's Epigrams", in A. Serafim, George Kazantzidis and Kyriakos Demetriou (eds.), *Sex and the Ancient City*: *Sex and Sexual Practices in Greco-Roman Antiquity*. Berlin: De Gruyter, 351-378.

Glare, P. G. W. (ed.) (2012), *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.

Gowers, E. (2018), "Tasting the Roman World" in K. C. Rudolph (ed.), *Taste and the Ancient Senses*. New York: Routledge, 90-103.

Hornblower, S. and Spawforth, A. (eds.), *Oxford Classical Dictionary* 3rd ed. Oxford: Oxford University Press.

Kay, N. M. (2010), "Colloquial Latin in Martial's epigrams", in E. Dickey and A. Chahoud (eds.), *Colloquial and Literary Latin*. Cambridge: Cambridge University Press, 318-330.

Latham, R. E. et al. (eds.) (1975-2013), *Dictionary of Medieval Latin from British Sources.* XVII vols. Oxford: Oxford University Press.

Lew, D. I. (2022) *Food, Drinking and Eating as Moral Standards in Ancient Rome*. Unpublished PhD dissertation. Bar-Ilan University: Ramat-Gan.

López-Cañete, D. Quiles (2019), "There's something fishy about Philaenis: Martial 9.62 and related epigrams", *Euphrosyne* 47: 69-92.

Moreno Soldevila, R. (2006), *Martial Book IV: A Commentary*. Leiden: Brill.

Moreno Soldevila, R., Castillo, Alberto Marina e Fernández Valverde, Juan (2019), *A Prosopography to Martial's Epigrams*. Berlin: De Gruyter.

Walter, U. (1998), "Soziale Normen in den Epigrammen Martials", in F. Grewing (ed.), *Toto notus in orbe: Perspektiven der Martial-Interpretation*. Stuttgart: F. Steiner Verlag.

Watson L. C. (2004), "Martial 12.32: An Indigent Immigrant?", *Mnemosyne* 57 Fasc. 3: 311-324.

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_9

El uso de los tiempos verbales en el centón de *Hippodamia*: la carrera de carros y la victoria de Pélope (vv. 100-150)[1]

The Use of Verb Tenses in the Virgilian Cento *Hippodamia*: The Chariot Race and Pelops' Victory (vv. 100-150)

Marcos Carmignani
Universidad Nacional de Córdoba – IDH – CONICET
marcoscarmignani@unc.edu.ar
https://orcid.org/0000-0003-2725-9269

Texto recebido em / Text submitted on: 12/07/2025
Texto aprovado em / Text approved on: 28/07/2025

Abstract

This paper investigates the employment of verbal tenses in the Virgilian cento *Hippodamia* and their narrative function, using Virgil's *Aeneid* as its temporal reference point. The study builds upon Görler's (1985) findings regarding the predominance of the historical present in Virgil's epic (occurring three times more frequently than the perfect tense), a pattern that remarkably persists in the cento (107 present vs. 36 perfect forms). Particular attention is given to the chariot race episode (vv. 100-150), where this disparity widens considerably (42 present vs. 7 perfect forms, a 6:1 ratio). Moving beyond traditional interpretations that view this phenomenon as mere stylistic "mannerism", we propose that the strategic selection of tenses serves specific narrative purposes. Our methodology combines an analysis of tense usage in the *Aeneid* with a comparative examination of its adaptation in the cento, revealing how temporal variations enhance dramatic tension. The results indicate that the *centonarius* selected Virgilian verses not only for their thematic relevance but also for their temporal characteristics, consciously employing them

[1] Este artículo complementa y completa el análisis de Carmignani 2020.

to achieve particular narrative effects. This perspective offers fresh understanding of cento composition techniques and their sophisticated intertextual dialogue with Virgil's original text.

Keywords: Virgilian centos, *Hippodamia*, *Aeneid*, verb tenses.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar el uso de los tiempos verbales en el centón *Hippodamia* y sus efectos en la construcción narrativa, tomando como referencia el modelo temporal de la *Eneida*. Como punto de partida, se retoma la observación de Görler (1985) sobre el predominio del presente histórico en la obra virgiliana, con una proporción de 3:1 respecto al perfecto, patrón que se replica de manera significativa en el centón estudiado (107 presentes/36 perfectos). El estudio se centra específicamente en el episodio de la carrera de carros (vv. 100-150), donde esta relación se intensifica hasta alcanzar una ratio de 6:1 (42 presentes/7 perfectos). A diferencia de interpretaciones previas que atribuyen este fenómeno a un simple "mannerism" estilístico, se propone que la selección de tiempos verbales responde a una estrategia narrativa consciente. Mediante un análisis en dos niveles –primero, un examen crítico del tratamiento de los tiempos verbales en la *Eneida* y, segundo, un estudio contrastivo de su reelaboración en el centón–, se demuestra cómo las variaciones temporales contribuyen a modular la intensidad dramática. Los resultados revelan que el autor del centón no solo adaptó los versos virgilianos por su contenido temático, sino que aprovechó sus rasgos temporales para potenciar efectos narrativos específicos. Este enfoque arroja nueva luz sobre la técnica compositiva de los centones y su relación intertextual con el modelo virgiliano.

Palabras clave: Centones virgilianos, *Hippodamia*, *Eneida*, tiempos verbales.

Introducción

Como es sabido, la *Eneida* presenta una abrumadora frecuencia de uso del tiempo presente para la narración de los acontecimientos pasados. Esta frecuencia del presente histórico –verdadero y propio *tempus* de los relatos en la *Eneida*– fue calculada por Görler, que sostiene que prevalece con relación al perfecto en una proporción de 3:1[2]. Esta proporción se cumple con notable precisión también en el texto objeto de nuestro estudio: el centón virgiliano de *Hippodamia* (107 presentes frente a 36 perfectos). A pesar de que esta semejanza no debe sorprendernos (si tenemos en cuenta las características de la técnica compositiva centonaria), no deja de ser llamativo que el centón, en

[2] Görler 1985.

este sentido, se nos presenta como una *Eneida* en miniatura. Sin embargo, en nuestro análisis nos detendremos en una sección particular del centón de *Hippodamia*, la carrera de carros y victoria de Pélope (vv. 100-150), puesto que ahí la proporción entre presentes y perfectos se duplica (42-7) (6:1). Así, analizaremos los efectos de sentido y las repercusiones que tiene en los aspectos narrativos del texto esta llamativa desigualdad en el uso de los tiempos. Nuestra hipótesis parte de la idea de que el narrador tiene motivos –diferentes de un mero "mannerism" estilístico– para presentar ciertos pasajes en presente y otros en perfecto: así, el poeta centonario seleccionó los versos virgilianos no solo por cuestiones temáticas sino que también tuvo en cuenta las variaciones temporales del texto virgiliano para lograr una mayor o menor tensión dramática, según el caso.

Para demostrar esta hipótesis, el trabajo se articula principalmente en dos secciones: la primera, un *status quaestionis* –que no busca ser exhaustivo sino meramente representativo– de la problemática vinculada con el uso de los tiempos en la *Eneida*, sobre todo, del presente, perfecto e imperfecto (siempre del modo indicativo), y la segunda, el estudio de esos tiempos y sus consecuencias en la sección mencionada del centón de *Hippodamia*, siempre atendiendo a la relación necesaria entre los versos centonarios y los versos originales de la *Eneida*.

El uso de los tiempos verbales en la *Eneida*

Un análisis –aunque breve– sobre las funciones de los tiempos verbales en la literatura latina debe comenzar por la obra señera de Weinrich, quien divide los tiempos narrativos en tiempos del primer plano y tiempos del segundo plano: "Das lmparfait ist in der Erzählung das *Tempus des Hintergrunds*, das Passe simple ist das *Tempus des Vordergrunds*"[3]. Esta obra fue un estímulo para los latinistas debido al interés por la función de los tiempos en las estructuras narrativas. Así, von Albrecht concluye –luego de analizar el libro 4 de la *Eneida*– que el presente histórico es la regla, mientras que el tiempo que necesita ser explicado es el perfecto. Según su enfoque, "In Virgil, the use of tenses turns out to be much more than a linguistic problem; it is part of a narrative syntax of epic"[4]. Considera que el poeta distingue diferentes niveles de acción a través de los tiempos: los

[3] Weinrich 1977: 93 (cursivas en el original).
[4] von Albrecht 1999: 139.

procesos psicológicos y las principales etapas de la narración van en perfecto, la elaboración del detalle en presente y la información de segundo plano en imperfecto o pluscuamperfecto[5]. En un artículo anterior, el filólogo alemán sostenía que el perfecto tiene 4 funciones principales: determina y define 1) el comienzo y el final de un episodio, 2) los acontecimientos dramáticos en la narración, 3) las escenas divinas y 4) los estados y las situaciones psíquicas y emocionales[6]. Pinkster critica esta clasificación porque observa que hay una diferencia entre la primera función y las otras tres: la primera función es la que marca un episodio, las otras tres se vinculan con el asunto de la narración. Es decir, no son mutuamente excluyentes[7].

En la década de 1980 se publican dos artículos fundamentales para nuestro tema. Görler afirma que el presente histórico (ausente en Homero) es el verdadero y propio *tempus* de los relatos en la *Eneida*[8]. Postula cuatros usos del presente: 1) ofrece al lector los acontecimientos en modo plástico y vívido, pero no sirve para las descripciones de acciones no perfectas en el tiempo. Los perfectos, que están en el mismo nivel temporal que el presente histórico y que rompen continuamente el relato, lo estructuran y lo acentúan. 2) Virgilio puede usar el presente para acontecimientos ya pasados incluso en el nivel principal del relato, porque su efecto todavía dura hasta el presente relatado. 3) En otros casos, lo usa para una representación vívida. 4) Como rasgo de la lengua popular, utiliza el *praesens pro futuro*. En cuanto al imperfecto, Görler sostiene que es el tiempo de la descripción. A menudo describe situaciones que siguen a un acontecimiento, por lo tanto, transfiere la acción progresiva a un estado de estancamiento. En esta función se lo encuentra a menudo cuando cambia el lugar de la acción. Como conclusión, afirma que es extraordinariamente difícil trazar los límites entre el perfecto y el presente histórico.

Dos años antes, Pinkster coincidía con Weinrich en cuanto a la consideración del imperfecto como tiempo del "background", el plano de fondo, y el perfecto como tiempo de la trama, del primer plano[9], pero, años más tarde, analiza específicamente el presente en la *Eneida*, ya que lo impresiona la llamativa frecuencia del uso de ese tiempo para los acontecimientos pasados, con toda clase de verbos: "Virgil uses the present

---

[5] Cf. von Albrecht 1999: 140.

[6] von Albrecht 1970.

[7] Pinkster 1983: 308.

[8] Görler 1985.

[9] Pinkster 1983.

with all sorts of verbs (including durative ones)"[10]. Sostiene que Virgilio lo usa libremente en cláusulas donde incluso el imperfecto podría haber sido usado, por ejemplo, para información de "background" y para eventos y estados simultáneos. Si Quinn suponía que en la época de Virgilio el uso del presente histórico se había vuelto tan habitual que no era más que un "stylistic mannerism"[11], mientras que von Albrecht señalaba que "It is not the present that needs explanation"[12], el artículo de Pinkster es una respuesta a ambos, ya que, aun cuando el uso del presente sea un rasgo estilístico, debemos buscar la razón del uso del presente en lugar de un tiempo pasado "in the semantic value of the present tense: when using the present tense the speaker or writer presents a set of events or a situation as taking place in his or her own communicative situation"[13]. Entonces, el narrador puede adoptar el presente si hay suficientes señales para el destinatario como para que interprete el mensaje como parte de una narración en el pasado. Además, el presente aparece predominantemente en *picos* de la narración y es a menudo acompañado por otros rasgos. Por ejemplo, Virgilio prefiere el presente 1) en situaciones de urgencia, con *hic vero*, *tum vero*, *ergo* e *ilicet*, 2) en relatos detallados y por eso aparece en grupos (ejemplos claros en *Aen*. 2.391-401, donde hay once presentes en once versos) y 3) en el relato de Eneas en el libro 2, donde las formas en primera persona aparecen más en el presente que en perfecto, lo que sugiere que Virgilio se ha esforzado para darle más sabor oral a esta sección, para hacer el relato de Eneas lo más genuino posible. Pinkster concluye su artículo con tres observaciones: 1) la elección del presente como principal tiempo narrativo para los eventos del pasado afecta el modo en que se pueden usar los demás tiempos, 2) el presente histórico tiene ciertos rasgos familiares a la narrativa oral y 3) algunas dificultades para explicar el uso del presente desaparecen cuando se adopta una visión más abarcadora de las funciones que el presente cumple en el sistema verbal latino[14]. Tal como afirma Ramos Guerreira, una vez que el presente, a partir de "otras FV de Pasado o por elementos pragmáticos", hace inequívoca su referencia al pasado, "su significado de actualidad cobra

[10] Pinkster 1999: 705.

[11] Quinn 1968: 78.

[12] von Albrecht 1999: 134.

[13] Pinkster 1999: 709.

[14] En su monumental sintaxis, Pinkster 2015: 404-410 retoma este análisis y varias de las conclusiones.

valores reinterpretativos que son muy útiles al narrador para hacer más vívido su relato y dar prominencia dramática a determinados eventos"[15].

Este breve recorrido finaliza con el artículo de Adema, que analiza las indicaciones temporales en los discursos de la *Eneida*: el presente narrativo describe el momento que es contemporáneo no con el momento del habla sino con el momento narrado, es decir, con el período efectivo de tiempo de la trama[16]. En los discursos existen dos modos narrativos: *modo inmediato* y *modo distante*. En el primero, el narrador narra los eventos como si el relato pasara delante de sus ojos (en su mente), es decir, usa el discurso de un observador y despliega su material; en el segundo, el narrador toma su propia posición temporal como su posición narrativa, el tiempo del que narra, por lo que los eventos se presentan necesariamente como pertenecientes al pasado, el narrador los cuenta retrospectivamente. De este modo, el narrador elige cuál usar dependiendo de la posición que tenga en mente. Siempre el presente es el principal vehículo del modo inmediato y el perfecto, el del modo distante. Además, critica la frase de von Albrecht "Perfekta finden sich (weiter) an dramatischen Höhenpunkten"[17], ya que, si fuera cierta, deberíamos esperar perfectos por todas partes, en cada punto culminante. En cuanto al perfecto al final del discurso, lo define como uso *conclusivo* del perfecto, comparable con el uso del participio perfecto y del pretérito pluscuamperfecto: se trata del cierre del discurso antes de que el relato continúe con el presente. Adema concluye que las decisiones de Virgilio de presentar ciertos pasajes en presente y otros en perfecto no se deben a una cuestión meramente estilística: "Against the argument of metrical convenience I uphold that nothing in this corpus is written just *metri causa*. It is my conviction that whenever Vergil wanted to use a present or a perfect, he used a present or a perfect"[18].

El uso de los tiempos verbales en el centón de *Hippodamia* (vv. 100-150)

Un centón es una obra hecha de la unión de versos o partes de versos de poetas reconocidos que forman un texto original con un significado

---

[15] Ramos Guerreira 2021: 495.
[16] Adema 2005.
[17] von Albrecht 1970: 219.
[18] Adema 2005: 426, n. 15.

nuevo: en el caso de la literatura latina, ese poeta reconocido es Virgilio[19]. El centón de *Hippodamia* –estudiado brillantemente por Paolucci, cuya edición seguimos en este trabajo[20]– es uno de los dieciséis centones virgilianos que nos han llegado desde la Antigüedad: se trata de un *epyllion* anónimo, de 162 versos, que narra la historia de la princesa Hipodamía, su padre Pélope y Mirtilo. En Pisa (Élide), el cruel tirano Enómao custodiaba celosamente a su hija para evitar que se desposara, dado que un oráculo le había anunciado la muerte a manos de su yerno –aunque el mismo centón deja entrever que existe otro motivo para este celo paterno: el incesto[21]–. Así, el rey desafiaba a los pretendientes para que compitieran con él en una carrera de carros en la que, invariablemente, Enómao salía vencedor, ya que sus caballos eran imbatibles: todos los jóvenes que pedían la mano de la princesa, luego de la derrota, eran decapitados. Esto fue así hasta la llegada de Pélope, un joven pretendiente del que Hipodamía se enamoró: hasta ese momento, la princesa, que no había siquiera insinuado sentimiento alguno ante los anteriores candidatos, decide maquinar un engaño en contra de su padre, sabiendo que es la única forma de vencerlo en la carrera de carros. Así, convence a Mirtilo, auriga de Enómao, para que manipule las ruedas del carro (les colocará ejes de cera para que se derritan con la fricción). Hipodamía persuade a Mirtilo también con un engaño, ya que, con un tierno abrazo, le sugiere que, una vez derrotado su padre, podrían estar juntos. El plan se desarrolla según lo previsto: Enómao muere en la carrera y Pélope sale victorioso, por lo que se queda con la princesa. Mirtilo, al darse cuenta del engaño que ha sufrido, se suicida arrojándose al mar, que tomará su nombre (mar de Mirtos). El autor centonario cuenta este relato principalmente con versos y partes de versos tomados de la *Eneida*, evidentemente porque ofrece un material más rico para la reescritura de un mito como el de Hipodamía, donde la acción, el amor, la traición y la tragedia son elementos esenciales.

Como se dijo, se analizarán las relaciones temporales en la sección de la carrera de carros y victoria de Pélope (vv. 100-150), dado que presenta la

---

[19] Importantes estudios sobre los centones virgilianos son Lamacchia 1958, Consolino 1983, Lamacchia 1985, Polara 1990, Salanitro 1997, McGill 2005, Bažil 2009, Galli & Moretti 2014, Carmignani & Audano 2017.

[20] Paolucci 2006.

[21] Cf. *Hipp*. 39-40: *et iuxta genitorem adstat lasciva puella, / cui pater et coniunx*, "está junto al padre la muchacha lasciva, para quien él es padre y esposo" y 139 *vetitosque hymenaeos*, "bodas prohibidas". Todas las traducciones de los textos latinos son nuestras.

mayor desigualdad en el número de presentes y perfectos (6:1). Esta sección es la más extensa de la obra y puede ser dividida en varias subsecciones, que corresponderán a diversas etapas del análisis: 1) la descripción del circo y su público (100-109), 2) los preparativos de la carrera (110-115), 3) la carrera de carros (116-125), 4) el punto de vista de Hipodamía (126-129), 5) el accidente de Enómao (130-138), 6) el discurso de Pélope (139-146), 7) su desfile victorioso (147-150).

1) La descripción del circo y su público (100-109): en esta primera subdivisión encontramos cuatro presentes, dos imperfectos y un perfecto. El primer verso presenta un problema interesante para nuestro análisis:

> Oceanum interea surgens Aurora **relinquit**[22]
> Mientras tanto, la Aurora, al salir, **abandona** el Océano.

Como puede verse, el *codex Salmasianus* –único *codex* que transmite este centón[23]– tiene el verbo en presente, mientras que el modelo virgiliano (*Aen*. 4.129=11.1) tiene el perfecto *reliquit*. Los motivos filológicos expuestos por Paolucci para defender el texto transmitido son convincentes[24], pero creemos que otro buen argumento para defender el texto es precisamente ese presente, característico de toda esta sección, con su carácter de *incipit*, con una nueva temporalidad marcada por la vivacidad.

El segundo verbo de esta subsección es el imperfecto *erat* (101-102):

> magnae sub moenibus urbis
> circus *erat*, | fama multis memoratus in oris, |[25]

> bajo los muros de la gran ciudad *había* un circo, recordado por su fama en muchas costas.

La excelente corrección de De Nonno *circus* para la *lectio* transmitida *Graecus*[26], que no tiene ningún sentido acá, permite vincular este pasaje con

---

[22] Se utilizarán negritas para el **presente**, negritas y cursivas para el ***perfecto*** y cursivas para el *imperfecto*.

[23] Excelente estudio de este códice en Spallone 1982.

[24] Paolucci 2006: 100-101.

[25] En la edición de los centones, las | señalan el cambio de hemistiquio o verso con respecto al original virgiliano.

[26] De Nonno 1991.

Aen. 5.289, primera referencia al libro 5, que sirve de modelo principal para esta sección, con sus *ludi*[27]. En Virgilio, *circus* aparece solo en dicho libro y en contextos de juegos: se trata del inicio de la sección de la "carrera a pie", donde hay un uso similar de los tiempos al realizado por el *centonarius*, es decir, como afirmaba von Albrecht, la acción principal va en presente, mientras que el segundo plano va en imperfecto:

> Hoc pius Aeneas misso certamine **tendit**
> gramineum in campum, quem collibus undique curvis
> *cingebant* silvae, mediaque in valle theatri
> circus *erat* (*Aen*. 5.286-289)[28].

> Terminada esta carrera, el justo Eneas **se dirige** hacia un campo cubierto de hierba al que *rodeaban* por todas partes bosques de colinas curvas, y en el centro del valle de este teatro *había* una pista.

La última parte de este segmento contiene los restantes presentes, el segundo imperfecto y el único perfecto (104-109):

> Vndique visendi studio | turbante tumultu |
> **conveniunt**, quibus aut odium crudele tyranni 105
> aut metus acer *erat* | puerique parentibus orbi |
> et trepidae matres | et lamentabile regnum. |
> **Flent** maesti **mussant**que patres, | hic cara sororum
> pectora maerentum, | quibus ***est*** fortuna ***peracta***. |

> Por el deseo de ver, **llegan** de todas partes en desordenada multitud aquellos que *tenían* odio al cruel tirano o un miedo punzante, niños huérfanos de padres, madres temblorosas y el reino desdichado. **Lloran** tristes y **gimen** los padres, ahora (está presente) el querido corazón de las hermanas que se lamentan por aquellos cuya suerte ***ha sido decidida***.

Los vv. 105-106 están extraídos de *Aen*. 1.361-362, acorde con la regla descrita por Ausonio[29] de que la máxima cantidad consecutiva de verso virgiliano que se puede incluir en el nuevo texto es un hexámetro y medio. El contexto del original es la huida del pueblo de Dido del cruel

[27] Paolucci 2006: 100.
[28] La edición del texto latino de la *Eneida* corresponde a Conte 2019.
[29] *Cent. nupt*., ed. Green 1999: 146-147, ll. 30-34.

Pigmalión. El presente *conveniunt* vuelve a traer la acción principal al primer plano –previamente interrumpida por la descripción del *circus* y ahora nuevamente discontinuada con *erat* para describir a quienes formaban el *tumultus*–, plano que se acentúa con la inclusión, cargada de *pathos*, de los presentes *flent* y *mussant*, acerca de los padres que lloran la muerte de sus hijos/pretendientes a manos de Enómao. Sin embargo, la nota destacada es *hic*, *vox communis*[30] de los versos del original y el centón:

> **flent** maesti **mussant**que patres. hic undique clamor
> dissensu vario magnus se tollit in auras (*Aen*. 11.454-455)

> **lloran** tristes y **gimen** los padres. Ahora, por todas partes, se eleva en el aire un gran clamor de opiniones contrastantes.

Se trata del anuncio del ataque troyano y la respuesta de los latinos. *Hic*, como adverbio temporal[31], refuerza la idea del presente en el relato virgiliano, hecho que puede influir en la interpretación temporal del pasaje centonario: el dolor de los padres y de las hermanas de los pretendientes es el primer plano del relato, es un sufrimiento que llega al lector pero no a la insensible Hipodamía. De esta manera, cabe la posibilidad de entender no como traduce Paolucci "qui *era* il caro cuore delle sorelle lamentatisi" (*hic* como adverbio espacial), sino *hic* como adverbio temporal, lo que también anularía la inclusión del imperfecto "era".

En el v. 109 aparece el único perfecto de este segmento, que corresponde a *Aen*. 3.493, cuando Eneas, dentro de su discurso a Dido en Cartago, recuerda sus palabras de despedida a Heleno y Andrómaca:

> 'vivite felices, quibus ***est*** fortuna ***peracta***
> iam sua: nos alia ex aliis in fata vocamur' (*Aen*. 3.493-494)

> Vivan felices, ustedes, para quienes la propia suerte ya ***ha sido decidida***: nosotros somos llamados de uno a otro destino.

Como puede verse, en la *Eneida* el perfecto está acompañado por el adverbio *iam* encabalgado en el verso siguiente: aunque este adverbio no está en el centón, una práctica habitual de lectura centonaria es la restitución

---

[30] Para este concepto, cf. Lamacchia 1958 y Paolucci 2006: lxxii.

[31] Horsfall 2003: 276.

mental de los contextos originales, en un juego muy característico propuesto por el *centonarius*: así, este perfecto con *iam* presenta un carácter perfectivo de la acción realizada por Enómao, que debe ser interpretada como un anuncio para el futuro. La suerte de los pretendientes de Hipodamía se consumó en el pasado como una acción definida y acabada, que no se prolongará en el tiempo: ya no habrá más muertes de jóvenes. Junto con von Albrecht, podemos decir que este perfecto marca el final de un acontecimiento dramático.

2) Los preparativos de la carrera (110-115): en este segmento de seis versos, hay siete verbos, todos en presente, lo que marca su predominio en esta sección:

> Hos inter motus | **stat** ductis sortibus urna; |
> tunc loca sorte **legunt**. | Extemplo arrectus uterque |
> **stat** sonipes ac frena ferox spumantia **mandit**. |
> Nec mora: continuo | vasto certamine **tendunt** |
> custodes lecti | atque arrectis auribus **adstant** |
> orantes veniam; | **certatur** limine in ipso. |

> Entre este tumulto **está** la urna con las suertes echadas; entonces **eligen** por sorteo sus puestos. Enseguida **están** listos uno y otro caballo y fieros **muerden** los frenos llenos de espuma. Sin demora: inmediatamente en la enorme pista **se aprestan** guardias elegidos y parando las orejas **están** pidiendo indulgencia; **se lucha** en la misma línea de partida.

El uso intensivo del presente en este pasaje evidencia el paso de la acción desde el plano de las lamentaciones por los pretendientes caídos, una acción que corresponde al tiempo del relato pero que refiere a eventos de un pasado ya acabado, a la verdadera preocupación narrativa del centón, que no es otra que la carrera donde se enfrentan Pélope y Enómao. La concatenación de estos presentes demuestra, además, que el acento está puesto sobre los preparativos, a partir de la triple repetición de *stare* y su compuesto *adstare*, que en realidad son el primer plano de la narración. El *centonarius*, con evidente dominio del arte narrativo, genera una enorme expectativa en el lector al enfocar todos los reflectores sobre la arena del *circus*. Finalmente, el verbo *certatur* funciona como señal de apertura de la competencia y, por lo tanto, como cierre de la sección. Como sostiene Pinkster, Virgilio acostumbra a agrupar numerosos presentes en pocos versos para dar vivacidad y plasticidad a los relatos detallados, algo que el centonario imita con maestría.

3) La carrera de carros (116-125): este segmento conforma con la sección 5 –interrumpidas solamente por la inserción de las emociones de Hipodamía– el punto neurálgico del relato, ya que aquí se produce la peripecia, el cambio de fortuna de Enómao, que traerá consecuencias para Pélope, Hipodamía y Mirtilo:

> Atque ea diversa penitus dum parte **geruntur**, |
> ***discessere*** omnes medii | signoque repente |
> qua data porta **ruunt**. | Sic densis ictibus heros |
> stridore ingenti | atque oculis vigilantibus **exit**, |
> incumbens umero; | sonitu **quatit** ungula campum. | 120
> **Dant** animos plagae, | pronique in verbera **pendent** |
> pro se quisque viri; | tunc caeco pulvere campus |
> **conditur** in tenebras, | qua proxima meta viarum: |
> et longum **superant** | flexum caecique furore |
> illi inter sese | de vita et sanguine **certant**. | 125
>
> Y mientras esto **sucede** en una y otra parte, todos ***se apartaron*** del medio y, a la señal, inmediatamente **se precipitan** por donde se abre la puerta. Así el héroe, con continuos latigazos, con gran estrépito y con su mirada atenta **sale**, inclinándose hacia adelante; los cascos **resuenan** en la pista. Los latigazos **dan** ánimos, y ambos hombres, inclinados hacia adelante, los **azotan** en beneficio propio; entonces, la pista **queda oculta** en las tinieblas bajo el polvo espeso, donde más cercana está la meta de la carrera: y **superan** la larga vuelta y enceguecidos por el furor ellos entre sí **compiten** dejando la sangre y la vida.

El pasaje abarca diez verbos: nueve presentes y solo un perfecto. Como ocurría en la sección anterior, la sucesión de presentes está vinculada con la elaboración del detalle en el relato. Sería conveniente, entonces, detenernos en los primeros tres versos, donde se produce la única combinación de presentes y perfecto en la sección. Paolucci traduce la temporal de *dum*+presente como "mentre questo accadeva"[32], porque se trata de un claro uso de lo que Traina & Bertotti definen como "concomitanza generica" del presente de indicativo (un presente "acronico")[33] que puede ir acompañado de un perfecto en la principal, como en este caso (*discessere*). El primer verso está completamente extraído de *Aen*. 9.1 –segundo verso incipitario utilizado en

[32] Paolucci 2006: 17.
[33] Traina & Bertotti 2003: 421.

los versos centonarios analizados hasta ahora–, donde se marca la transición entre el libro 8 y el libro 9: se pasa de un cierre profético con la écfrasis del escudo de Eneas al comienzo de la guerra; del remanso narrativo al torbellino de la guerra. Esta transición es análoga a lo que ocurre en el centón, donde se pasa de la descripción de los preparativos de la carrera a la competencia en sí.

El primer hemistiquio del v. 117, *discessere omnes medii*, corresponde a *Aen*. 12.696, cuando Turno ordena a rútulos y latinos abandonar la lucha, porque decide enfrentarse cara a cara con Eneas en el duelo definitivo; la voz narrativa cierra el pasaje con un verso que el *centonarius* podría haber utilizado completamente sin inconvenientes semánticos: *discessere omnes medii spatiumque dedere* ("se apartaron todos del medio y les dejaron espacio"). Nuevamente, entonces, el centón utiliza un verso-bisagra de la *Eneida* para remarcar la importancia de los eventos que se sucederán: en este caso, se relaciona la carrera de carros entre Enómao y Pélope con la batalla decisiva entre Turno y Eneas, de algún modo trazando analogías entre los cuatro personajes. Sin embargo, si en la *Eneida* estos perfectos (*discessere-dedere*) entran en las categorías de von Albrecht (marcan el final de un episodio, implican un acontecimiento dramático en la narración y determinan un estado emocional), en el centón el uso del perfecto está en "concomitancia" con la temporal de *dum*+presente, que sigue el modelo virgiliano de la proposición temporal original, relacionada también con una principal en perfecto:

> Atque ea diversa penitus dum parte **geruntur**,
> Irim de caelo ***misit*** Saturnia Iuno
> audacem ad Turnum (*Aen.* 9.1-3)
>
> Y mientras esto **sucede** en distancias remotas, la Saturnia Juno ***envió*** del cielo a Iris para el temerario Turno.

4) El punto de vista de Hipodamía (126-129): en estos versos se produce una interrupción del relato de la competencia a partir de la inserción de la perspectiva de la princesa, que contemplaba desde una ventana el destino de su amado:

> Regina e speculis | miro *properabat* amore |
> omnia tuta timens, | quoniam fors omnia **versat**. |

> **Audit** equos, **audit** strepitus, | **timet** omnia secum: |
> praescia venturi, | sed spes incerta futuri. |

> La reina, desde la ventana[34], *estaba impaciente*, presa de un amor extraordinario, temiendo todo, incluso lo que parece seguro, porque la fortuna **da vuelta** todo. **Escucha** los caballos, **escucha** el estrépito, **teme** todo en su ser: prevé lo que vendrá, pero la esperanza del futuro es incierta.

La secuencia temporal está compuesta por un imperfecto y tres presentes. La apertura con el imperfecto es un logrado ejemplo del uso del segundo plano en el relato –y de un cambio de lugar, como señalaba Görler, ya que se pasa de la pista a la tribuna–, puesto que se introduce la perspectiva de la princesa, que no puede formar parte de la carrera de carros, centro de la acción y su primer plano. Este cambio de focalización en el relato depende en gran medida de ese imperfecto. El contexto original de ese hemistiquio corresponde a *Aen*. 7.57, donde se alude a la presentación de los nuevos personajes que van a protagonizar la segunda parte de la *Eneida*, entre ellos, Lavinia y Turno:

> multi illam magno e Latio totaque *petebant*
> Ausonia; **petit** ante alios pulcherrimus omnis
> Turnus, avis atavisque potens, quem regia coniunx
> adiungi generum miro *properabat* amore (*Aen*. 7.54-57)

> Del gran Lacio y de toda la Ausonia muchos la *buscaban* como esposa; la **busca**, antes que nadie, el hermosísimo Turno, noble por sus abuelos y antepasados, que la esposa del rey no *veía la hora* de que se le uniera como yerno.

El pasaje es interesante desde el punto de vista del uso de los tiempos, dado que se produce la repetición del mismo verbo *petere* en dos formas, imperfecto y presente. Horsfall comenta que *petebant*, *petit* y *properabat* sugieren que no se concretó la unión entre Turno y Lavinia, a pesar de las intenciones del rútulo y de Amata, es decir, que Turno *buscaba* y **sigue buscando** ser el *coniunx* de Lavinia, algo fundamental para entender el desarrollo de la obra[35]. La subordinada relativa en la que está incluido

---

[34] *Specula* significa "atalaya, mirador" (así en su contexto original, cuando Dido observa cómo Eneas huye con su flota, cf. *Aen.* 4.586). En el centón, no puede haber un mirador en un circo romano, por lo tanto, se trata de una ventana ubicada en la tribuna.

[35] Horsfall 2000: 82.

properabat caracteriza el deseo durativo, pasado y presente, de la reina. Es como si se unieran los dos planos: el "background" y el "foreground". ¿Cómo repercute esto en el centón? Si bien hay un uso diferente del verbo *propero* –ya que en la *Eneida* rige una oración de infinitivo[36], mientras que en el centón tiene un uso absoluto (intransitivo)–, en *Hippodamia* se verifica el mismo aspecto durativo que en el original virgiliano: esto se puede comprobar gracias al tricolon de presentes del v. 128, *Audit equos, audit strepitus,* | *timet omnia secum*, que es la causa de la agitación de la princesa. Los tres tiempos presentes pertenecen a esa temporalidad del segundo plano iniciada por *properabat*. ¿Podrían haber sido imperfectos en lugar de presentes? Claro, pero, gracias a esta combinación, la focalización gana notablemente en vivacidad. Un detalle más: el *centonarius* hace coincidir en un mismo verso (126) a tres reinas: Hipodamía, Dido (el original de *Regina e speculis*, *Aen.* 4.586) y Amata.

5) El accidente de Enómao (130-138): dentro de la escena de la carrera de carros, esta sección es el verdadero clímax. Es aquí cuando se derriten los ejes de cera del carro del rey; si se tratara de un relato policial, diríamos que es la causa material del crimen:

> Et proni **dant** lora: **volat** vi fervidus axis; | 130
> **liquitur**, | in medioque ardentem **deserit** ictu. |
> **Carpit** enim vires et, | haec ut cera **liquescit**, |
> **excoquitur** vitium, | tum **nititur** acer et **instat**. |
> **Vertitur** interea | et scelus ***expendisse*** merentem |
> matres atque viri | vocesque ad sidera **iactant**. | 135
> Dum **trahitur** | curruque **haeret** resupinus inani, |
> **radit** iter laevum interior subitoque priorem |
> **praeterit** et | super haec inimico pectore **fatur**:

> E inclinados **sueltan** las riendas: **vuela** con ímpetu el carro candente; **se derrite**, y en el medio de la carrera **abandona** al auriga ardiente. En efecto, [la fricción] **consume** la fuerza y, cuando esta cera **se derrite**, el engranaje defectuoso **se funde**: entonces, él, enérgico, **se esfuerza** y **porfía**. Sin embargo, **se da vuelta** y las madres y los padres **elevan** al cielo sus voces de que ***pagó merecidamente*** su crimen. Mientras **es arrastrado** y **va atado** al carro vacío, boca arriba, el que iba por adentro [de la pista] **roza** el lado izquierdo y **supera** inmediatamente al que iba primero y además **habla** con ánimo hostil.

[36] Cf. *OLD*, s.v. 5c.

El pasaje tiene dieciséis presentes en nueve versos (!) (cinco versos tienen dos presentes cada uno y en un verso hay tres presentes). Hay una sola forma verbal que no es presente: el infinitivo perfecto *expendisse*. Si Pinkster ejemplificaba el asombroso uso del presente en la *Eneida* con los vv. 2.391-401, donde hay once presentes en once versos, el *centonarius* da muestra de conocer esa característica virgiliana a la perfección. Esta concatenación abrumadora de presentes solo puede deberse a las características mencionadas por Pinkster: su utilización en relatos detallados que, además, como en este caso, son el *pico* de la narración. Cualquier lector del mito espera con ansia este momento, el modo como se produce la peripecia, más aún en este caso, puesto que implica una descripción técnica a partir de la *langue* virgiliana. Así, el elemento marcado del pasaje es el uso del infinitivo perfecto. Corresponde a *Aen*. 2.229, cuando los troyanos dicen que Laocoonte recibió su merecido por haber arrojado su lanza contra el caballo de Troya:

> tum vero tremefacta novus per pectora cunctis
> **insinuat** pavor, et scelus ***expendisse*** merentem
> Laocoonta **ferunt** (*Aen*. 2.228-230)
>
> Entonces un nuevo miedo **se insinúa** a todos en los ánimos consternados, y **afirman** que Laocoonte ***pagó merecidamente*** su crimen.

Notablemente, el *centonarius* logró ensamblar ambos contextos (virgiliano y propio), porque, como puede apreciarse, en ambos hay un *verbum dicendi* en presente plural que rige la oración de infinitivo: en la *Eneida ferunt* y en el centón la perífrasis (con valor de *verbum dicendi*) *iactant voces* (en ἀπὸ κοινοῦ); asimismo, el infinitivo perfecto está rodeado de verbos en presente en ambos casos. El uso del perfecto también es similar, ya que en los dos textos refiere a acciones acabadas y definitivas, que marcan un acontecimiento dramático y un estado emocional (y en la *Eneida*, incluso puede interpretarse como algo divino): las muertes de Laocoonte y de Enómao.

Finalmente, el último verbo de la sección, el presente *fatur*, ingresa dentro de la categoría definida por Adema como *modo inmediato*[37]: el narrador cuenta los eventos como si el relato pasara delante de sus ojos (en

[37] Adema 2005: 426-429.

su mente), es decir, usa el discurso de un observador. Es lo que ocurre en el centón, donde ese *modo inmediato*, introducido por *fatur*, está apoyado por la abrumadora cantidad de presentes.

6) El discurso de Pélope (139-146) está construido como una *insultatio*[38] que tiene como objetivo mostrar la insensatez de Enómao y la venganza de los jóvenes, a manos del héroe:

Istic nunc, metuende, iace | vetitosque hymenaeos |
sume, pater | frustraque animis elate superbis. | 140
En qui nostra sibi | tot iam labentibus annis, |
servabat senior! | Nostrasne evadere demens |
sperasti te posse manus | circensibus actis? |
hic tibi mortis *erant* metae: | submitte furorem, |
qui iuvenum tibi semper *erat*! | ***Speravimus*** ista | 145
et tandem laeti sociorum **ulciscimur** umbras. |

Quédate ahí ahora, terrible, y acepta tus prohibidos himeneos, padre en vano engreído en tu ánimo soberbio. ¡Acá está el que, habiendo pasado ya tantos años, *guardaba* para sí, incluso anciano, lo que es nuestro! ¿Acaso ***esperaste***, desquiciado, poder huir de nuestras manos con juegos circenses? Acá las metas *eran* la muerte para ti: ¡aplaca tu furia, que siempre *tenías* contra los jóvenes! La ***esperamos*** y finalmente, contentos, **vengamos** las almas de los compañeros.

La sección contiene nueve verbos, de los cuales tres son imperfectos, dos perfectos y un solo presente. La nota destacada son los tres imperativos con los que Pélope termina de someter, ahora verbalmente, a Enómao. Para introducir el discurso de Pélope, el *centonarius* aprovecha la *insultatio* de Eneas a Tárquito[39]:

inimico pectore **fatur**:
'istic nunc, metuende, iace. non te optima mater
condet humi patrioque onerabit membra sepulcro:
alitibus linquere feris aut gurgite mersum
unda feret piscesque impasti vulnera lambent.' (*Aen*. 10.556-560)

[38] Paolucci 2006: 126-127.

[39] A su vez, modelada sobre *Il*. 21.122-125, pasaje donde Aquiles se burla de Licaón. El poeta también aprovecha la introducción virgiliana (*Aen*. 10.556=*Hipp*. 138b).

> le **habla** con ánimo hostil: 'Quédate ahí ahora, terrible. No te enterrará una madre excelente ni cubrirá tus miembros en la tumba paterna: serás abandonado a las aves de presa o inmerso en un remolino la corriente te arrastrará y los peces famélicos te lamerán las heridas.

La comparación entre ambos discursos se hace necesaria, sobre todo porque de los tres imperativos centonarios el único que tiene valor de *insultatio* es *iace*: los restantes corresponden al pedido de Eneas a Acestes para que tome los regalos del tiro al blanco (*sume*, *Aen*. 5.533) y a la exhortación de Júpiter a Juno para que deponga definitivamente su ira (*submitte*, *Aen*. 12.832). Frente a la variedad temporal manifestada en el centón, la *Eneida* presenta un solo tiempo, el futuro, algo que llamativamente se repite en los otros dos discursos de los libros 5 y 12, recién mencionados. Más sorprendente es que esa variedad temporal no incluya ningún futuro en el centón. De hecho, los tres imperativos son imperativos presentes, implican una orden de ejecución inmediata[40]. Se podría pensar que la ausencia de futuros en el pasaje centonario se debe a que no hay ningún futuro para Enómao (como sí lo hay para Acestes y, obviamente, Juno), pero Tárquito tampoco lo tiene, aunque Eneas hable del futuro... de su cadáver. Por lo tanto, se trata de una innovación del poeta centonario a partir de la acumulación de estos muy bien repartidos imperativos (es decir, no están en el mismo verso ni en dos versos consecutivos), por lo que se transforma en una clave de lectura: Pélope es ahora quien manda.

En cuanto al uso de los perfectos e imperfectos, los primeros parecen descolocados en la secuencia temporal de imperfectos. En el caso de *sperasti* (143) y *speravimus* (145), lo más natural hubiera sido encontrar allí otro imperfecto que ubicara esos versos como claramente de "background", que explicaran los estragos que causaba Enómao y el cambio hacia un nuevo estado de cosas, con Pélope vencedor. Este uso centonario está obligado por los eventos vinculados con la aparición de *sperasti* y *speravimus* en Virgilio. El primero pertenece a *Aen*. 9.561, las arrogantes palabras de Turno a Lico durante la toma de la torre troyana, donde el perfecto enfatiza que la esperanza de vida de Lico terminó. El segundo corresponde al discurso de Venus en *Aen*. 10.42, donde se queja de los éxitos de Turno y los rútulos y, nuevamente, de una esperanza absolutamente perdida, en una exageración

[40] Cf. Kühner & Stegmann 1912-1914: 196.

retórica de la diosa[41]. El *centonarius* necesitaba estos versos para darle al discurso de Pélope ese tono altivo, pero los perfectos no se articulan de manera coherente con los imperfectos.

7) El desfile victorioso de Pélope (147-150): los cuatro versos finales de esta sección resumen el regocijo de Pélope por su triunfo, con su salida del carro y su unión para el desfile triunfal con Hipodamía:

> ***Dixit*** et e curru saltum ***dedit***; ocius omnis |
> **excipiunt** plausu, | caelum **tonat** omne tumultu. |
> Ipse etiam eximiae laudis | cum virgine victor |
> *ibat* ovans | umeroque Pelops[42] insignis eburno. | 150
>
> ***Dijo*** y ***saltó*** del carro; enseguida todos lo **reciben** con aplausos, y todo el cielo **resuena** con el griterío. El propio vencedor, junto a la doncella de extraordinaria fama, *iba* exultante, Pélope, famoso por su hombro de marfil.

El pasaje contiene dos perfectos, dos presentes y un imperfecto. Los dos perfectos del v. 147 derivan de *Aen*. 12.681, cuando Turno termina su discurso para Yuturna y se decide a enfrentar a Eneas en el duelo definitivo:

> ***dixit***, et e curru saltum ***dedit*** ocius aruis
> perque hostis, per tela **ruit** maestamque sororem
> **deserit** ac rapido cursu media agmina **rumpit**. (*Aen.* 12.681-683)
>
> ***Dijo***, y ***saltó*** del carro velozmente sobre el prado y **se lanza** entre los enemigos, entre los dardos y **abandona** a la desolada hermana y con una corrida vertiginosa **penetra** por el medio de las filas enemigas.

Virgilio articula los dos perfectos con una secuencia de tres presentes, algo que es imitado por el *centonarius* con dos presentes en un mismo verso[43]. Por otra parte, en Virgilio no siempre luego del *verbum dicendi dixit* siguen presentes: es muy común el perfecto[44]. Es lo que Adema define

---

[41] Harrison 1991: 70.

[42] La presencia del nombre propio del protagonista –algo rarísimo en los centones– la debemos a *Georg*. 3.7, la famosa *recusatio* virgiliana a escribir sobre mitos griegos famosos.

[43] Este uso del presente es el elegido en el centón para la continuidad narrativa luego de los discursos en los vv. 62 y 96.

[44] Tan solo como ejemplos, cf. *Aen*. 1.402-405, 3.258, 3.312.

como uso *conclusivo* del perfecto[45], comparable con el uso del participio perfecto y pluscuamperfecto: se trata del cierre del discurso antes de que el relato continúe con el presente.

Con respecto al uso del imperfecto, *ibat ovans*, corresponde a *Aen*. 6.589, cuando se describe en el Tártaro a Salmóneo, que osó igualarse a Júpiter conduciendo un carro parecido al del dios e imitando el rayo y el trueno divinos con una antorcha y con su voz, respectivamente. Por su *hybris*, Júpiter lo fulminó. Esta equiparación entre Pélope y Salmóneo es una hermosa ironía del texto centonario[46]. Pero nos interesa el uso del imperfecto. En realidad, se esperaría un presente para continuar con la descripción plástica y vívida del desfile triunfal, pero el centonario inserta un imperfecto que, en el contexto original, tenía su razón de ser como tiempo de "background" con dos imperfectos en un mismo verso:

> ***vidi*** et crudelis dantem Salmonea poenas,
> dum flammas Iovis et sonitus **imitatur** Olympi.
> quattuor hic invectus equis et lampada quassans
> per Graium populos mediaeque per Elidis urbem
> *ibat* ovans, divumque sibi *poscebat* honorem (*Aen*. 6.585-589)

> ***Vi*** también a Salmóneo que sufría crueles castigos, mientras **imita** las llamas de Júpiter y los sonidos del Olimpo. Este, llevado por cuatro caballos y agitando una antorcha por los pueblos griegos y por la ciudad del centro de la Élide, *iba* exultante, y *buscaba* para sí honores divinos.

¿Cuál es entonces la función de este imperfecto? Los motivos de la elección del pasaje del libro 6 son al menos tres: 1) evidentemente el *centonarius* quería destacar la relación (irónica) entre Pélope y Salmóneo, 2) *ibat ovans* es una *iunctura* afortunada, ya que fue retomada tres veces por Silio Itálico (3.409, 7.734, 14.499) y por Proba (*Cento* 659) y 3) el imperfecto en este contexto de presentes "trasferisce quindi l'azione progressiva in una fase di stasi"[47] que enfatiza la duración del desfile triunfal de Pélope.

---

[45] Adema 2005: 430.
[46] Cf. Paolucci 2006: xlix.
[47] Görler 1985: 272.

Conclusiones

El abrumador uso del presente (en la proporción de 6:1 con respecto al perfecto) se debe a la conciencia del *centonarius* de centrar el interés narrativo en la carrera de carros, verdadero punto neurálgico de la trama sobre el que giran todos los demás elementos. Este presente narra los eventos que ocurren en el tiempo del relato, es el tiempo que determina la temporalidad principal de la narración: el tiempo del primer plano. Así, los demás tiempos entran necesariamente en relación con él. Asimismo, el presente sirve para realzar los detalles narrativos en los momentos *pico* del relato, con una vivacidad y plasticidad notables, en una clara muestra de la extraordinaria capacidad alusiva del poeta centonario, que incluso imita con gran maestría un rasgo sintáctico-estilístico virgiliano. En cuanto al modo de introducir los discursos, el presente representa el *modo inmediato*, es decir, el narrador cuenta los acontecimientos como si se tratara de un testigo presencial.

Por su parte, el perfecto presenta la acción realizada que sirve en el relato para marcar, sobre todo, las atrocidades cometidas por Enómao, que ya no se repetirán. Se trata, por lo general, de acciones que marcan el final de un episodio, implican un acontecimiento dramático en la narración y/o determinan un estado emocional. Asimismo, para el cierre de los discursos, el *centonarius* utiliza el perfecto *conclusivo* para dar una verdadera clausura al parlamento y permitir que el relato vuelva al presente.

Con respecto al imperfecto, se utiliza para introducir el segundo plano en el relato –y de un cambio de lugar, como señalaba Görler–, como ocurre con la focalización de Hipodamía. De esta forma, es fundamental entender su interacción con el presente: la combinación de ambas formas verbales en un mismo pasaje a menudo apunta a la vivacidad que se logra con el presente.

Por último, para la relación entre el futuro y el modo imperativo, habitual en los discursos de la *Eneida*, el centón presenta una innovación al excluir el tiempo futuro. Sin embargo, esta exclusión está matizada con los imperativos, que pueden leerse en clave proléptica, en el sentido de que Pélope es quien manda *desde ahora*.

Este sostenido uso del presente en el centón respeta las reglas enunciadas por Pinkster de que debe existir alguna señal para que el destinatario interprete ese presente como parte de una narración en el pasado: esas señales son las inclusiones de los tiempos pasados en la introducción o cierre de los episodios. De esta manera, el centón efectivamente se nos presenta como una pequeña *Eneida*, como una épica en miniatura, como un *epyllion*, no solo porque supo

crear una obra única e independiente –pero a la vez, íntimamente vinculada a la *Eneida* con sus numerosas analogías– en verso virgiliano, sino también porque supo imitar con enorme talento la articulación temporal virgiliana, sobre todo en los momentos de mayor tensión dramática. Parafraseando a von Albrecht, podemos decir, entonces, que el uso de los tiempos verbales forma parte de la sintaxis narrativa del centón de *Hippodamia*.

Bibliografía

Ediciones

Conte, G. B. (2019), *P. Vergilius Maro, Aeneis (editio altera)*. Berlin: Teubner.

Green, R. (1999), *Ausonius: Opera*. Oxford: Oxford University Press.

Paolucci, P. (2006), *Il centone virgiliano Hippodamia dell'Anthologia Latina: Introduzione, edizione critica, traduzione e commento.* Hildesheim: Olms.

Estudios

Adema, S. (2005), "The tense speech indications in Vergil's *Aeneid*", in G. Calboli (ed.), *Papers on grammar* 9, vol. 2, Roma: Herder: 419-431.

Albrecht, M. von (1970), "Zu Vergil's Erzähltechnik: Beobachtungen zum Tempusgebrauch in der *Aeneis*", *Glotta* 48: 219-229.

Albrecht, M. von (1999), *Roman Epic: An Interpretative Introduction*. Leiden-Boston-Köln: Brill.

Bažil, M. (2009), *'Centones christiani': métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l›Antiquité tardive*. Paris: Institut d'Études Augustiniennes.

Carmignani, M. & Audano, S. (2017) (eds.), *Vergiliocentones. Critical Studies. Los centones virgilianos. Estudios críticos*. Córdoba: Brujas.

Carmignani, M. (2020), "Articulación de los tiempos verbales en un centón virgiliano", *Circe de clásicos y modernos* 24: 43-57.

Consolino, F. E. (1983), "Da Osidio Geta ad Ausonio e Proba: le nuove possibilità del centone", *Atene e Roma* 28*:* 133-151.

De Nonno, M. (1991), "Per il testo e l'esegesi del centone *Hippodamia* (*Anth. Lat.* 11 R)", *Studi Latini e Italiani* 5: 33-44.

Galli, M. T. & Moretti, G. (2014) (eds.), *Sparsa colligere et integrare lacerata: centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*. Trento: Università degli studi di Trento.

Görler, W. (1985), "*Eneide*: la lingua", in F. Della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, vol. 2. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana: 262-278.

Harrison, S. (1991), *Vergil. Aeneid* 10 *with Introduction, Translation, and Commentary*. Oxford: Oxford University Press.

Horsfall, H. (2000). *Virgil, Aeneid 7. A Commentary*. Leiden-Boston-Köln: Brill.

Horsfall, H. (2003). *Virgil, Aeneid 11. A Commentary*. Leiden-Boston-Köln: Brill.

Kühner, R. & Stegmann, C. (1912-1914), *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*, 2 vols. Hannover: Hahnsche Buchhandlung.

Lamacchia, R. (1958), "Dall'arte allusiva al centone. (A proposito di scuola di poesia e poesia di scuola)", *Atene e Roma* 3: 193-216.

Lamacchia, R. (1985), "Centoni" in F. Della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, vol. 1. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana: 733-737.

McGill, S. (2005), *Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity*. Oxford: Oxford University Press.

OLD = Glare, P. (2012), *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.

Pinkster, H. (1983), "Tempus, Aspect and Aktionsart in Latin (Recent trends 1961-1981)", *ANRW* 29, no. 1: 270-319.

Pinkster, H. (1999), "The present tense in Virgil's *Aeneid*", *Mnemosyne* 52, no. 6: 705-717.

Pinkster, H. (2015), *The Oxford Latin Syntax: Volume 1: The Simple Clause*. Oxford: Oxford University Press.

Polara, G. (1990), "I centoni", in G. Cavallo, P. Fedeli & A. Giardina (eds.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. 3. Roma: Salerno Editrice: 245-275.

Quinn, K. (1968), *Virgil's Aeneid. A Critical Description*. London: Routledge.

Ramos Guerreira, A. (2021), "Tiempo y aspecto", in J. Baños Baños (ed.), *Sintaxis latina* vol. I. Madrid: CSIC: 475-516.

Salanitro, G. (1997), "Osidio Geta e la poesia centonaria latina", *ANRW* 34, no. 3: 2314-2360.

Spallone, M. (1982), "Il *Par. Lat.* 10318 (Salmasiano): Dal manoscritto alto-medievale ad una raccolta enciclopedica tardo-antica", *Italia medioevale e umanistica* 25: 1-71.

Traina, A. & Bertotti, T. (2003), *Sintassi normativa della lingua latina*. Bologna: Patron.

Weinrich, H. (1977), *Tempus: besprochene und erzählte Welt.* Stuttgart: Kohlhammer.

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_10

Cerámica fina alto imperial de la fábrica de salazón de la calle Francisco Barreto en Ossonoba (Faro, Portugal)

Early roman pottery from the fish salting plant on Francisco Barreto Street in Ossonoba (Faro, Portugal)

Alba A. Rodríguez Nóvoa
Universidade de Vigo
Grupo de Estudios de Arqueología, Antigüedad y Territorio (GEAAT) albaantia.
rodriguez@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-8577-212X

Adolfo Fernández Fernández
Universidade de Vigo,
Grupo de Estudios de Arqueología, Antigüedad y Territorio (GEAAT)
adolfo@uvigo.es
https://orcid.org/0000-0003-2981-6604

Ricardo Costeira da Silva
Universidade de Coimbra (FLUC), CEIS20
rcosteiradasilva@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1006-8562

Fernando P. Santos
Engobe – Arqueologia e Património Lda.
fernando.santos@engobe.pt
https://orcid.org/0009-0000-3140-0072

Paulo de Oliveira Botelho
Engobe – Arqueologia e Património Lda.
paulo.botelho@engobe.pt
https://orcid.org/0009-0002-4739-987X

Texto recebido em / Text submitted on: 09/11/2024
Texto aprovado em / Text approved on: 03/03/2025

Resumen

La excavación arqueológica realizada en la calle Francisco Barreto, en Faro (Portugal), permitió identificar una nueva unidad de preparados de pescado, que se integraba en una zona de cariz industrial de la antigua ciudad romana de *Ossonoba*. La excavación permitió recuperar un abundante conjunto material, cuyo estudio y publicación posibilitará profundizar en el conocimiento de este complejo. Parte de los materiales cerámicos ya han sido dados a conocer, como el conjunto anfórico y las vajillas finas tardoantiguas.

En esta ocasión, presentamos el estudio contextual de un conjunto de vajillas finas altoimperiales que ha permitido definir la cronología de construcción del yacimiento, así como afinar las fases de funcionamiento de la factoría. Analizamos las producciones presentes, sus formas y cronologías. La contabilización cerámica y el estudio estratigráfico ha permitido establecer cuatro contextos que corresponden con cuatro momentos, redefiniendo la secuencia de ocupación del yacimiento.

El conjunto estudiado y presentado en este artículo destaca por su abundancia y riqueza en cuanto a las formas y producciones que aparecen, igual que en el resto del yacimiento. Entre las cerámicas presentes se han identificado *terra sigillata* tanto itálica como sudgálica, así como hispánica, de varios talleres. Igualmente, se han incluído cerámicas del tipo Peñaflor, lucernas y cerámicas de paredes finas. Gracias a esto se han podido establecer las relaciones comerciales de *Ossonoba* y contextualizarlas en el área del Algarve. Estos datos, podrán ser sumados a otros del sur de Portugal, para mejorar la caracterización del Algarve romano.

Palabras clave: Cerámica, época romana, *Ossonoba*, contexto arqueológico, factoría de salazón.

Abstract

The archaeological excavation conducted on Francisco Barreto street in Faro (Portugal) led to the identification of a new fish salting plant within an industrial area of the ancient Roman city of *Ossonoba*. This excavation yielded an abundant group of materials, the study and publication of which will enhance our understanding of this complex. Some of the pottery have already been published, including part of the amphorae collection and fine late antique tableware.

In this study, we present the contextual analysis of a set of early roman fineware that has allowed us to define the site's construction chronology and to precise the operational phases of the factory. We analyse the ceramic productions, their forms, and chronologies. Through ceramic quantification and stratigraphic study, four contexts are established corresponding to four distinct phases, redefining the occupation sequence of the site.

The collection examined and presented in this paper is noteworthy for its abundance and diversity in forms and productions, reflecting the broader site characteristics. Among the pottery identified are Italian and South Gaulish *terra sigillata*, as well as Hispanic wares from various workshops. Additionally, Peñaflor type pottery, lamps, and thin-walled pottery are included. This analysis has enabled us to establish *Ossonoba's* trade connections and to contextualize them within the Algarve region. These findings, combined with others from southern Portugal, will help to improve the characterization of Roman Algarve.

Keywords: Pottery, roman times, *Ossonoba*, archaeological context, fish salting plant.

1. Breve contexto histórico y arqueológico

Ossonoba, localizada sobre la actual capital del Algarve (Faro), fue una de las ciudades portuarias más importantes del sur de la antigua provincia romana de Lusitania. Con orígenes pre-romanos[1], desempeñó siempre un papel relevante en el tráfico mercantil entre el Mediterráneo y el Atlántico dada su localización privilegiada en la extremidad occidental del llamado golfo de Cádiz.

A pesar de los trabajos de arqueología preventiva que durante las últimas décadas se han realizado por toda el área urbana de la ciudad[2] son todavía muchas las dudas relativas a su trazado urbanístico y arquitectónico. Paulatinamente, cruzando toda la información del subsuelo de esta urbe, es posible avanzar hacia una propuesta de reconstitución parcial de la topografía de *Ossonoba*[3]. El área monumental de la ciudad (Fig. 1), donde se encontraría implantado el foro (actual *Largo da Sé*), centro político administrativo de la capital de *civitas*, estaría ligada a la colina que se encuentra definida por la línea amurallada medieval. La expansión de la ciudad más allá de los límites de su núcleo genético se habría iniciado durante la primera mitad del s. I d.C.,

[1] Arruda *et al.* 2005.
[2] Viegas 2011: 81-98.
[3] Viegas 2011: 98, fig. 26; Bernardes 2014: 357, lám. 2; Mantas 2016: 41, fig. 8.

aunque la consolidación y definición de su malla urbana se llevará a cabo en la segunda mitad de dicha centuria o incluso durante los inicios del s. II[4]. Será en esta fase cuando la ciudad ocupe la zona oeste, a lo largo de la ribera, donde proliferará una intensa actividad artesanal e industrial esencialmente dedicada a la explotación y transformación de recursos piscícolas[5]. En este contexto se encuadran los vestigios descubiertos en 2017, en la calle Francisco Barreto, durante una intervención arqueológica preventiva en el ámbito de la construcción de un hotel.

La excavación abarcó un área de 400 m^2 y permitió identificar varias fases de ocupación bien diferenciadas. La fase alto imperial se corresponde con una factoría de preparados de pescado compuesta al menos por ocho piletas de salazón organizadas en torno a un patio central[6]. De este conjunto fabril, parcialmente excavado, forman también parte otros pequeños compartimentos (algunos con pavimentos en *opus signinum*) articulados entre sí, y un área de combustión donde funcionó un horno destinado a la fabricación de objetos de vidrio, probablemente después del abandono de la cetaria.

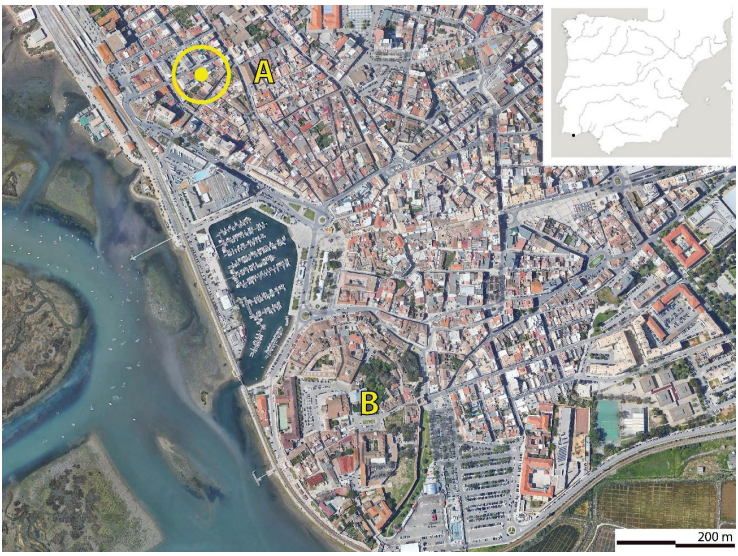

Figura 1. A – Localización de la intervención en el entramado urbano de la actual ciudad de Faro; B – Área monumental de *Ossonoba*, donde se localizaría el foro.

[4] Bernardes 2011: 13-14.
[5] Bernardes 2011: 19-20; Bernardes 2014: 357.
[6] Bernardes *et al.* 2020: 229-230.

Figura 2. Planimetría del área excavada.

Figura 3. Fotografía aérea del final de la excavación.

Recientemente se ha publicado un contexto que parece corresponderse con la fase de construcción de la fábrica[7]. Además, en los niveles de abandono y post-abandono de la factoría se han recuperado importantes cantidades de vajillas finas tardías y, en menor medida, ánforas importadas. Entre las finas destacan las importaciones africanas sobre otras como lucentes, DSP o LRC. La cronología de estos materiales alcanza los decenios centrales del s. VI[8]. Sin embargo, la fábrica parece haber sido abandonada en una fecha anterior como lo demuestran el estudio de los materiales cerámicos recuperados en un pozo o fosa en la parte norte de la factoría[9] construido cuando la fábrica ya no funciona como tal. Aunque se detecta la presencia de ánforas y vajillas finas con cronologías muy amplias, se fechó su abandono entre finales del s. IV e inicios del s. V.

En esta publicación, analizamos las vajillas finas altoimperiales recuperadas en el yacimiento. La mayoría de la TS proviene de unidades estratigráficas relacionadas con la construcción y los niveles de uso de la factoría. En su conjunto, la TS recuperada en esta fábrica de salazones de Faro nos permite por una parte visualizar las conexiones comerciales de la ciudad en época romana, ya que, como veremos, llegan producciones de los principales alfares. Por otra parte, nos ilustra acerca de la datación de las fases alto imperiales del yacimiento.

2. Los contextos estudiados

En total, se han estudiado 27 unidades estratigráficas en las que están presentes las vajillas finas, que hemos agrupado en 4 grandes contextos relacionados con diferentes momentos de la fábrica.

Los 4 contextos se identifican con:

- niveles de la primera fase de ocupación **(Contexto 1)** (UEs 928, 932 y 1045), relacionados con la nivelación del terreno para construir pavimentos.

---

[7] Silva *et al.* (en prensa). El resultado del estudio cerámico de un contexto previo a la construcción de la fábrica fue presentado en el Congreso Internacional Ex Baetica Amphorae (Sevilla, 2018) y será publicado en sus actas.

[8] Fernández *et al.* en prensa. Los resultados del estudio de las vajillas finas tardías importadas ha sido presentado en la "Conference on Late Roman Coarse Wares, Cooking Wares and Amphorae in the Mediterranean: Archaeology and Archaeometry (LRCW 7)" celebrada en Valencia en octubre de 2019.

[9] Rodríguez Nóvoa *et al.* 2024.

- una segunda fase de ocupación **(Contexto 2)** que coincide con los rellenos de zanjas de cimentación de muros (UEs 922, 924, 930 y 926).
- niveles de ocupación/ circulación y materiales asociados a la misma segunda fase ocupacional **(Contexto 3)** (UEs. 752 y 793)
- los niveles que colmatan la fábrica de salazón y que se relacionan con su abandono **(Contexto 4)** (UEs 112, 321, 377, 700, 703, 712, 714, 717, 724, 759, 828, 832, 845, 846, 864, 865, 888, 920 y 1141).

3. Los materiales cerámicos

Metodológicamente, el conjunto cerámico de vajillas finas se dividió según producción y tipo específico (en caso de que se pudiese reconocer) de cada fragmento. Posteriormente, se procedió a la contabilización de los individuos siguiendo las indicaciones del protocolo de Sevilla[10], al dibujo y fotografía, de ser el caso. A continuación, describiremos los materiales relacionados con cada fase del yacimiento.

Contexto 1

Asociados al contexto 1, la construcción de la primera fase de uso de la factoría de salazones contamos con 103 fragmentos que clasificamos como vajillas finas, y que se corresponderían con 38 individuos (NMI). La mayor parte del conjunto es de origen gálico (23 individuos), con predominancia de las formas lisas. Entre los platos, la forma Drag. 18 suma 3 individuos. Los perfiles curvados y el borde diferenciado apuntan a cronologías flavias en adelante (Fig. 4, 2)[11]. La forma Drag. 15/17 es escasa, con solo un individuo, que presenta la particularidad de que es una producción marmorata de La Graufesenque (Fig. 4, 1). Esta producción se encuadra cronológicamente desde el reinado de Nerón al año 80[12]. La forma sería similar a la variante C, que aparece ya con los Flavios. El tamaño del fragmento nos impide precisar más datos sobre esta pieza.

[10] Adroher Auroux *et al*. 2016.
[11] Polak 2000: 91.
[12] Dannel y Mees 2013: 169.

Entre las copas, están presentes las formas Drag. 27 (3 individuos) (Fig. 4, 4) y la Drag. 24/25 (2 individuos). Aunque son tipos propios de mediados del s. I d.C., son piezas con paredes gruesas y otras características formales, como el tipo de borde, que estarían apuntando a cronologías avanzadas en la producción sudgálica, flavias en adelante. Una taza Drag. 24/25 tiene un sello de *Ivcvndus* (Fig. 4, 3), productor de La Graufesenque cuya marca está ampliamente difundida por el Imperio y atestiguado en Vechten entre el 40 y el 100 d.C.[13]. El conjunto Drag. 35 y Drag. 36 (Fig. 4, 7-8) suma 5 individuos. La presencia de estas piezas del Servicio A con un número relevante dentro del contexto es significativa, ya que son tardías. Se fabrican desde el año 60 aproximadamente y durante todo el s. II[14].

Los tipos decorados presentes son las Drag. 29 (2 individuos), Drag. 30 (1 individuo) y Drag. 37 (2 individuos). El individuo más completo de la forma 29 (Fig. 4, 5) tiene una carena marcada y borde exvasado que lo adscribirían a la variante V, datada en la segunda mitad del s. I. El esquema decorativo, con *guillochis*, perlas y guirnaldas podría indicar un momento entre Claudio y Nerón[15]. El fragmento de Drag. 30 (Fig. 4, 6) es muy pequeño, por lo que poco podemos precisar sobre su cronología. La forma tiene una producción muy amplia que abarca toda la segunda mitad del siglo I. Se aprecia una pared decorada con hojas de piña. Entre las Drag. 37 destaca uno de los individuos que conserva parte de la pared, donde se puede adivinar la representación de un cánido (Fig. 5, 9). Es una forma tardía en los alfares gálicos (a partir de los Flavios).

A esto habría que añadir un fondo con sello de *Primvs*. Presente en cerámicas de varios talleres gálicos, correspondería a varios alfareros, aunque se documenta entre el 20 y el 80[16]. Posiblemente este fondo se correspondería con una forma 24/25 o 27, pero lo contamos como indeterminada al no conservar suficiente perfil como para asegurarlo. Por último, habría que sumar un fondo con marca "OF…" sin lectura del alfarero.

La producción Peñaflor está documentada con un plato de la forma Martínez III de las variantes a o b[17]. Imitaría platos de engobe rojo itálicos

[13] Polak 2000: 242.
[14] Vernhet 1976.
[15] Mees 1995: 87, est. 443.1.
[16] Polak 2000: 296.
[17] Martínez 1989.

del tipo Luni 5. La cronología de la producción se iniciaría con Augusto/ Tiberio y perduraría durante todo el s. I.

Los fragmentos de *terra sigillata* hispánica son alrededor de la mitad de los gálicos, con 35 fragmentos y 11 individuos. De los individuos identificables, 3 son formas lisas y 6, decoradas. Entre las primeras, hay dos individuos de la forma Hisp. 24/25, que se produce desde mediados del s. I d.C. y durante el s. II, y uno de Hisp. 36, con el mismo momento de inicios de la producción, pero pudiendo llegar al s. III. El individuo de la forma 36 (Fig. 5, 10) corresponde a la variante A[18], cuya producción se concentra entre época Flavia y los primeros decenios del s. II d.C. Las formas decoradas se identifican con las formas clásicas Hisp. 29 (1 individuo), junto con 4 individuos de la forma híbrida Hisp. 29/37[19]. La Hisp. 29 es una forma Flavia, cuya producción terminaría hacia el inicio del s. II d.C.

Por último, hay que señalar la presencia de un cuenco norteafricano en ARS A de la forma Hayes 7 de perfil casi completo, datada entre principios y mediados del s. II d. C.[20] (Fig. 5, 11).

La composición del conjunto apunta a una datación entre finales del s. I d. C. e inicios del s. II. Las ánforas del contexto son compatibles con esta datación. Se recogen sobre todo ánforas béticas de los tipos Dressel 20 y Beltrán II B, así como Haltern 70 (algunas de ellas con bordes flavios) y Dressel 7-11. Algunas ánforas ovoides son de producción lusitana. Con un solo individuo, están presentes las ánforas Gauloise 4 gala y Dressel 2-4 (en este caso de producción indeterminada). La fecha es coincidente con la ya publicada para la construcción de la fábrica de salazón, a través del estudio del material de una fosa cortada por uno de los muros[21].

[18] Bustamante Álvarez 2010: 317.
[19] Bustamante Álvarez 2010: 419.
[20] Hayes 1972: 31-33.
[21] Silva *et al.* (en prensa).

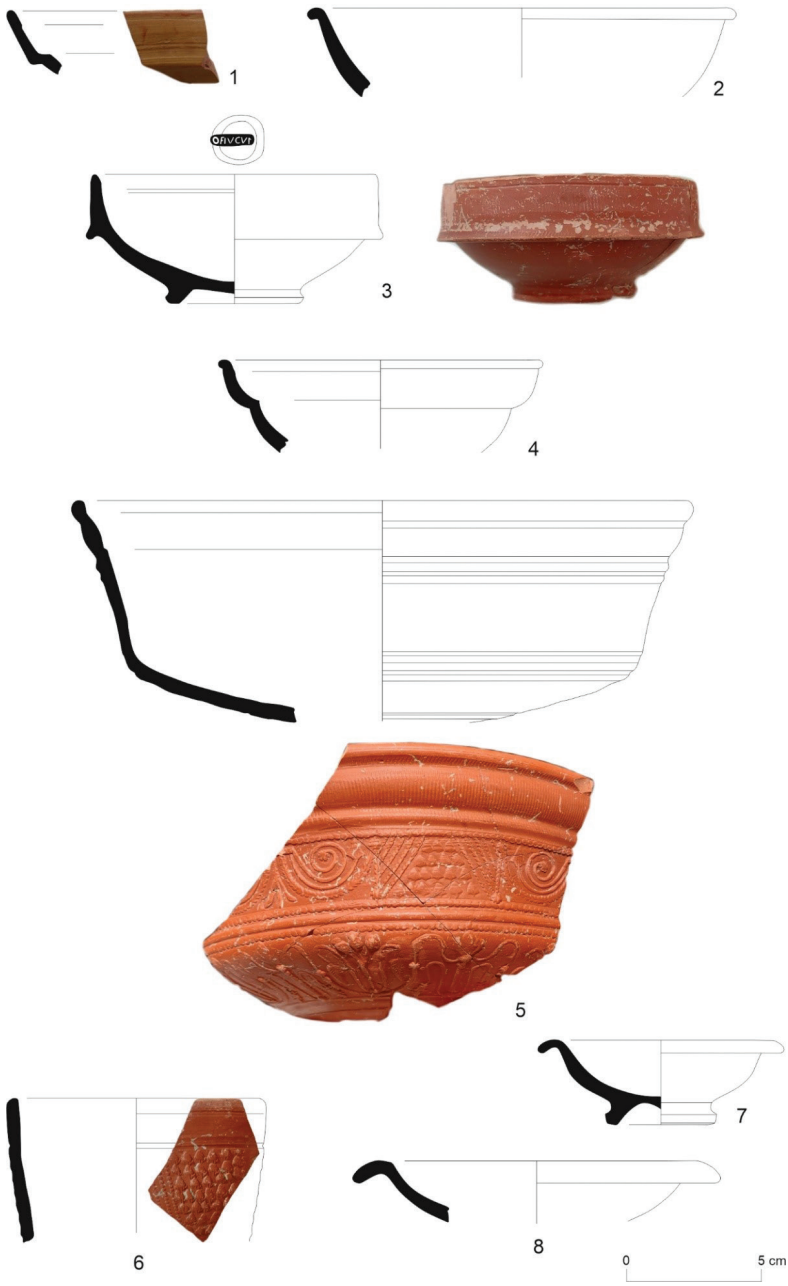

Figura 4. Materiales del contexto 1 (I).

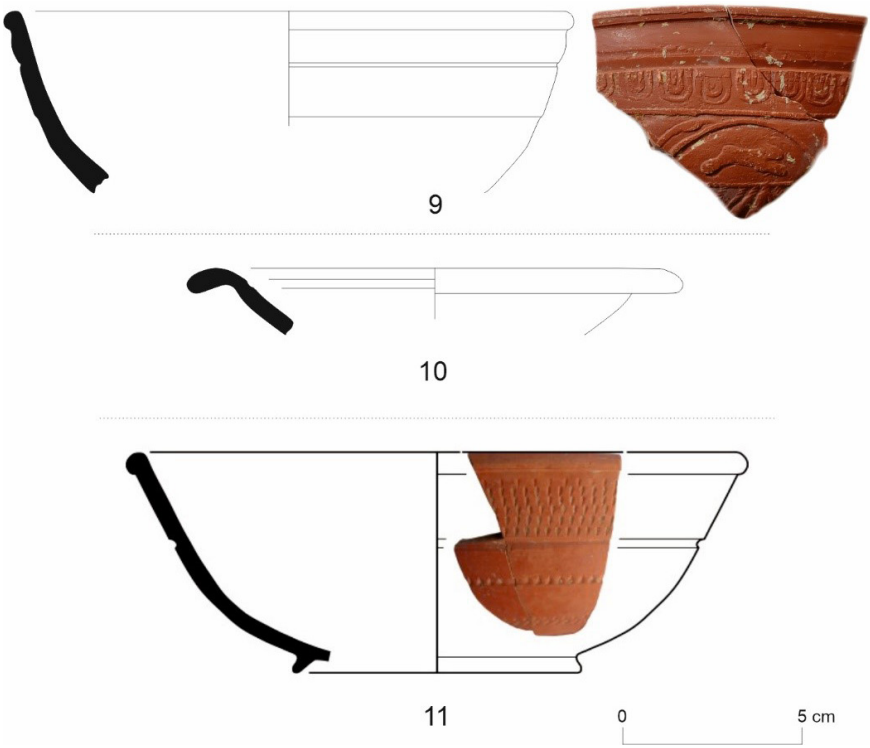

Figura 5. Materiales del contexto 1 (II).

Producción	Forma	NFrag	PC	B	A	P	F	NMI	Fig.
TSG	Drag. 15/17	1		1				1	
	Drag. 18	3		3				3	
	Drag. 24/25	2		2				2	
	Drag. 27	3		3				3	
	Drag. 29	2		2				2	
	Drag. 29/37	2		2				2	
	Drag. 30	1		1				1	
	Drag. 35	1		1				1	
	Drag. 36	4		3		1		3	
	Drag. 37	2		2				2	
	Indet. decor.	20				20			
	Indeterminada	23		4		9	10	4	
TOTAL TSG		64		24		30	10	24	
Peñaflor	Martínez III	1		1				1	
	Indeterminada	2				1	1	2	
TOTAL PEÑAFLOR		3		1		1	1	3	
TSH	Drag. 24/25	2		1		1		2	
	Drag. 29	1		1				1	
	Drag. 29/37	4		4				4	
	Drag. 36	1		1				1	
	Indet. decor.	9				9			
	Indeterminada	18		3		10	5	3	
TOTAL TSH		35		10		20	5	11	
TSA	Hayes 7	1		1				1	
TOTAL TSA		1		1				1	
TOTAL		**103**		**35**		**51**	**16**	**38**	

Tabla 1. Contabilización cerámica del Contexto 1.

Contexto 2

El contexto 2 es el que acumula la mayor parte de las vajillas altoimperiales recogidas en el yacimiento, que formarían parte de los rellenos constructivos de la segunda fase de uso de la factoría de salazón. Se recogen 278 fragmentos que corresponden con 138 individuos

siendo la mayoría, como en el resto de los contextos presentados, de producción sudgálica.

La *terra sigillata* itálica es muy escasa al documentarse 12 fragmentos que equivalen a 7 individuos. Los fragmentos de borde son muy pequeños, dificultando su identificación. Una posible copa Consp. 14, datada entre mediados y finales del reinado de Augusto, otra posible copa Consp. 27 (Fig. 6, 3), fechada entre Tiberio y Nerón, y una Consp. 31, producida entre finales de Augusto e inicios de Tiberio[22]. Los platos son de las formas Consp. 20.4 (Fig. 6, 1) y 21.4 (Fig. 6, 2), con una cronología similar de aparición en contextos de mediados del s. I[23]. Para el resto de los fragmentos no podemos determinar la forma concreta.

La producción marmorata de La Graufesenque (datada entre mediados del s. I d.C. y el 80) es relativamente frecuente en este contexto. Los individuos identificables son un pequeño fragmento de borde de un plato Drag. 15/17 (Fig. 7, 9) y varios fragmentos que permiten reconstruir el perfil casi completo de una forma Drag. 37 (Fig. 9, 31). Además, hay varios fondos de forma indeterminada. Entre las formas lisas, las más abundantes son las copas Drag. 27, con 9 individuos (Fig. 8, 20-24). Hay un individuo con perfil completo y varios bordes, con una gran oscilación en los diámetros, de 6 a 12 cm. Dos de estas piezas tienen sellos en el fondo, aunque no fue posible determinar los alfareros. La copa Drag. 24/25, un poco más temprana, también está presente con 5 individuos de formato pequeño (Fig. 8, 17-19). Los platos más abundantes son los Drag. 18, con dos perfiles completos (uno de ellos que conserva un sello parcial, aunque ilegible) (Fig. 7, 12-13) y cuatro bordes (Fig. 7, 14-16). Las diferentes características formales, como la carena más o menos marcada, apuntan a que hay individuos producidos tanto a mediados como a finales del s. I d.C. Los platos de la forma 15/17 (Fig. 7, 9-11), datados sobre todo en la primera mitad del s. I, se corresponden con 4 individuos. El Servicio A (Drag. 35 y Drag. 36) suma 8 individuos (Fig. 8, 28), siendo solamente uno de ellos una copa 35. Como ya hemos dicho, la presencia de estos tipos, como las Drag. 27, las Drag. 18 de perfil curvo y las Drag. 37 como principal forma decorada, apuntan a la presencia de individuos producidos posiblemente a inicios del s. II.

---

[22] Ettlinger *et al*. 1990: 106-107.
[23] Ettlinger *et al*. 1990: 86-89.

Las formas decoradas pertenecen a los tipos Drag. 29 y Drag. 37. El primero, cuya producción se centra a inicios-mediados del s. I d.C., suma 5 individuos (Fig. 9, 29-30). El segundo es la forma mayoritaria del contexto (Fig. 9, 31-35), con 10 individuos, que en su mayor parte conservan una gran parte del perfil y la decoración con ovas alineadas en la parte alta. Hay 31 paredes decoradas que seguramente pertenezcan a uno de estos dos tipos, lo que podría sumar algún individuo más.

El grupo de las cerámicas Peñaflor es relativamente abundante, con 38 fragmentos y 17 individuos. Las formas identificadas, copas y platos del grupo imitativo de la *sigillata* itálica de las variantes b y c (Fig. 6, 4-5), alcanzan su mayor índice de producción entre los reinados de Claudio y Nerón, aunque aparecen durante todo el s. I d.C.[24]. Cuatro de los individuos pertenecen a las formas que imitan las formas hispánicas Drag. 36 (segunda serie de imitación) (Fig. 6, 6-7), y que por tanto habría que datar hacia la segunda mitad del s. I d.C. Varios fondos se asocian al tipo III (Fig. 6, 8), que imita los platos itálicos de engobe rojo.

La TSH suma en este contexto 59 fragmentos y 32 individuos. Los platos son todos de la forma Hisp. 18 (3 individuos) (Fig. 10, 36-37). La mayor parte de las copas son de la forma 27 (Fig. 10, 38), con 5 individuos, uno de ellos con el perfil completo. Las copas 24/25 también están presentes, con 2 individuos. El resto (otros dos individuos) son Hisp. 36 (Fig. 10, 40), conservando la decoración de flor de agua. Además, habría una forma cerrada indeterminada, que no presenta engobe en el interior. Las formas decoradas suponen 7 individuos. De estos, uno podría asignarse a la forma 29 o 37 (Fig. 10, 39), pero el resto corresponderían a la forma híbrida 29/37 (3 individuos) y a la clásica 37, variante A (4 individuos) (Fig. 10, 41-45). Cabe mencionar la presencia de una posible forma Andújar 2, con el burilado propio de la producción. Su cronología de producción es muy amplia, desde el inicio de los talleres durante época julio-claudia hasta el s. II d.C.[25].

Por último, destaca la presencia de un plato de la forma Hayes 48 (Fig. 11, 46) en *terra sigillata* africana C, datado entre inicios del s. III e inicios del s. IV[26]. Habría que añadir algunos fragmentos más de fondos de forma indeterminada, algunos típicos de la producción ARS A.

---

[24] Vázquez Paz *et al.* 2005: 321-322.

[25] Fernández García y Ruiz Montes 2005:141.

[26] *Atlante* I 1981:61.

Las ánforas del contexto proceden únicamente de la unidad 924. Son tres asas, de las formas Dressel 2-4, Dressel 7-11 y Haltern 70, respectivamente, un borde de Beltrán II B y dos individuos de ánforas de fondo plano de origen bético. La presencia de estos individuos indica cierta residualidad en el contexto, ya que son formas propias de inicios del s. I d.C. y que no concuerdan, como veremos a continuación, con la fecha general del contexto.

La composición de este contexto 2 es muy similar a la del anterior, aunque se observan algunas diferencias. Se detecta una mayor cantidad de *sigillatas* sudgálicas, con formas que son tardías dentro de la producción (como las Drag. 36 y 37), así como de *sigillatas* hispánicas. Por tanto, la segunda fase de ocupación habría que fecharla en algún momento de los mediados del s. II d.C. La proximidad cronológica con la construcción de la primera fase puede indicar que estemos ante un momento de remodelaciones puntuales, más que una reconstrucción total de la fábrica. Con todo, habría una pieza claramente discordante con esta datación, la Hayes 48 africana procedente de la unidad 924, fabricada desde la segunda mitad del s. III. Dado que se trata de una sola pieza debe ser considerada como una intrusión originaria de los contextos de abandono de la fábrica de salazones.

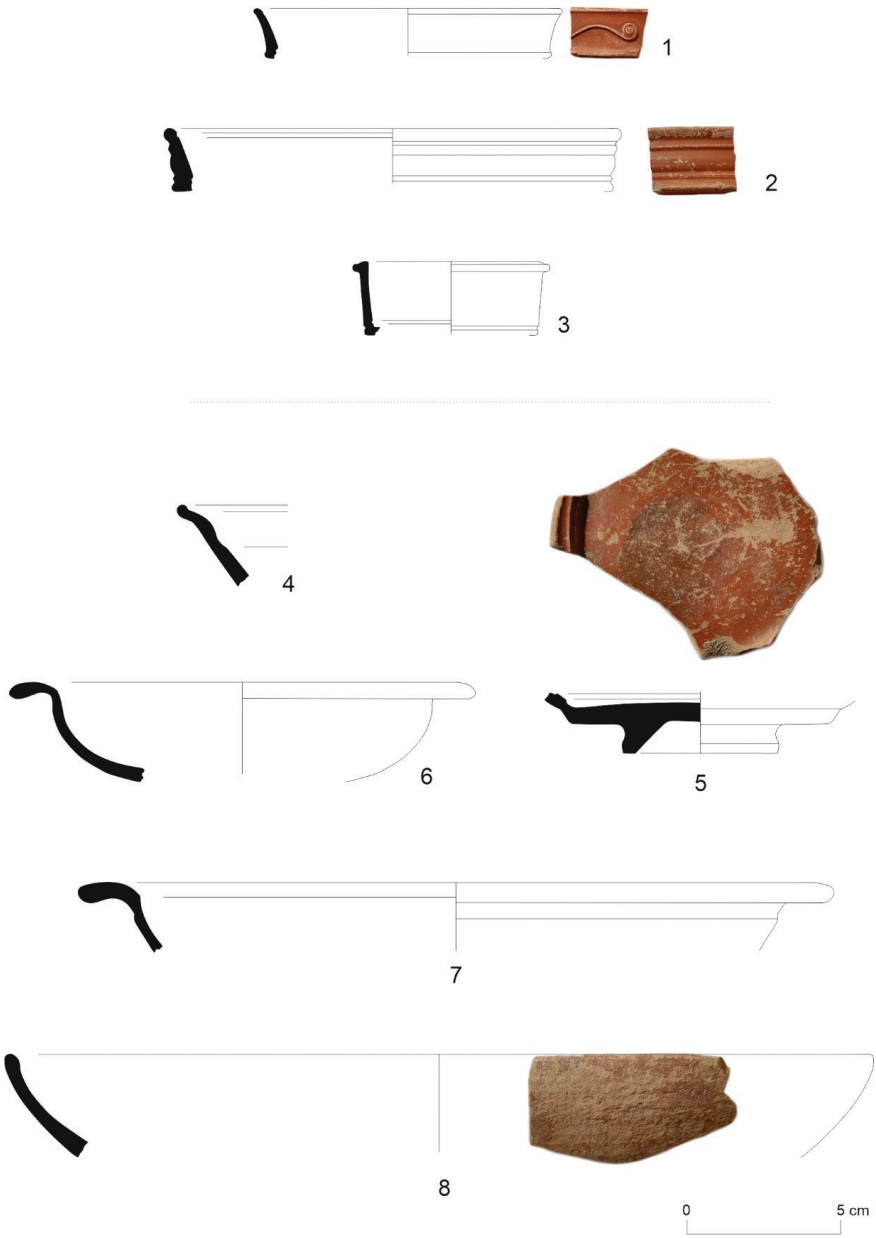

Figura 6. Materiales del contexto 2 (I).

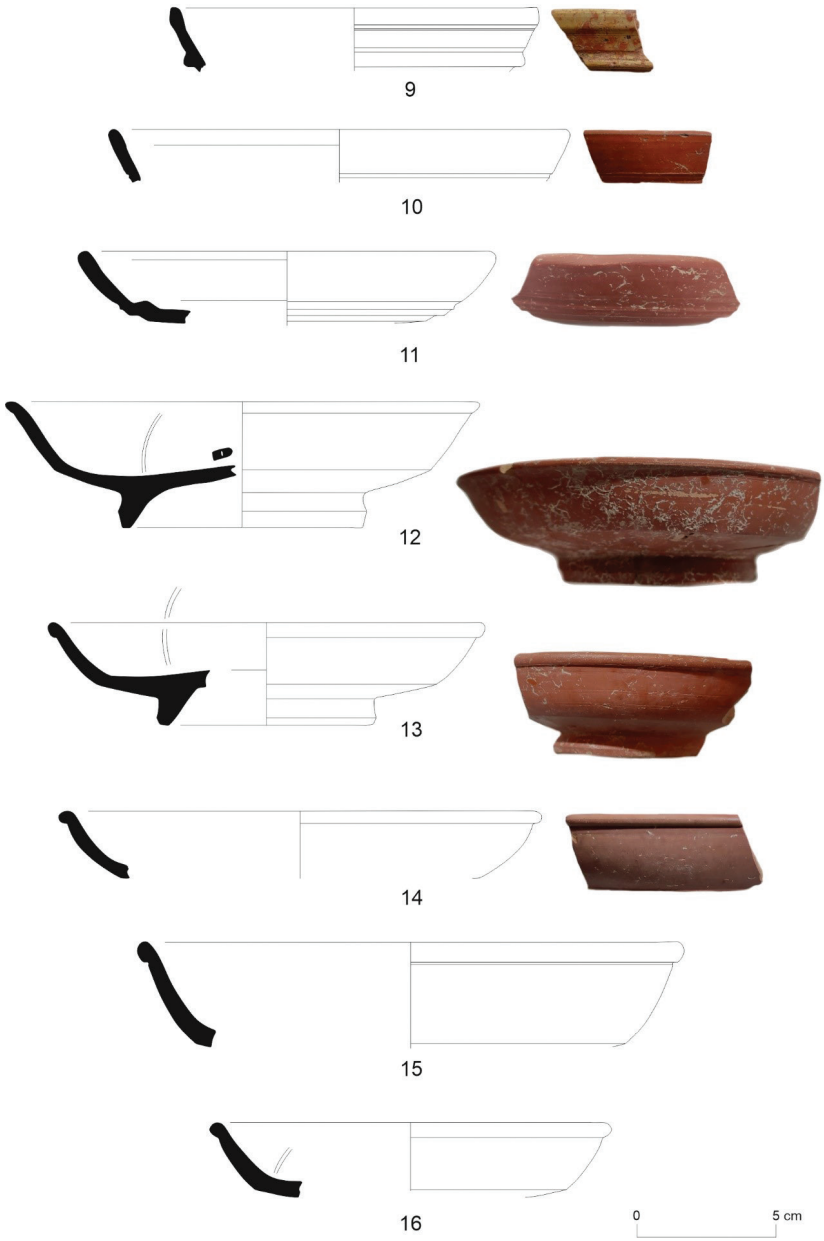

Figura 7. Materiales del contexto 2 (II).

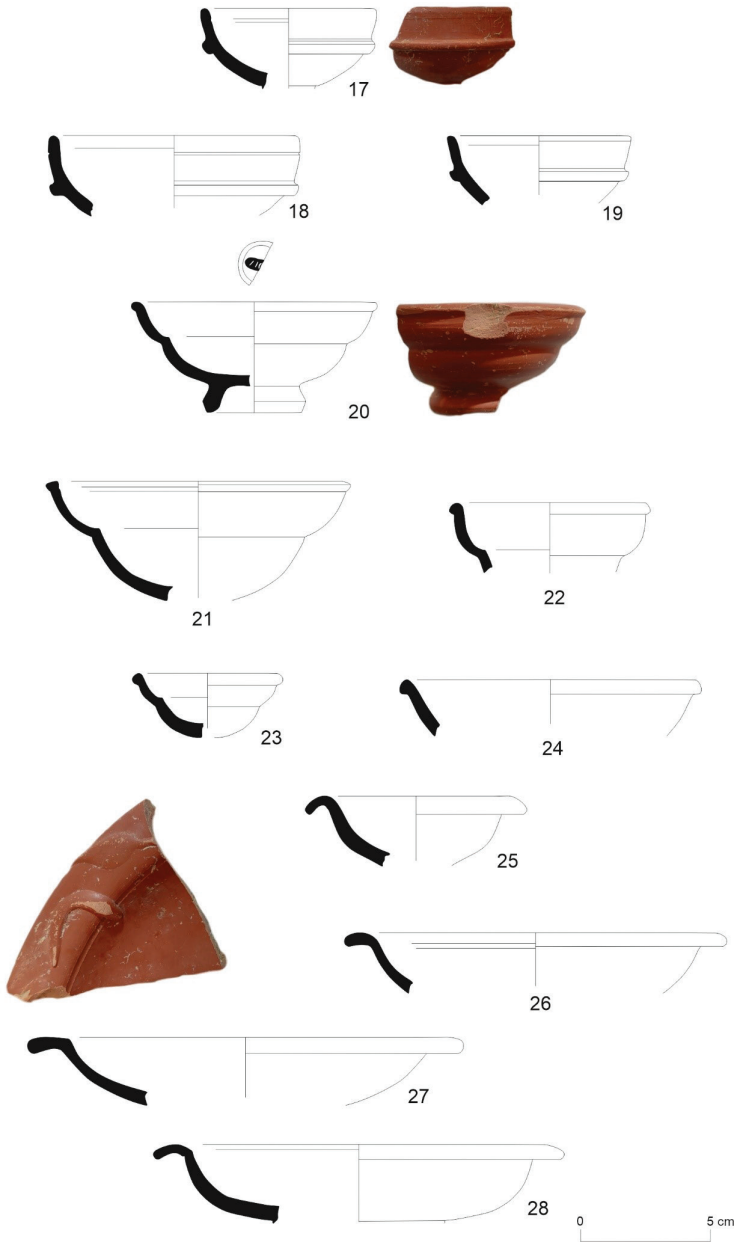

Figura 8. Materiales del contexto 2 (III).

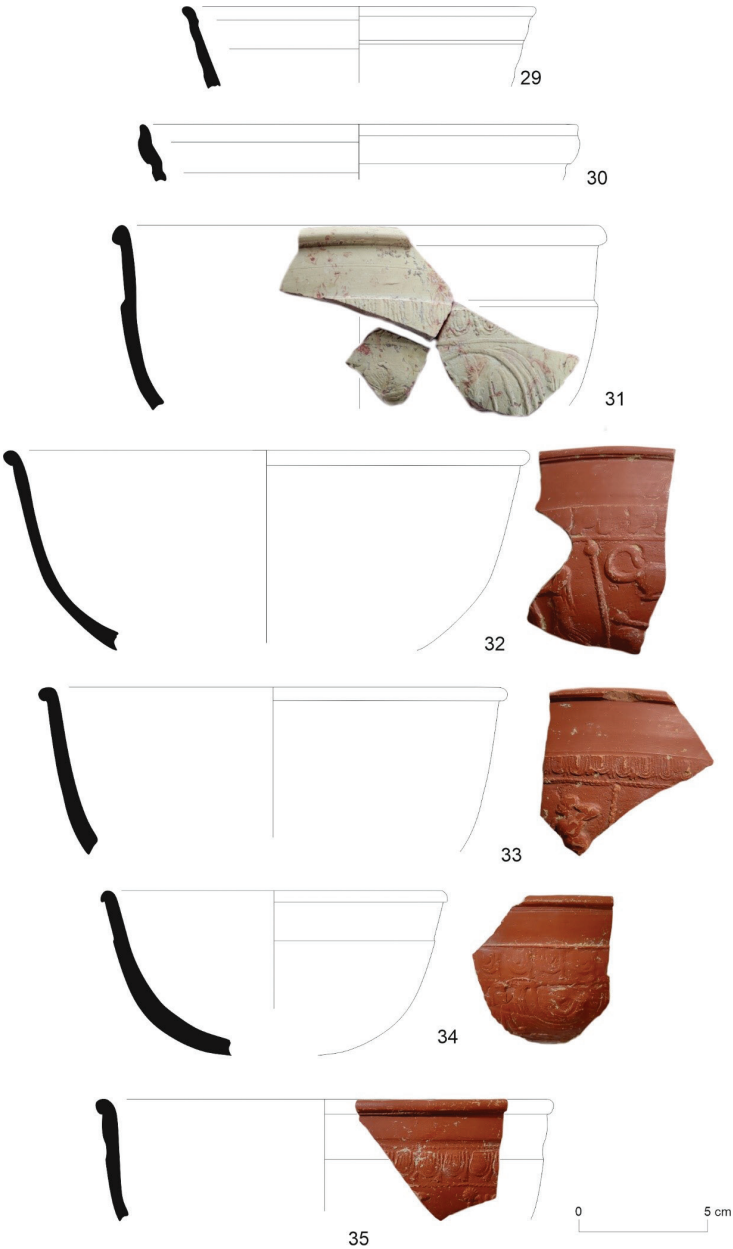

Figura 9. Materiales del contexto 2 (IV).

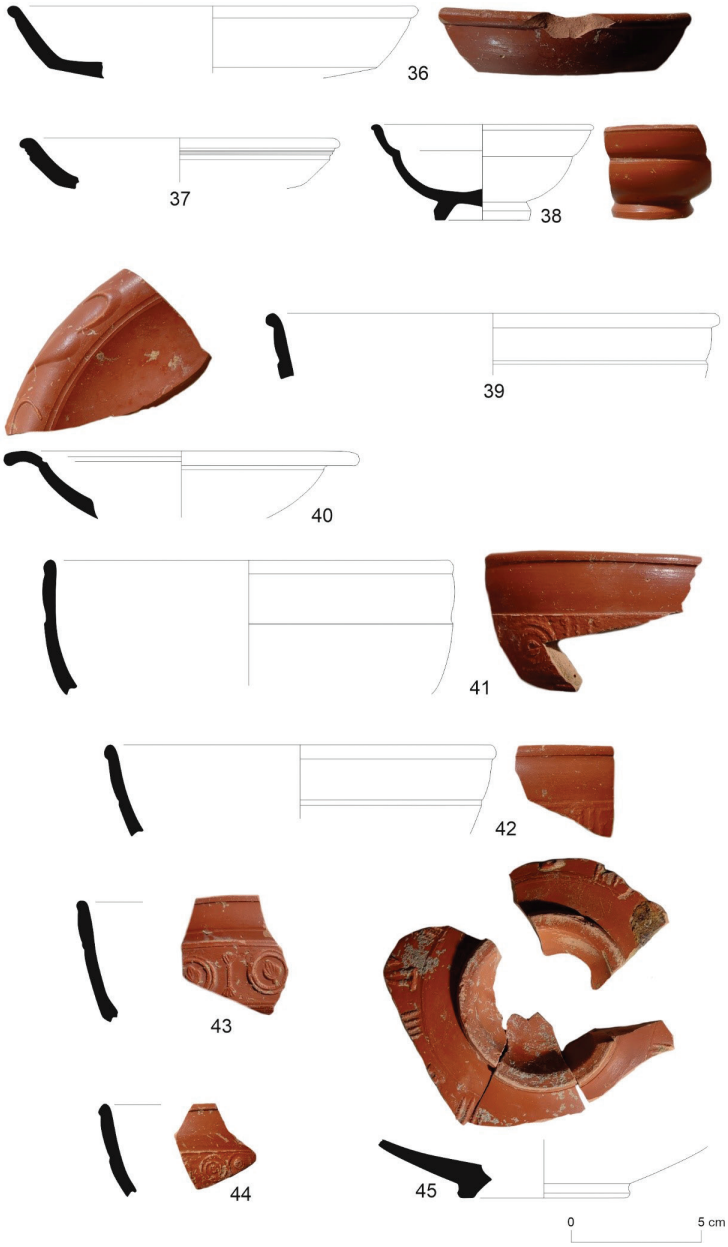

Figura 10. Materiales del contexto 2 (V).

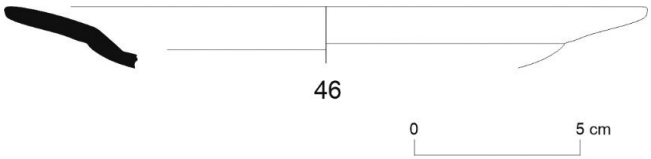

Figura 11. Materiales del contexto 2 (VI).

Producción	Forma	NFrag	PC	B	A	P	F	NMI	Fig.
TSI	Consp. 14?	1		1				1	
	Consp. 20.4	1		1				1	6, 1
	Consp. 21.4	1		1				1	6, 2
	Consp. 27	1		1				1	6, 3
	Consp. 31	1		1				1	
	Indeterminada	7		2		4	1	2	
TOTAL TSI		12		7		4	1	7	
TSG	Drag. 15/17	4		4				4	7, 9-11
	Drag. 18	6	2	4				6	7, 12-16
	Drag. 24/25	5		5				5	8, 17-19
	Drag. 27	13	1	7		2	3	9	8, 20-24
	Drag. 29	5		5				5	9, 29-30
	Drag. 35	1		1				1	8, 25
	Drag. 36	7		7				7	8, 26-28
	Drag. 37	19		10		8	1	10	9, 31-35
	Indet. decor.	31				31			
	Indeterminada	73		4		36	33	33	
TOTAL TSG		164	3	47		77	37	80	
Peñaflor	Martínez Ib?	1		1				1	6, 4
	Martínez IIb/c	1					1	1	6, 5
	Martínez IIe	4		4				4	6, 6-7
	Martínez III	6		1			5	5	6, 8
	Indeterminada	26				20	6	6	
TOTAL PEÑAFLOR		38		6		20	12	17	

TSH	Andújar 2?	1		1				1	
	Drag. 18	3		3				3	10, 36-37
	Drag. 24/25	2		2				2	
	Drag. 27	5	1	4				5	10, 38
	Drag. 29?	1		1				1	10, 39
	Drag. 29/37	3		3				3	10, 43
	Drag. 36	2		2				2	10, 40
	Drag. 37	4		3			1	4	10,41-42, 44-45
	Forma cerrada	1				1		1	
	Indet. decorada	16		4		12		4	
	Indeterminada	21				15	6	6	
TOTAL TSH		59	1	23		28	7	32	
TSA	Hayes 48 (ARS-C)	1		1				1	11, 46
	Indeterminada	4				4		1	
TOTAL TSA		5		1		4		2	
TOTAL		278	4	84		133	57	138	

Tabla 2. Contabilización cerámica del Contexto 2.

Contexto 3

Los 21 fragmentos de vajillas finas altoimperiales se corresponden con 14 individuos. En este caso estamos también ante material residual, ya que la segunda fase de ocupación de la factoría de salazón se dataría en época tardía. La *terra sigillata* de producción sudgálica es el conjunto más abundante, con 15 fragmentos y 8 individuos. Solamente se ha podido asignar una forma determinada a la mitad de estos. El grosor de las paredes y las características morfológicas vinculan las dos Drag. 18 (Fig. 12, 1 y 2) a las variantes B, con la carena más marcada (Fig. 12, 2) o C, más curvada (Fig. 12, 1), cuya producción llegaría al s. II d. C. Entre las copas, hay una Drag. 27 y otra Drag. 35. Podríamos añadir aquí un fondo sellado con un punzón, seguramente de *Secvndvs* (Fig. 12, 3). Los productos de este alfar de La Graufesenque tienen una gran difusión en la península ibérica y el Algarve no es una excepción[27]. El sello está atestiguado desde el reinado de Claudio, pudiendo alcanzar el s.

[27] Viegas 2003: 127.

II[28]. El resto de individuos corresponderían con formas decoradas, posiblemente Drag. 29 o Drag. 37, aunque solamente conservamos paredes.

El único fragmento de TSH es un fondo de forma indeterminada. Como vajilla fina africana tendríamos un borde de Hayes 9 (Fig. 12, 5) con decoración burilada. Esta decoración la asigna a la variante A y por tanto se dataría entre el 100 y el 160 d. C.[29]

Hay fragmentos de vajillas finas intermedias. Recogemos aquí un fragmento de borde de un bol de la forma Lamboglia 1/3B, fabricada a partir de la segunda mitad del s. II y hasta mediados del s. V (Fig. 12, 4)[30].

No hay ánforas en el contexto que nos ayuden a precisar la datación, que habría que situar en el s. II y, posiblemente, en la segunda mitad de este siglo, debido a la presencia de las vajillas africanas y las lucentes.

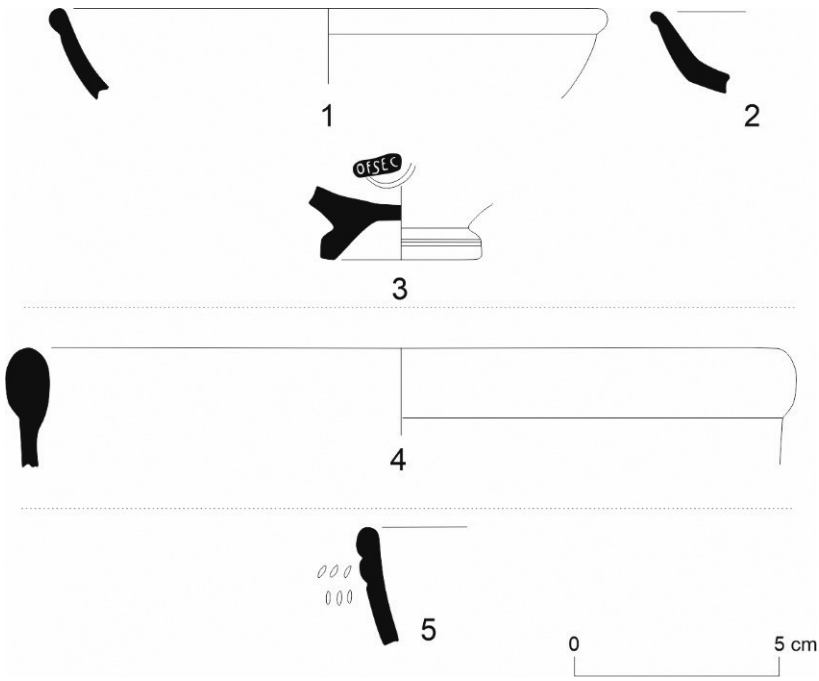

Figura 12. Materiales del Contexto 3.

[28] Polak 2000: 322-323.
[29] Hayes 1972: 37.
[30] Raynaud 1990.

Producción	Forma	NFrag	PC	B	A	P	F	NMI	Fig.
TSG	Drag. 18	2		2				2	12,1-2
	Drag. 27	1		1				1	
	Drag. 35	1		1				1	
	Indet. decor.	4				4		4	12,3
	Indeterminada	7					7		
TOTAL TSG		15		4		4	7	8	
TSH	Indeterminada	1					1	1	
TOTAL TSH		1					1	1	
Lucente	Lamboglia 2/37	1		1				1	12,4
	Indeterminada	1				1		1	
TOTAL LUCENTE		2		1		1		2	
TSA	Hayes 9	1		1				1	12,5
	Indeterminada	2		1		1		2	
TOTAL TSA		3		2		1		3	
TOTAL		21		7		6	8	14	

Tabla 3. Contabilización cerámica del Contexto 3

Contexto 4

El conjunto de vajillas finas altoimperiales (consideradas residuales en este contexto) suma en los niveles de abandono de la fábrica 89 fragmentos y 58 individuos. Solamente hay dos fragmentos de fondos itálicos, de dos individuos diferentes y de forma inclasificable. La mayor parte del conjunto de nuevo vuelve a ser gálico, con las formas tradicionales presentes. Algunos de los fragmentos son marmoratas de La Graufesenque. Entre los platos, la forma más abundante es de nuevo la Drag. 18, aunque el escaso tamaño de los fragmentos nos impide distinguir las variantes. De la forma 15/17, solo hay un fragmento de fondo.

Las copas Drag. 24/25, más tempranas, son escasas en este contexto, con solo dos individuos de formato pequeño. Las Drag. 27 son más abundantes, con un perfil completo y 4 bordes más. Aparece por primera vez la forma Drag. 33, con dos individuos. Esta copa está presente, al menos en La Graufesenque, desde el inicio de la producción, perdurando todo el s. I[31]. Dos fondos sellados posiblemente puedan atribuirse a copas de este tipo, aunque no se conserva suficiente parte del perfil para tener la

[31] Polak 2000: 121.

certeza. El primero de ellos es del alfarero *Bassvs* (Fig. 14, 14), que habría que datar entre los reinados de Claudio y Nerón, sin que la producción vaya más allá del 70[32]. Otro fragmento podría ser de una variante de un sello de *Tetivs*, con un uso arcaico de F y E preflavio[33] (Fig. 14, 15). Hay otro fondo sellado del que no puede leerse el nombre del alfarero por una rotura que solo dejó visible el final "… OF" (Fig. 14, 13). Del conjunto de copa y plato Drag. 35 y 36 se recogen tres individuos. Además, hay un fragmento de borde mortero Ritt. 12, reconocible por la visera. Se produce aproximadamente entre el 40 y 70 d.C.

Entre las formas decoradas, hay un borde de Drag. 29, que por el perfil exvasado, consideramos como de la variante B, producida entre el 40 y 90 d.C.[34]. Los otros dos individuos decorados, de perfil claramente hemisférico, pertenecerían a la forma Drag. 37, producida en la segunda mitad del s. I d.C. Hay más fragmentos de paredes decoradas que podrían incrementar el número de individuos de Drag. 29 y 37.

La producción hispánica es poco abundante en este contexto. Asociamos 3 individuos con la producción Peñaflor, aunque solamente podemos reconocer un borde que parece ser de un plato Martínez III. La *terra sigillata* hispánica es muy escasa. Solamente hay tres individuos: una pared que parece pertenecer a una forma 27 y dos bordes Hisp. 36. Estos dos últimos son de la variante 36B, datada entre finales del s. I d.C. e inicios del s. II d.C.

Las vajillas finas africanas en ARS A suman 23 fragmentos y 10 individuos. El repertorio formal es muy variado con cronologías que van desde finales del s. I hasta el s. III[35], con un individuo de cada una de las siguientes formas[36]: Hayes 3, Hayes 6B en su módulo pequeño, Hayes 8 (con borde decorado y por tanto de la variante A, Fig. 13, 12, fechada entre el 80 y el 160), Hayes 9 en las variantes A y B, Hayes 14 y Hayes 17. Por último, la forma Hayes 27, fabricada entre el 160 y el 220 cuenta con 2 individuos en este contexto.

---

[32] Polak 2000: 177.

[33] Polak 2000: 343.

[34] Polak 2000: 127.

[35] Hayes 1972. Ciertas cronologías de estas formas han sido revisadas en Bonifay 2004 y en el volumen 1 de RLAMP 2012 y en contextos publicados más recientes como los de Cartagena en Quevedo 2015.

[36] Hayes 1972.

Entre las lucentes contamos con un borde de una Lamboglia 2/37, datada entre la segunda mitad del s. II y mediados del s. V[37] (Fig. 13, 8).

El contexto 4, que agrupa unidades estratigráficas relacionadas con el abandono del yacimiento, solo recoge aquellas donde aparecen vajillas finas altoimperiales. Estas son residuales, ya que se documentan con vajillas finas de época tardoantigua. En la unidad 703 están presentes las formas Hayes 67 A (datada entre el 360 y el 420) y Hayes 91A (finales del siglo IV- mediados del V)[38]. Si nos fijamos en las ánforas, se detecta también cierta frecuencia de formas residuales de los siglos I y II, especialmente béticas. Pertenecen a los tipos Haltern 70, Dressel 7-11, Dressel 20 y Beltrán II B. Estas ánforas conviven con formas tardías de producción lusitana, bética y africana, junto con algúna ánfora oriental. Son las formas Almagro 51 A-B y 51C, K. 16 y K. 25, Africana II de las variantes C y D de Bonifay[39], Dressel 23 y algún posible fragmento de LRA1. Las cerámicas de cocina africanas estudiadas que proceden de los contextos de abandono (50 individuos)[40] no aportan dataciones nuevas a lo ya indicado. Las formas más habituales son el conjunto de tapadera y cazuela Hayes 196 y Hayes 197, seguidos por la Hayes 23 y Hayes 182. Son piezas fabricadas (dependiendo del tipo y la variante concreta) entre el s. II y el IV. Estos niveles de abandono se deben fechar, por lo tanto, entre finales del s. IV y los inicios del s. V.

Sin embargo, el yacimiento sigue en uso hasta una fecha más reciente que viene dada por la presencia en otras UEs de ARS Hayes 87C, 99B y 104A y LRC Hayes 3 (variantes D, E y F) en el s. VI[41], pero con una fuerte residualidad de materiales altoimperiales.

---

[37] Lamboglia 1963.
[38] Hayes 1972.
[39] Bonifay 2004.
[40] Barbosa 2021.
[41] Fernández *et al.* en prensa.

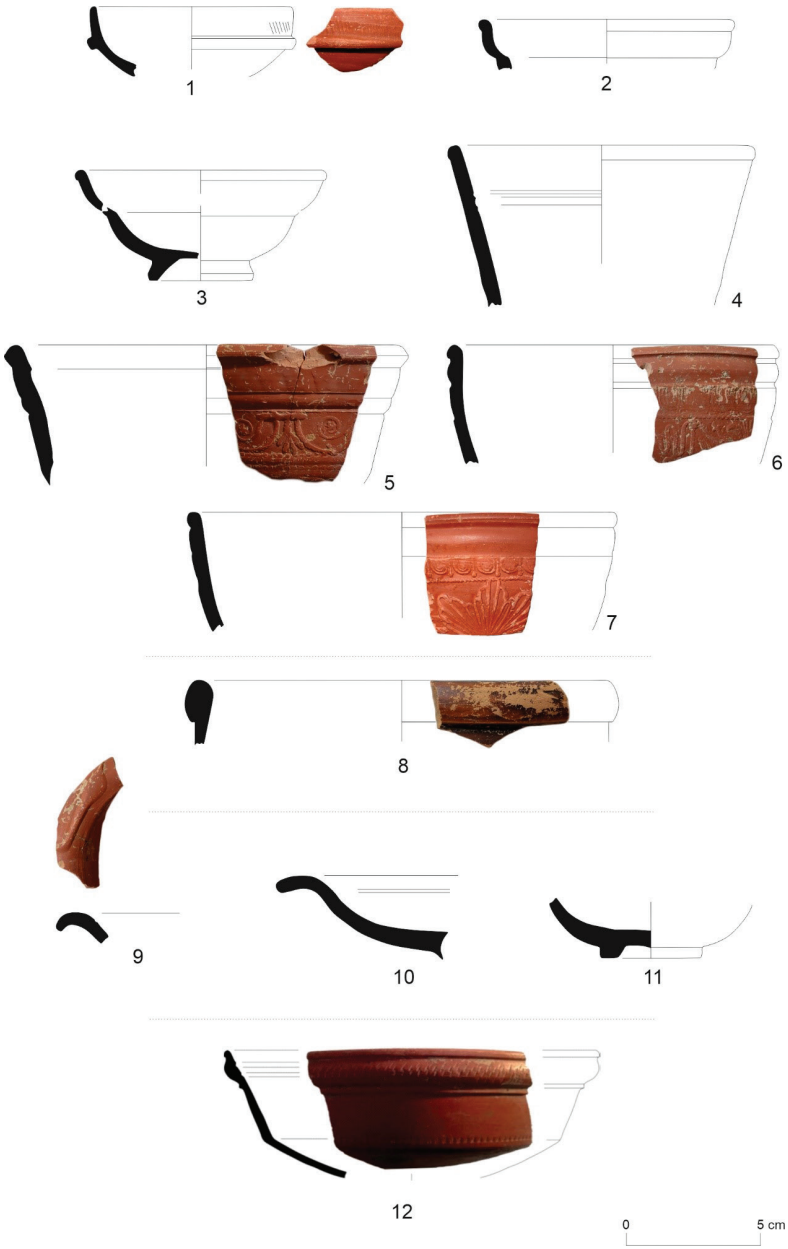

Figura 13. Materiales del contexto 4 (I)

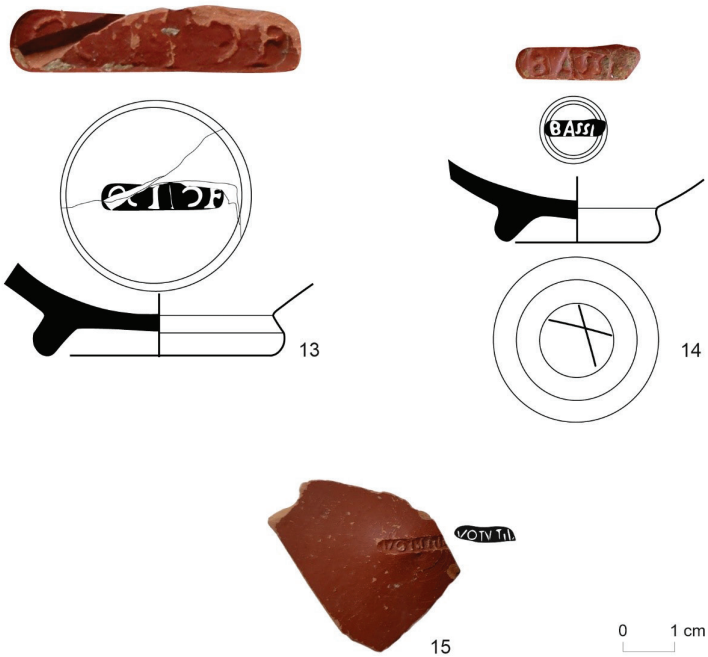

Figura 14. Materiales del contexto 4 (II)

Producción	Forma	NFrag	PC	B	A	P	F	NMI	Fig.
TSI	Indeterminada	2					2	2	
TOTAL TSI		2					2	2	
TSG	Ritt. 12	1		1				1	
	Drag. 15/17	1					1	1	
	Drag. 18	5		4			1	4	
	Drag. 24/25	2		1		1		2	13, 1
	Drag. 27	5	1	4				5	13, 2-3
	Drag. 29	1		1				1	13, 5
	Drag. 33	2		2				2	13, 4
	Drag. 35	2		2				2	
	Drag. 36	1		1				1	13, 9-10
	Drag. 37	3		2		1		3	13, 6-7
	Indet. decor.	5				5			
	Indeterminada	21		2		6	13	13	13, 11; 14

TOTAL TSG		49	1	20		13	15	35	
Peñaflor	Martínez III?	1		1				1	
	Indeterminada	2					2	2	
TOTAL PEÑAFLOR		3		1			2	3	
TSH	Drag. 27	1				1		1	
	Drag. 36	2		2				2	
	Indeterminada	8				3	5	5	
TOTAL TSH		11		2		4	5	7	
Lucente	Lamboglia 2/37	1		1				1	13,8
TOTAL LUCENTE		1		1				1	
TSA	Hayes 3	1		1				1	
	Hayes 6B small versión	1		1				1	
	Hayes 8A	1		1				1	13,12
	Hayes 9A	1		1				1	
	Hayes 9B	1		1				1	
	Hayes 14	1				1		1	
	Hayes 17	1		1				1	
	Hayes 27	2		2				2	
	Indeterminada	14		1		10	3	1	
TOTAL TSA		23		9		11	3	10	
TOTAL		89	1	33		28	27	58	

Tabla 4. Contabilización cerámica del Contexto 4

4. Consideraciones finales

El estudio de las vajillas finas viene a sumarse a otras publicaciones sobre esta fábrica de salazones de la calle Francisco Barreto de Faro, que buscan aclarar el momento de construcción y abandono de este espacio fabril en una zona concreta de la ciudad romana de Faro, así como sus posibles fases de ocupación. Las unidades estratigráficas relacionadas con el momento de construcción de la factoría se datarían entre mediados del s. I d.C. e inicios del s. II d.C. Sin embargo, la presencia de TSI en el yacimiento (vid. infra) podría estar indicando la existencia de actividades previas en ese solar o en el entorno, durante la primera mitad del s. I d.C. A esta fase no se ha podido vincular por el momento ninguna estructura

ni contextos claros, relacionados o no con la factoría. Podría tratarse de un espacio de frecuentación previo a los proyectos edilicios industriales o incluso una zona comercial ligada a la zona de ribera.

Los materiales de finales del s. I e inicios del s. II (sobre todo las *sigillatas* sudgálicas) acotan este como un momento de mucha actividad, de construcción y funcionamiento de la fábrica (contexto 1). La acumulación de materiales con esta cronología (sobre todo gálicos, pero también hispánicos y africanos) apuntan a un momento de gran actividad en el yacimiento, en el que la fábrica estaría claramente en funcionamiento. La composición de los contextos de construcción de lo que se ha llamado hasta ahora segunda fase de ocupación es similar, aunque ligeramente diferente, en cuanto a los porcentajes de *sigillatas* sudgálicas e hispánicas. Por esto y las formas presentes, situamos en el s. II un momento de remodelaciones o nuevas construcciones, compartimentaciones y trabajo en la factoría (contexto 2), sin que hubiese pasado mucho tiempo desde su fundación. La datación de estos contextos obliga a revisar la división del período de funcionamiento de la factoría en una etapa altoimperial y otra bajoimperial. En las unidades estratigráficas asociadas a esta segunda fase estudiadas aquí no hay evidencia de la presencia clara de cerámicas tardías.

La producción de salazones se prolongaría durante todo el siglo II y parece que durante el III. De este momento (contexto 3) tenemos constancia con la llegada de materiales africanos y cerámicas lucentes. Las cerámicas de cocina también se acumulan entonces[42] entre el s. II y el IV, para el que también se constata la llegada de vajillas finas africanas[43]. Estas aparecen sobre todo en los contextos de abandono del yacimiento (como el contexto 4), junto con ánforas tardías. Como ya hemos visto, en estos niveles hay un elevado porcentaje de vajillas finas y ánforas altoimperiales residuales.

Además de cuestiones cronológicas, este análisis ofrece nuevos datos sobre las dinámicas de abastecimiento de la fábrica y en general de la ciudad de *Ossonoba*.

La *terra sigillata* itálica está poco representada en el yacimiento. Solamente se han podido identificar 5 individuos, a las que habría que sumar algún otro de forma indeterminada: 2 platos (Consp. 20.4 y Consp. 21.4) y 3 copas (Consp. 14, Consp. 27 y Consp. 31). Se ha señalado la poca representación de la TSI más antigua en *Ossonoba*, en las zonas por

---

[42] Barbosa 2021.

[43] Fernández *et al.* (en prensa.)

donde se expande la ciudad en la primera mitad del s. I d.C.[44]. Las formas, salvo la Consp. 31 están bien documentadas en el Algarve[45].

La *sigillata* sudgálica es la principal importación altoimperial de vajillas finas, con casi 150 individuos aproximadamente. Mees[46] identifica la península ibérica como una de las zonas preferenciales de exportación de la TSG, siendo en algunos yacimientos la única importación de *sigillata* documentada[47]. Casi un centenar se pueden identificar. La forma más habitual son las copas Drag. 27 (17 individuos), seguido por el tipo Drag. 18 (15 individuos), Drag. 37 (15 individuos) y Drag. 36 (11 individuos). Aunque las morfologías y las cronologías son variadas, en su mayoría son formas que se datan en momentos tardíos de la producción gala, llegando al s. II. Los tipos asociados a mediados del s. I d.C. también tienen una fuerte presencia, como es el caso de la Drag. 24/25, Drag. 29 y Drag. 15/17. Las pastas y los sellos indican que los productos de la Graufesenque son predominantes, sin que descartemos que haya cerámicas de otros talleres.

Los contextos estudiados siguen el patrón ya detectado en otros yacimientos del sur de la Lusitania, en los que la *sigillata* sudgálica es la principal importación[48]. Aunque las primeras llegarían entre los reinados de Tiberio y Claudio, el punto álgido se da desde el período Flavio en adelante. El conjunto formal no varía del documentado en otros contextos de la zona, con cantidades que pueden variar según la cronología del sitio[49].

La asignación de los fragmentos a las cerámicas Peñaflor, *terra sigillata* hispánica precoz o cerámica de imitación de producción bética es problemático, igual que su clasificación tipológica[50]. En los contextos estudiados se han asignado 23 individuos a esta producción, de los que se ha podido reconocer la forma para 13. La mayoría son platos de imitación de las formas engobadas itálicas del tipo Martínez III (7 individuos), la forma más abundante también en el territorio algarvío[51]. Esto debe valorarse dentro

[44] Viegas 2011: 131, 535; Martins 2019: 105.

[45] Viegas 2019: 101; 2011: Gráfico 34.

[46] Mees 2007: 152.

[47] Fernández *et al.* 2019: 191-192.

[48] Viegas 2011: 535.

[49] Martins 2019: 106; Viegas 2011; 2014; 2019a: 113; 2019b: 296; Almeida y Moros Díaz 2014: 53; Quaresma 2012.

[50] Fernández Ochoa *et al*. 2014: 43.

[51] Martins 2019: 74; Viegas 2011: 150.

de una producción que no presenta en general porcentajes muy elevados[52]. Destaca en nuestro estudio la cantidad de platos de la variante IIe, más tardíos y que imitan las formas Drag. 36 (4 individuos).

La *terra sigillata* hispánica no tiene una fuerte presencia dentro de los contextos estudiados, especialmente si la comparamos con la TSG. Sobre el total del conjunto, un 58'8% de los individuos son gálicos, frente a un 20'9% hispánicos, como también ocurre en otros conjuntos cerámicos de Faro estudiados[53]. Las importaciones del sur de la Galia dominan los mercados algarvíos cuando comienzan a difundirse las producciones hispánicas, y además pronto llegarán también las ARS A[54].

Entre las formas lisas, la más frecuente es la Hisp. 27 (6 individuos), seguida por los tipos Hisp. 36, Hisp. 24/25 y Hisp. 18. Estas, aunque con diferentes porcentajes son las formas que llegan en mayor medida al sur de la Lusitania, normalmente con un dominio de la Hisp. 27[55]. Destaca en nuestros contextos una fuente presencia de la forma 36, así como la ausencia del plato Hisp. 15/17, muy común en otros conjuntos, en favor del plato Hisp. 18. Las formas decoradas también siguen la tendencia general de la zona, con una predominancia de las formas Hisp. 29/37 (7 individuos) y Hisp. 37 (4 individuos).

La mayor parte de los individuos hispánicos procedería de los alfares de Tricio, como en Quinta de Marim[56], aunque la producción bética, predominante en otros yacimientos[57] también está presente. Al menos 12 individuos pueden asociarse con los alfares de Andújar. De estos, aparecen las formas Hisp. 24/25, Hisp. 27 y Hisp. 37, y la forma propia Andújar 2, solamente con un individuo cada una.

La presencia de estos productos refuerza la idea de que la Bética es uno de los principales focos abastecedores de Faro, como demuestra la llegada de vajillas finas (TSH, Peñaflores y paredes finas), así como ánforas (del valle del Guadalquivir y de la costa gaditana) y cerámicas comunes en importantes cantidades[58].

---

[52] Viegas 2011: 539.
[53] Viegas 2011: 128.
[54] Viegas 2011: 541.
[55] Viegas 2003: 142; 2011: 542; Almeida y Moros Díaz 2014: 53; Martins 2019: 107.
[56] Silva, Soares y Coelho-Soares 1992: 346.
[57] Viegas 2011: 542
[58] Barbosa 2021.

Desde inicios del s. II, los primeros productos norteafricanos van a tener también una presencia constante, aunque no en cantidades muy elevadas. En la factoría de Francisco Barreto, la *terra sigillata* africana A aparece como elementos residuales sobre todo en los contextos de abandono, como el contexto 4. En general, este es el patrón que se observa en otros yacimientos algarvíos: porcentajes reducidos y una amplia variedad formal, aunque muchas veces con solo un individuo por forma[59]. Como ya se ha apuntado con anterioridad, habrá que esperar a mediados del s. II y el s. III, para ver un incremento en la llegada de vajillas finas africanas hasta ser dominantes ya en el s. IV y en adelante con escasa presencia de productos finos orientales, DSP o hispánicos tardíos[60]. Es interesante destacar que la "vía sudgálica" se mantiene siempre en funcionamiento desde la llegada masiva de la TS sudgálica de la Graufesenque desde mediados del s. I d.C. Esta vía será aprovechada – en cantidades muy inferiores – por las cerámicas lucentes y DSP de talleres provenzales y del Languedoc para seguir abasteciendo los mercados algarvíos en el bajo imperio y en la antigüedad tardía, posiblemente acompañando a ánforas gálicas y otros productos.

Bibliografía

Adroher Auroux, A. M., Carreras Monfort, C., De Almeida, R., Fernández Fernández, A., Molina Vidal, J. y Vegas, C. (2016), "Registro para la cuantificación de cerámica arqueológica: estado de la cuestión y una nueva propuesta. Protocolo de Sevilla (PRCS/14)", *Zephyrvs* 78: 87-110.

Almeida, R. y Moros Díaz, J. (2014), "Um Testemunho da Figlina Scalensia em Lagos (Portugal). A propósito da grande fossa detrítica da fábrica de salga da Rua Silva Lopes", *AlMadan online* 19: 44-59.

Arruda, A.M., Bargão, P. y Sousa, E. (2005), "A ocupação pré-romana de Faro: alguns novos dados", *Revista Portuguesa de Arqueologia* 8 (1): 177-208.

Atlante I (1981), "Atlante delle forme ceramiche I. Ceramica fine romana nel Bacino mediterráneo (medio e tardo impero)." *Enciclopedia dell'arte Antica*. Suppl.1, Roma.

Barbosa, L. M. (2021), *A Cerâmica utilitária dos níveis de abandono de uma oficina de salga em Ossonoba (Faro)*, Trabajo de Fin de Máster, Universidade de Coimbra.

[59] Viegas 2003: 297; 2011: 544; Quaresma 2012:341-343.

[60] Viegas 2011: 160; Fernández *et al.* (en prensa.)

Bernardes, J. P. (2011), "A cidade de Ossonoba e o seu territorio", *Anais do Municipio de Faro* 37: 11-26.

Bernardes, J. P. (2014), "*Ossonoba* e o seu território: as transformações de uma cidade portuária do sul da Lusitânia", in D. Vaquerizo, J. A. Garriguet, y A. León (eds.), *Ciudad y territorio: transformaciones materiales e ideológicas entre la época clásica y el Altomedioevo, Monografías de Arqueología Cordobesa 20*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 355-366.

Bernardes, J. P., P. Botelho, A. Martins, y Santos, F. (2020), "*Ossonoba* (Faro, Portugal)", in A. Pizzo (ed.), *La arquitetura doméstica de la Lusitania romana*. Mérida: Mytra, 227-232.

Bonifay, M. (2004), Études *sur la céramique romaine tardive d'Afrique.* Oxford: Archaeopress 1301.

Bustamante Álvarez, M. (2013), *La terra sigillata hispánica en "Augusta Emerita": estudio tipocronológico a partir de los vertederos del suburbio norte*. Mérida: CSIC, Anejos de Archivo Español de Arqueología LXV.

Bustamante Álvarez, M y Huguet Enguita, E. (2008), "Las cerámicas Tipo Peñaflor", in D. Bernal Casasola, y A. Ribera i Lacomba (coords.), *Cerámicas hispanorromanas: un estado de la cuestión*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 297-306.

Cau Ontiveros, M., Reynolds, P., Bonifay, M. (2012), *LRFW 1. Late Roman Fine Wares. Solving problems of typology and chronology. A review of the evidence, debate and new contexts*. RLAMP 1. Oxford: Archaeopress.

Diogo, A. M. D. (1980), *Marcas de terra sigillata sudgálica em Portugal*. Lisboa: GECA.

Fernández Fernández, A., Costeira da Silva, R., García Vargas, E., y Gonçalves, A. (2019), "Los inicios de la ocupación romana de Lagos (Portugal) a partir de un contexto cerámico Julio-Claudio", *Spal* 28.2: 181-202.

Fernández Fernández A., Silva, R. C., Botelho, P. y Santos, F. (en prensa), "Vajillas finas importadas tardoantiguas de los niveles de abandono de la factoría de salazones de la calle Francisco Barreto en Faro (Portugal)", in *Actas LRCW7* (Valencia, 2019).

Fernández García, M. I. y Ruiz Montes, P. (2005), "Sigillata hispánica de origen bético", in M. Roca Roumens y M. I. Fernández García (coords.): *Introducción al estudio de la cerámica romana. Una breve guía de referencia*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 139-182.

Fernández Ochoa, C., Morillo Cerdán A. y Zarzalejos Prieto, M. (2014), "Imitaciones de terra sigillata en Hispania durante el Alto Imperio (épocas augustea y

julioclaudia)", in R. Morais, A. Fernández e M. J. Sousa (eds.), *As produções cerâmicas de imitação na Hispânia*. Porto: Sersilito-Empresa Gráfica, Lda, 43-75.

Genin, M. (2007), "La typo-chronologie", in M. Genin (ed.), *La Graufesenque (Millau, Aveyron)*. II. *Sigillées et autres productions*. Pessac: Éditions de la Fédération Aquitania.

Genin, M. y Schenk-David, L. (2007), "Les Timbres", in M. Genin (ed.), *La Graufesenque (Millau, Aveyron)*. II. *Sigillées et autres productions*. Pessac: Éditions de la Fédération Aquitania.

Hayes, J. (1972), *Late Roman Pottery.* London: The British School at Rome.

Lamboglia, N. (1963), "Nuove osservazioni sulla terra sigillata Chiara, tipi A e B", *REL* 29: 145-212.

Mantas, V. (2016), "Navegação e Portos no Algarve Romano", *Al – Úlyá - Revista do Arquivo Municipal de Loulé*, 16: 25-51.

Mees, A. (1995), *Modelsignierte Dekorationen auf sudgallischer terra sigillata.* Stuttgart: Theiss.

Mees, A. (2007), "Diffusion et datation des sigillées signées et décorées de La Graufesenque en Europe. L'influence de l'armée sur l'évolution du pouvoir d'achat et du commerce dans les provinces romaines", in S*FECAG, Actes du Congrés de Langres*. Marsella: SFECAG, 145-208.

Polak, M. (2000), *South Gaulish Terra Sigillata with Potters' Stamps from Vechten*, Nijmegen: Katholieke Universiteit Nijmegen.

Quaresma, J.C. (2012), *Economia antiga a partir de um centro de consumo lusitano: terra sigillata e cerâmica africana de cozinha em Chãos Salgados (Miróbriga?)*. Lisboa: UNIARQ.

Quevedo, A. (2015), *Contextos cerámicos y transformaciones urbanas en Carthago Nova (s. II-III d.C.)*, Roman and Late Antique Mediterranean Pottery 7, Archaeopress, Oxford.

Raynaud, C. (1993), "Céramique Luisante", in M. Py (dir.). *Dictionnaire des céramiques antiques (VIIe s. av. n. è.-VIIe s. de n. è.) en Méditerranée nord--occidentale (Provence, Languedoc, Ampurdan), Lattara* 6: Ed. de l'Association pour la Recherche Archéologique en Languedoc Oriental, 504-510.

Rodríguez Nóvoa, A., Silva, R.C., Fernández Fernández, A., Botelho, P. and Santos, F. (2024), "Materiales cerámicos del abandono de un pozo romano en la fábrica de salazones de la c/Francisco Barreto (Faro, Portugal)", *Promontoria monografica digital*, 1, 395-409.

Silva, C. T., Soares, J. y Coelho-Soares, A. (1992), "Estabelecimento de produção de salga da época romana na Quinta do Marim (Olhão). Resultados preliminares das escavações de 1988-89", *Setúbal Arqueológica* 9-10: 335 -374.

Silva, R. C., Fernández, A., Botelho, P. y Santos, F. (en prensa), "Un contexto anfórico cerrado proveniente de una fosa associada a la factoría de salazón de la C. Francisco Barreto (Faro, Portugal)", in *Actas EX BAETICA AMPHORAE II: Conservas, azeite e vinho da Bética no Império Romano. Vinte anos depois*.

Vázquez Paz, J., García Fernández, F. J. y González Parrilla, J. M. (2005), "Las cerámicas romanas de imitación Tipo Peñaflor y los inicios de *Astigi* (Écija, Sevilla)", *Spal* 14: 315-333.

Vernhet, A. (1976), *Figlina 1: Création flavienne de six services de vaisselle à la Graufesenque*. Lyon: SFECAG.

Viegas, C. (2003), *A terra sigillata na Alcáçova de Santarém. Cerámica, economía e comercio.* Trabalhos de Arqueologia, 26. Ministério de Cultura e Instituto Portugués de Arqueologia.

Viegas, C. (2011), *A ocupação romana do Algarve. Estudo do povoamento e economia do Algarve central e oriental no período romano*. Lisboa: UNIARQ (Estudos e Memórias 3).

Viegas, C. (2014), "Terra sigillata imports in Salacia (Alcácer do Sal - Portugal)", in *Acta 43: Congressus vicesimus octavus Rei Cretariae Romanae Fautorum Catinae habitus MMXII.* RCRF, 755-764.

Viegas, C. (2019a), "*Terra sigillata* trade in Mesas do Castelinho (Almodôvar--Portugal): pattern of imports and contextual data in southern Lusitania", *Spal* 28.1: 97129.

Viegas, C. (2019b), "A terra sigillata de uma villa algarvia: o caso do Vale da Arrancada (Portimão)", in J. Coll Conesa (coord.), *Opera fictiles: estudios transversales sobre cerámicas antiguas de la península ibérica. IV Congreso Internacional de la SECAH-Ex Officina Hispana, Valencia, del 26 al 28 de abril de 2017*. Madrid: La Ergástula, 293-312.

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_11

As origens da teoria da música em Santo Agostinho

The origins of music theory in Saint Augustine

Khae Lhucas Ferreira Pereira
Universidade Federal do Paraná/Sorbonne Université
khaelhucas@hotmail.com
https://orcid.org/0000-0001-5473-9079

Texto recebido em / Text submitted on: 27/02/2025
Texto aprovado em / Text approved on: 19/05/2025

Resumo

Este artigo esboça os possíveis conceitos provenientes da Antiguidade Clássica que ofereceram a Santo Agostinho as referências teóricas para a formulação de seu pensamento sobre a música. Sequencialmente, a pesquisa analisa a música compreendida como arte da modulação sonora, seu papel na memória, sua estruturação numérica e seu caráter metafísico. A pesquisa menciona as tradições literárias que influenciaram o Bispo de Hipona, sobretudo para formar seu entendimento da compleição sacra da música e sua expansão no universo, através de padrões de medida. Ao final, apresenta as implicações da regra da harmonia, que gera efeitos psicológicos refletidos no comportamento e na arquitetura como expressão de beleza.

Palavras-chave: Música, arte, números, harmonia.

Abstract

This article outlines the possible concepts derived from Classical Antiquity that provided Saint Augustine with the theoretical references to formulate his thoughts on music. Sequentially, the research analyzes music as the art of sound modulation, its role in memory, its numerical structuring, and its metaphysical nature. The study also mentions the literary traditions that influenced the Bishop of Hippo, particularly in shaping his understanding of the sacred nature of music

and its expansion in the universe by means of measurement patterns. Finally, it presents the implications of the rule of harmony, which generates psychological effects that reflect on behavior and architecture as an expression of beauty.

Keywords: Music, art, numbers, harmony.

Em *A Música*, Santo Agostinho postula uma sistematização da música a partir da modulação verbal. Conforme sua habilidade de orador que domina o ritmo do discurso, ele propõe a partir do estudo da música uma formação preparatória para se conhecer a estrutura das relações metafísicas que se concretizam nos números. Nessa obra, que faz parte de um anseio de compor tratados sobre as disciplinas liberais, as questões técnicas sobre a música são desenvolvidas nos cinco primeiros livros, que são preparação para o salto de abstração que se dá na abordagem das ideias filosóficas apresentadas no sexto livro. Esboçada em 387 e publicada no ano 389, faz parte do elenco dos *Diálogos Filosóficos* iniciados em Cassicíaco, retiro dedicado à investigação de diversas questões. Essa coleção está demarcada entre uma década da vida de Agostinho, que compreende o fim de sua carreira como professor de retórica em Milão, em 386, e sua sagração para o trono episcopal de Hipona, em 395.[1]

Agostinho reconhece nas primeiras páginas de *A Música* uma conceitualização precisa de que "arte" ou "técnica" também designa "disciplina", "ciência" ,[2] colocando o conceito de *ars* sob a necessidade de um conhecimento habilidoso, de modo que o termo *scientia* não pode ser dispensado na definição de música, porque esta não é apenas reprodução de sons indiscriminados, mas exige conhecimento sobre leis de dimensão e de números.[3] Logo, a filosofia da arte no pensamento de Agostinho se relaciona com uma competência objetiva e não um critério de gosto. A etimologia grega *musike techne* indica a música como a arte das musas, divindades

[1] Esse período que inclui também a conversão de Agostinho ao cristianismo é destacado pela sua dedicação obstinada à Filosofia, sendo que só na fase posterior, como bispo, é que irá se ocupar de temas de caráter doutrinal que definiram seu reconhecimento proeminente entre os Padres da Igreja. Estudiosos agostinianos identificam uma evolução de pensamento ou uma nítida ruptura. Nós, no itinerário de nossa pesquisa sobre esse autor, quando percorremos obras de diversos períodos, evidenciamos um pensador que elabora, revisa e melhora, suas compreensões. O que se torna evidente em *Retratações*, livro que Agostinho escreveu para corrigir suas publicações como uma revisão geral de sua produção literária.

[2] Cf. August. *De Mus.* 1.1.1.

[3] Cf. Sousa 2021: 12.

femininas que cantavam as memórias de grandes feitos do passado da tradição helênica. Em sua enciclopédia latina, publicada no século sétimo d.C., *Etimologias*, Isidoro de Sevilha explica essa compreensão da música como derivação da atividade das musas relacionada com um memorando:

> Música é a destreza na modulação, consistente no som e no canto. Chama-se música por derivar de "musa". O nome das Musas, por sua vez, tem sua origem em *m*ôsthai, que quer dizer "procurar", já que, por elas, conforme acreditaram os antigos, se procuraria a vitalidade dos poemas e a modulação da voz. Seu som, por ser matéria perceptível pelos sentidos, remonta à noite dos tempos e transmite-se pela memória. Por isso os poetas imaginaram as Musas como filhas de Júpiter e de Memória, pois se seus sons forem, pelos homens, gravados na memória, perdem-se, já que não podem ser escritos.[4]

A partir desse entendimento que procede da Antiguidade pagã e é transferido para a Idade Média cristã, Agostinho declara que "música é a ciência do bem modular",[5] definindo música como uma sabedoria aplicada sobre a entonação, "ciência do bem mover, de tal sorte que o movimento seja querido por si próprio e, por isso mesmo, por si próprio venha a agradar".[6] Em *A Música*, a habilidade da modulação define a competência de harmonizar os sons, num movimento não utilitário, mas agradável por si próprio. Em todas as coisas bem feitas há modulação, como sinônimo de conservação de medidas. Esse conhecimento é transmitido pelos músicos aos instrumentos musicais, sobre os quais é aplicado um movimento, que não é utilitário, mas desejado por si mesmo com a finalidade de agradar.[7] Nessa obra que compõe um tratado de teoria musical para o Ocidente, Agostinho oferece um vocabulário conceitual que será referência pelos quinze séculos seguintes, ao compreender termos musicais como *modus*, *tempus*, *pulsus*, *modulatio*, *modulando*, *concinnando*, *copula*. Ele ainda

---

[4] Isid. *Orig.* 3.15.1-2: "Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens. Et dicta Musica per derivationem a Musis. Musae autem appellatae ἀπὸ τοῦ μῶσθαι, id est a quaerendo, quod per eas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaereretur. Quarum sonus, quia sensibilis res est, praeterfluit in praeteritum tempus, inprimiturque memoriae. Inde a poetis Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est. Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt."

[5] August. *De Mus. 1.2.2*: "Musica est scientia bene modulandi".

[6] Isid. *Orig.* 1.2.3: "Scientiam modulandi iam probabile est esse scientiam bene movendi; ita ut motus per se ipse appetatur, atque ob hoc per se ipse delectet".

[7] Cf. Sousa 2021: 8.

explora a percepção sensorial do ritmo, como modelos de acento que em sua variedade manifestam estados emotivos através da pulsação. Todavia, na sua medida de movimento a música se relaciona com o tempo, através de seu esquema de duração, o metro. Na variedade de suas medidas existe uma ciência de conexão. É essa unidade de sons variáveis, conectados pela arte da modulação, que torna a música agradável e, por isso, não apenas sensitiva, mas memorável. Assim, unidades separáveis e distintas – como os termos atribuídos à aritmética e à gramática – ganham uma composição para formar o verso, e o resultado é o que Agostinho chama *suavitas*, deleite reconhecido pelos sentidos que conduz a uma compreensão de prazer que se dá na mente.[8]

Em *A Ordem*, livro da coleção dos *Diálogos Filosóficos*, Agostinho havia observado uma dupla incidência, sensorial e intelectual, que é como uma sinopse da sua filosofia sobre a moderação sonora e seus encargos na mente: "Assim esta disciplina, que participa dos sentidos e da inteligência, recebeu o nome de música".[9] No entanto, em *Confissões*, sua obra mais célebre, o Bispo de Hipona faz uma abordagem sobre a música em que reconhece nela um exercício da memória, ao considerar o enlevo musical um prazer intelectual através da percepção sonora, pois é a lembrança dos movimentos já entonados que causa a compreensão do ajuste de todas as notas na totalidade de uma composição.

Repassando as lembranças da educação que recebeu na infância, o autor de *Confissões* recorda também seu desinteresse aborrecido pela matemática: "era para mim uma cantilena odiosa, enquanto [pelo contrário] me encantava o vão espetáculo de um cavalo de madeira cheio de guerreiros, o incêndio de Troia e até 'a sombra de Creusa'".[10] Assim, pelo programa formativo de seu tempo, os rudimentos literários da cultura grega e romana compõem o desenvolvimento intelectual de Agostinho, que desde cedo exibe sua disposição para as letras e se emprega como professor de retórica em Cartago, carreira que é expressão do seu talento pessoal e do processo educacional que percorreu nos padrões pedagógicos ainda vigentes na Antiguidade Tardia.

---

[8] Cf. Deusen 2019: 684-685.

[9] August. *De Ord.* 2.14.41: "Unde ista disciplina sensus intellectusque particeps musicae nomen invenit".

[10] August. *Conf.* 1.13.22: "Odiosa cantio mihi erat et dulcissimum spectaculum vanitatis equus ligneus plenus armatis et Troiae incendium *atque ipsius umbra Creusae*".

As numerosas citações de memória que permeiam abundantemente os textos de Agostinho denotam sua habilidade de memorizar desenvolvida desde a infância, e ele mesmo testemunha o rigor dessa aprendizagem precoce para decorar, como uma obrigação imposta desde cedo. Agostinho sabia recitar de memória as poesias de Virgílio; feito cristão, transfere essa habilidade para guardar os textos da Escritura. Em *A Alma e Sua Origem*, ele conta que seu amigo Simplício era capaz de recitar toda a *Eneida* de Virgílio e até mesmo os *Discursos* de Cícero de cor.[11] Esse modo de apreensão mental do texto era obtido pela performance de constante declamação, uma condução melodiosa, exigida pelos professores como um exercício de assimilação. O objetivo do texto escrito é se tornar um texto oralizado, encontrar seu melhor e último ponto de aplicação na palavra falada, que pela cadência encontra uma melodia. Nas declamações de memória, através de temas ritmados, os jovens eram instigados a recitar os textos clássicos de maneira quase mecânica, sob um teste imediato que se revelava um desafio, mas a experiência da recitação induzia a uma apropriação definitiva do texto.[12]

Através desse método de memorização que chega até o entardecer da civilização romana, a Grécia Antiga compreendia a educação de seus cidadãos pela apresentação de modelos heroicos exaltados na poesia. As obras de Homero tinham um valor educativo ao colocar em constante evidência o exemplo de heróis que deveriam ser imitados. Os eventos que se sucederam na guerra de Troia e a saga de Ulisses para retornar para casa são narrados em versos que foram compilados em *Ilíada* e *Odisseia*, mas antes eram recitados de cor e, com isso, a insistência em suas repetições queria fazer não só transmitir a história, mas incutir através da poesia modelos determinantes para a formação do homem grego, herdeiro do caráter evocado nas figuras míticas, de modo que guardar na memória um poema era também conservar uma forma moral para ser imitada.[13]

Agostinho nota que "a música é a ciência do bem mover"[14] por excelência, no entanto, observa que essa arte se estende a outros domínios de ajustamento dos números: "tudo o que se move numericamente, observadas certas medidas de tempo e espaço, pode-se dizer bem movido – o que já

[11] Cf. Id. *De An. et Or.* 4.7.9.
[12] Cf. Vareille 2023: 81.
[13] Cf. Jaeger 1995: 59.
[14] August. *De Mus.* 1.3.4: "Musica est scientia bene movendi".

deleita e, pois, por isso mesmo, é muito a propósito chamado modulação".[15] Inserida como principal modelo dessa regra universal da movimentação matemática, a música causa prazer em razão da articulação do som através de números que se relacionam, porque existe um sentido na sucessão de sons quando eles são organizados sobre uma estruturação harmoniosa. A melodia não é dispersa, mas pertence sempre a uma norma de harmonia, que é a formação sonora, o desenvolvimento melódico que consiste na progressão de acordes como um desdobramento natural numericamente associado.

Pitágoras foi o primeiro a sustentar que o princípio de todas as coisas é o número e reconheceu nas proporções matemáticas a base da escala musical. Proveniente da ilha grega de Samos, tendo nascido por volta do século sexto a.C., como geômetra e astrônomo, ele enfatiza o conceito de harmonia, que embora primitivamente fosse aplicado à escala musical, logo foi estendido a todas as esferas da realidade. A harmonia domina não só as notas organizadas em oitava, mas todo o cosmo está disposto sob o princípio fundamental dos números, desvelado na teoria musical.[16]

A tradição pitagórica compreende que o número é a regra que compõe a realidade, dá ordenação ao mundo e nada do que existe se ausenta de uma lei matemática que é imprescindível, assim, mostrou pelo estudo da música que os sons harmônicos obedecem, necessariamente, a uma relação numérica. Pitágoras percebeu que cordas mais curtas emitem sons mais agudos, estabelecendo uma relação entre o comprimento das cordas de um instrumento com a frequência vibracional, diretamente proporcional à sua dimensão. Ao dedilhar uma lira, demonstrou que o tom de uma corda soada na metade de seu comprimento é uma oitava acima do tom emitido na corda não pinçada, numa razão de 1/2. Tocada em 2/3 de seu comprimento, o som é de uma quinta acima de seu comprimento, e em 3/4, a nota fica uma quarta mais alta. Baseada em relações simples de números inteiros, está constituída a escala musical. Todavia, não só a música, mas todas as harmonias são estabelecidas em relações numéricas, de maneira que os múltiplos padrões geométricos também geram suas melodias, como uma manifestação de frequência sonora emitida por toda natureza que produz o belo pela adequação matemática. Desse modo, os pitagóricos foram os

---

[15] August. *De Mus.* 1.3.4: "Sed quia bene moveri iam dici potest, quidquid numerose servatis temporum atque intervallorum dimensionibus movetur (iam enim delectat, et ob hoc modulatio non incongrue iam vocatur)".

[16] Cf. Mora 2004: 2280.

precursores no estudo das relações matemáticas que regem os sons musicais, as proporções em que se baseiam os intervalos, a relação de concordância entre o comprimento de uma corda e a altura de um som. Por isso, a regra da produção do belo está intimamente associada à norma da harmonia.[17]

Da teoria musical à sua expansão abrangente sobre toda a constituição material, Pitágoras sugere a condição de uma regra numérica que governa o universo inteiro, disposto invariavelmente sob o padrão de uma escala musical, como que sob o fenômeno de uma harmonia cosmológica, sendo a ele atribuída a invenção da palavra *kosmos*, para designar a beleza do arranjo universal.[18] Essa concepção de um regramento harmonioso que dispõe todas as coisas se sedimenta no pensamento de Agostinho possivelmente a partir da transmissão de formulações anteriores sobre a astrologia, assunto que lhe interessou no período em que esteve inserido entre os maniqueus, uma seita esotérica proveniente da Pérsia que no século terceiro d.C. se expandiu pelo norte da África onde disseminou sua doutrina dualista.

Em *A Ordem*, Agostinho identifica que "na música, na geometria, nos movimentos dos astros, nas rígidas regras dos números a ordem domina".[19] Os planetas e astros em seus movimentos de rotação, os seres vivos dos mais simples aos mais complexos, o homem com sua intelecção e livre-arbítrio, e mesmo as obras engendradas por sua arte, estão sob o efeito de uma melodia. Orador romano do primeiro século a.C., que através da obra *Hortênsio* fez Agostinho despertar para a Filosofia, Cícero narra esse entendimento de uma harmonia cósmica em *Da República*, livro quatro, no conto *O Sonho de Cipião*, personagem que ao contemplar a perfeita ordem do universo escuta a música das esferas celestes. Na mesma compreensão, Fílon de Alexandria, exegeta judeu do primeiro século d.C., em seu comentário ao *Gênesis*, reconhece uma dança rítmica na criação, o embalo de uma canção universal na qual todas as coisas tomam o seu movimento e são conduzidas por uma coreografia que tende a colocá-las todas no seu devido lugar. Não obstante apareçam elementos singulares no universo, tudo está integrado como notas que, embora soem no tempo, pertencem a uma imensa composição de uma sinfonia eterna, que detém todas as coisas sob

[17] Cf. Eco 2004: 63.

[18] Cf. Spinelli 2015: 606.

[19] August. *De Ord.* 2.4.14: "Iam in musica, in geometria, in astrorum motibus, in numerorum necessitatibus ordo ita dominatur".

sua regência, numa dependência intransponível do que é temporal à uma condição de consonância com o que é transcendental.

Agostinho descreve essa categoria de existência vinculada à eternidade como um ajuste de afinação a uma tonalidade: "em numérica sucessão, as coisas terrenas – sujeitas às celestes – associam as órbitas de seus tempos ao assim chamado canto do universo".[20] Compreensão que estimula a ideia de *Deus Modulator*, que dá movimento à sua criação, embora variada, jamais dispersa, antes interligada por uma ordenação numérica. Como faz em diversas ocasiões, Agostinho estimula a observação do mundo para corroborar sua conceitualização da ordem universal, mas em *O Livre--Arbítrio*, sob implicação da concepção pitagórica, identifica o *ser* com a constituição dos números:

> Contempla o céu, a terra, o mar e todos os seres neles contidos, brilhando nas alturas ou rastejando a teus pés, voando ou nadando. Todos possuem beleza, porque têm seus números. Suprima-os e eles nada mais serão. Logo, de onde vêm eles, a não ser daquele de onde procede todo o número? Visto que o ser que neles está não existe a não ser na medida que realiza os números que possui.[21]

Nos séculos quarto e quinto da era cristã, contemporâneo a Agostinho, Boécio, cônsul romano que no cárcere redigiu *A Consolação da Filosofia*, descreve as compreensões pitagóricas não só acerca da formação numérica do universo e a descoberta dos modos musicais, como a distinção de tonalidades emitidas por um golpe de martelo de acordo com seu peso ou a gama de sons a partir do comprimento de uma corda, mas narra o efeito que a música tem diretamente sobre a psicologia. As observações esquemáticas da música na cultura romana são provenientes do período Clássico. Tal como na Grécia, Roma reconhecia as inferências dos efeitos sonoros que regem o universo e o movimento interior de cada homem. Mesmo na época de Agostinho, no último momento da Antiguidade Tardia, continuavam vigentes dois aspectos essenciais da antiga ciência da música: uma *vertente ética* – ou psicológica – e uma *vertente cósmica* que, por sua

---

[20] August. *De Mus.* 6.11.29: "Coelestibus terrena subiecta, orbes temporum suorum numerosa successione quasi carmini universitatis associant".

[21] August. *De Lib. Arb.* 2.16.42: "Intuere coelum et terram et mare, et quaecumque in eis vel desuper fulgent, vel deorsum repunt vel volant vel natant; formas habent, quia numeros habent: adime illis haec, nihil erunt. A quo ergo sunt, nisi a quo numerus; quandoquidem in tantum illis est esse, in quantum numerosa esse?"

vez, confluíram na compreensão da natureza numérica de todo o universo. Desse modo, o mundo romano que se estendia até à África do Norte continuava a refletir as grandes linhas esboçadas por Pitágoras e Platão sobre as implicações matemáticas na vida humana, como um *microcosmo*, e na ordem do universo, o *macrocosmo*. [22]

É precisamente essa eficácia musical, que atinge o interior do homem e incide sobre suas lembranças, que Agostinho descreve em *Confissões* ao falar da música como um efeito psicológico contido no repositório da alma: "é verdade que essas melodias exigem não pequeno lugar em meu coração, e querem ser admitidas em companhia dos pensamentos que as vivificam".[23] Existe uma tal relação entre os elementos físicos envolvidos na percepção sonora e o deleite metafísico que se dá no pensamento, que mesmo quando não é atingido diretamente pela vibração melódica, a lembrança dela faz reviver a experiência psicológica: "dimanando como que de secretíssimos sacrários, a música deixou certos rastros em nossos sentidos e nas realidades que sentimos".[24]

O som é uma vibração que se propaga no ar, como o latido de um cão, uma porta que bate ou um trovão. Barulhos dispersos e espontâneos da natureza. No entanto, a música é a ordenação dos sons, cujo efeito causa o deleite. Logo, não é a mera sonoridade física que causa o prazer, mas a identificação da harmonia que concilia as diferentes vibrações, como o reconhecimento intelectual de uma disposição cuidadosa sobre os diversos elementos recebidos pela audição. A música se estabelece como arte sob uma regra bem definida de modulação apropriada, técnica de produção sonora com ordem, mesmo diante de uma infinidade de possibilidades de composições que não cessam de ser engendradas sobre tantas gamas de combinações melódicas, mas que devem estar sempre sob a lei inevitável da harmonia, regra da progressão numérica que causa "um enorme prazer intelectual".[25]

A música possui um caráter vivificante, como uma capacidade de reanimar sentimentos, evocar pensamentos, enfatizar palavras, criar ânimo a partir da sonoridade imediatamente recebida ou então recordada,

---

[22] Cf. Fagundes 2014: 34.

[23] August. *Conf.* 10.33. 49: "Attamen cum ipsis sententiis quibus vivunt ut admittantur ad me, quaerunt in corde meo nonnullius dignitatis locum".

[24] August. *De Mus.* 1.13.28: "Procedens quodammodo de secretissimis penetralibus musica, in nostris etiam sensibus, vel his rebus quae a nobis sentiuntur".

[25] August *De Mus.* 2.4.5: "Magna animi voluptate".

pois "percebemos pelos sentidos o que confiamos à memória".[26] Porém, Agostinho pondera a necessidade de domínio técnico sobre as melodias para o efeito psicológico. Ao narrar a admiração pela música, faz um respaldo sobre a condição necessária para a satisfação que só acontece nos cantos "quando entoados com suavidade e arte",[27] "em voz límpida e modulação apropriada".[28] Não basta o arranjo da harmonização, a interpretação implica destreza, de modo que "o som recebe a forma para ser canto".[29] O canto é a produção de som pela voz humana, que na arte da modulação não apenas impõe padrões de harmonia à própria sonoridade vocal, mas através dela manifesta influições da interioridade, como uma linguagem inquietante que ultrapassa a descrição da pronunciação verbal: "sinto que todos os nossos afetos interiores encontram na voz e no canto, segundo a sua diversidade, os seus modos próprio de expressão, estimulados por não sei que misteriosa familiaridade".[30]

Agostinho no livro dez de *Confissões* é cauteloso diante do prazer causado pela música e reconhece uma tentação que concerne aos ouvidos, entre outras perdições elencadas que insistem sobre os sentidos humanos, inclinados para a distração, a curiosidade e a concupiscência. Os espólios do neoplatonismo e do estoicismo parecem resguardar o consentimento do Bispo de Hipona a qualquer deleite sensorial, que poderia significar uma interdição à superação dos sentidos, condição evocada como uma aprimoração do intelecto para galgar às realidades mais elevadas. Mas Agostinho recorda o efeito que a música teve no seu próprio processo de busca pela verdade. A pensar na forma como no passado as palavras que o atraíram foram apresentadas sobre movimentos melódicos convenientes que o conduziram à novidade cristã, reconsidera sua estima pela utilidade da música no percurso de elevação:

> Todavia, quando me lembro das lágrimas derramadas ao ouvir os cânticos de tua igreja nos primórdios de minha conversão à fé, e ao sentir-me agora atraído, não tanto como pelo que nele se canta, quando é cantado em voz límpida e modulação apropriada, reconheço de novo a grande utilidade deste

---

[26] August. *De Mus.* 1.4.8: "Per sensus percipimus aliquid quod memoriae commendamus".

[27] August. *Conf.* 10.33.49: "Cum suavi et artificiosa voce cantantur".

[28] August. *Conf.* 10.33.50: "Cum liquida voce et convenientissima modulatione".

[29] August. *Conf.* 12.29.40: "Quippe formatur, ut cantus sit".

[30] August. *Conf.* 10.33.49: "Omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur".

> costume. Assim, oscilo entre o perigo do prazer e a constatação de seus efeitos salutares e tanto mais me sinto atraído.[31]

Platão descreve em *A República* que "o ritmo e a harmonia penetram no mais fundo da alma e ali afetam-na mais fortemente, trazendo consigo a perfeição e tornando-a bela".[32] Constata, assim, a gravidade das implicações da música que depois também será reconhecida por Agostinho. A alma manifesta nas emoções os elementos musicais que experiencia. O ouvinte não fica ileso da percepção que entra pelos ouvidos, porque a música encontra lugar no âmago do homem e instala-se em seu interior. Alojada na lembrança, a melodia continua a emitir seus efeitos, dispondo o caráter do homem sob a regra da frequência de sua vibração. Platão anuncia que a produção das artes tem correspondência com os predicados do autor e sugere uma combinação entre arte e caráter:

> A boa qualidade do discurso, da harmonia, da graça e do ritmo depende da qualidade do carácter, não daquele a que, sendo debilidade de espírito, chamamos familiarmente ingenuidade, mas da inteligência que verdadeiramente modela o carácter na bondade e na beleza.[33]

Para o filósofo grego, a música forja a índole da personalidade, que plasmada na beleza das harmonias é apta para produzir artes belas. Contudo, a desordem do som também exibe suas consequências, que aparecem como aliadas da perversidade: "a fealdade, a arritmia, a desarmonia, são irmãs da linguagem perversa e do mau caráter".[34] Tamanha era compreensão da eficácia da *Arte das Musas*, que Platão a indica como instrumento de formação dos jovens, a fim de prepará-los para suas responsabilidades

---

[31] August. *Conf.* 10.33.50: "Verumtamen cum reminiscor lacrimas meas, quas fudi ad cantus ecclesiae in primordiis recuperatae fidei meae, et nunc ipsum cum moveor non cantu, sed rebus quae cantantur cum liquida voce et convenientissima modulatione cantantur, magnam instituti huius utilitatem rursus agnosco. Ita fluctuo inter periculum voluptatis et experimentum salubritatis magisque adducor."

[32] Pl. *Rep.* 401d: "ὅτι μάλιστα καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὅ τε ῥυθμὸς καὶ ἁρμονία, καὶ ἐρρωμενέστατα ἅπτεται αὐτῆς φέροντα τὴν εὐσχημοσύνην, καὶ ποιεῖ εὐσχήμονα, (...)".

[33] Pl. *Rep.* 400d: "εὐλογία ἄρα καὶ εὐαρμοστία καὶ εὐσχημοσύνη καὶ εὐρυθμία εὐηθείᾳ ἀκολουθεῖ, οὐχ ἣν ἄνοιαν οὖσαν ὑποκοριζόμενοι καλοῦμεν ὡς εὐήθειαν, ἀλλὰ τὴν ὡς ἀληθῶς εὖ τε καὶ καλῶς τὸ ἦθος κατεσκευασμένην διάνοιαν."

[34] Pl. *Rep.* 401a: "καὶ ἡ μὲν ἀσχημοσύνη καὶ ἀρρυθμία καὶ ἀναρμοστία κακολογίας καὶ κακοηθείας ἀδελφά, (...)".

específicas a partir de modos musicais gregos correspondentes aos encargos aos quais estariam orientados. O programa educativo prescrito por Platão visava a preparação da percepção auditiva dos jovens por intermédio de hinos de guerra, músicas rítmicas que acompanhassem as marchas para auxiliar a cadência dos movimentos, de modo a ajustar os ouvidos para uma organização racional existente no compasso do tempo e nas medidas do espaço. Através dessa sensibilidade, seria possível habilitar o corpo e a alma para se colocarem a serviço da ordem civil idealizada.[35]

Assimilar as sugestões da música significa reconhecer, de acordo com seus modos musicais ainda hoje vigentes, os encadeamentos imediatos que ela causa no comportamento. Se o prolongamento da frequência sonora se estende no corpo e pode gerar até mesmo uma ordem marcial num público numeroso, como tambores que rufam e trompetes que sopram para estimular a investida de um exército para a batalha, pode também por tensões arrítmicas desembocar numa conduta coletiva caótica, descompostura social que revela a desarmonia musical emitida, eco moral de sua ressonância. Assim, a música molda o comportamento humano, como um sistema educacional que por assimilação conduz ao desenvolvimento das virtudes e afasta os vícios do mesmo modo como a regra da harmonia dissolve a distensão sonora na ordem da progressão. Como o exercício físico é capaz de disciplinar o corpo, impondo-lhe uma forma, a música adequa a alma impelindo-a para a moderação. Da mesma maneira como visivelmente a ginástica forma o corpo, tornando-o o robusto pela disciplina, que confere coragem e resistência, também a música invisivelmente forma a alma, através de sua harmonia ordenadora dos costumes, que confere ternura e suavidade. A união da ginástica e da música conduz, então, à harmonia do caráter.[36] Na sua constituição corporal e espiritual, também o indivíduo aprende a harmonizar-se, formar sua identidade, integrar a si mesmo sob o processo de equiparação musical, unificar seus afetos psicológicos contra o esfacelamento nas volúpias. Longe de ser exuberante, ou de ser reduzida a um acompanhamento quase imperceptível e discreto, a música do platonismo é uma promessa de futuro para si mesmo. É ouvida com gravidade em preparação para um júbilo interno e intenso em que ela se reconcilia com o um e o diverso.[37]

---

[35] Cf. Pagni e Silva, 2007: 53.

[36] Cf. Störing 2009: 138.

[37] Cf. Philonenko 2003: 27.

A Antiguidade Clássica compreendia as propriedades físicas da música como ritmo, melodia e harmonia, identificadas pela percepção auditiva. Mas por conta da incidência na alma humana, onde as ondas sonoras repercutem a gerar implicações sobre o estado de ânimo a ponto de suscitar vigor e harmonizar o próprio homem, concedendo-lhe inspirações criativas, a música era considerada também uma concessão divina. Como um código de inspiração para as artes, a música foi dada para que os humanos tivessem contato com a harmonia, como um presente que as Musas poderiam oferecer aos homens, para combater suas desordens internas e pela concórdia estabelecer um vínculo com o divino, como um escoadouro de graças por onde se dispensa a harmonia.[38] Sobre esse aspecto é importante notar nas principais obras da literatura helênica a invocação divina com que Homero inicia a *Ilíada*: "Canta-me a Cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida",[39] e *Odisseia*: "Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso";[40] e Hesíodo, a *Teogonia*: "Pelas Musas heliconíades comecemos a cantar".[41]

Sócrates antes de discursar no *Fedro*, implora o auxílio das divindades: "Então acudi a mim, ó Musas Melodiosas, se assim sois chamadas por força da qualidade de vosso canto".[42] Portadores de uma dádiva celestial, em *Íon*, Platão declara que os poetas "transportam versos a nós como as abelhas transportam o mel"[43] e "até quando recitam Homero, não dizem tantas e belas coisas pela própria arte do seu discurso, mas devido a um poder divino, cada um deles individualmente só é capaz de compor admiravelmente naquele gênero em que é impulsionado pela musa".[44] Assim, a arte musical depende de uma conexão com o sagrado.

O som tem uma procedência material, é a movimentação de energia que perpassa pelo ar e atinge os ouvidos, mas a música é a aplicação da técnica sobre a emissão de ondas sonoras, combinação e ajuste a partir de relações numéricas. Agostinho descreve esse aperfeiçoamento sobre modulação a partir da voz, o timbre humano, como um embelezamento da sonoridade: "o

---

[38] Cf. Rocha Júnior 2007: 33.

[39] Hom. *Il.* 1.1: "Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληιάδεω Ἀχιλῆος (...)".

[40] Hom *Od.* 1.1: "Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, (...)".

[41] Hes. *Teo.* 1.1: "Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ᾽ ἀείδειν, (...)".

[42] Pl. *Phdr.* 237a: "Ἄγετε δή, ὦ Μοῦσαι, εἴτε δι᾽ ᾠδῆς εἶδος λίγειαι, (...)".

[43] Pl. *Io.* 534b: "οἱ ποιηταὶ (...) τὰ μέλη ἡμῖν φέρουσιν ὥσπερ αἱ μέλιτται, (...)."

[44] Pl. *Io.* 534b-c: "ἅτε οὖν οὐ τέχνῃ ποιοῦντες καὶ πολλὰ λέγοντες καὶ καλὰ περὶτῶν πραγμάτων, ὥσπερ σὺ περὶ Ὁμήρου, ἀλλὰ θείᾳ μοίρᾳ, τοῦτο μόνον οἷός τε ἕκαστος ποιεῖν καλῶς ἐφ᾽ ὃ ἡ Μοῦσα αὐτὸν ὥρμησεν, (...)".

canto é, não somente um som, mas também um som revestido de beleza".[45] O homem, no entanto, só poderia inserir no som que produz algo que lhe é próprio. O belo é inerente no homem e se manifesta como uma extensão de si, uma difusão que também acontece no canto, como uma reverberação espontânea que se expõe como um impulso de propagação. Assim, a beleza se expande na revelação musical produzida pelo corpo humano, que diferente dos animais, dispõe de um repertório infinito pelas possibilidades de combinar variavelmente os sons a partir de seu corpo e as inspirações de seu intelecto. O corpo pode ajudar o homem a se relacionar corretamente com o mundo, pois o cantar é um modo peculiar de participar da beleza em si, como um louvor à beleza do mundo ou à glória das ações heroicas e virtuosas.[46]

O homem é naturalmente capaz de cantar, falar, tocar, gerar música, porque conhece as regras da harmonia, ainda que lhe falte a perícia técnica sobre a sonoridade, possui uma familiaridade de afeição com a arte da modulação. Essa habilidade inerente de entonação Agostinho analisa minuciosamente em *A Música*, acerca das possibilidades técnicas de modulação, e, por fim, a descreve como condição de arte em *A Trindade*, portanto, um tema que acompanha e se desenvolve ainda nos estágios mais maduros de suas reflexões:

> [É-nos tão infusa essa harmonia] que até os ignorantes a percebem quando cantam ou ouvem cantar. Pois ela harmoniza as vozes agudas e graves de tal modo que na sua falta, muito se ofende não somente a arte, da qual há muitos peritos, mas também o próprio sentido da audição.[47]

A harmonia implica a beleza do conjunto, unidade na variedade, como uma síntese de coesão das condições de ajuste para gerar em partes distintas uma compreensão de continuidade, cadência, unificando elementos que estão na memória ou prevendo os contornos de concordância sonora como resolução satisfatória que causa o prazer no desfecho da conformação. Para o professor de retórica em Cartago, a fala é uma expressão musical, pois contém proporção matemática que agrada e gera o convencimento

---

[45] August. *Conf.* 12.40.29 "Cantus est non tantum sonus verum etiam speciosus sonus".

[46] Cf. Laurent 2011: 91.

[47] August. *De Trin.* 4.2.4: "Ut nec imperiti possint eam non sentire, sive ipsi cantantes, sive alios audientes. Per hanc quippe voces acutiores gravioresque concordant ita ut quisquis ab ea dissonuerit non scientiam, cuius expertes sunt plurimi, sed ipsum sensum auditus nostri vehementer offendat."

pelo discurso bem proferido. A variação tonal transmite informações de pensamento, clarifica a narrativa de humores e emoções, evoca estados psicológicos através de sequências sonoras que expressam uma linguagem mais precisa, dá forma ao que é metafísico, íntimo e secreto.

A percepção da harmonia, contudo, é intelectual, "a partir do corpo, dá-se algo na alma",[48] pois a ordem que conjuga diversos componentes distintos advindos pelos sentidos é, na verdade, uma contemplação mental sobre o conjunto de sensações. Na Antiguidade, a música foi por vezes considerada uma ciência matemática, modulação sonora com ordem e proporção, como uma atividade puramente intelectual. Contudo, na Idade Média começou a ser especialmente reconhecida como incidente sobre o campo das emoções, sobretudo com a criação do canto gregoriano. A partir de então, e cada vez mais, a música seria não apenas entendida, mas sentida como pertencente ao mundo das emoções.[49]

Para Agostinho, que alicerçou os fundamentos das reflexões que se desenvolveram posteriormente à queda de Roma, o ser racional, habilitado à contemplação das ideias primordiais, detecta em sua mente a beleza da harmonia. Por essa percepção intelectiva, o homem é capaz de dar forma concreta à beleza não só na combinação sonora de suas composições musicais, mas também na concordância dos elementos físicos equilibrados na edificação de seus monumentos e nos ajustes das obras de arte, criações humanas sobre as quais se impõe uma regra de modulação à constituição material. Do mesmo modo como confere ordem ao som que produz sobre a regra dos números, essa gramática melódica se transforma em norma para a arquitetura, para a arte, assim como os modos musicais forjam o caráter. Ergue-se o homem, erguem-se catedrais.

Bibliografia

Fontes

Agostinho, Santo (2021), *A Música,* trad., introd. e notas de Érico Nogueira. Coleção Patrística vol. 45. São Paulo: Paulus.

Agostinho, Santo (2012), *A Ordem*, trad. de Frei Agustino Belmonte, O.A.R. Coleção Patrística vol. 24. São Paulo: Paulus.

[48] August. *De Mus.* 6.5.8: "Nisi aliquid a corpore in anima fieri".

[49] Cf. Da Costa 2017: 49.

Agostinho, Santo (2014), *A Trindade*, trad. de Frei Agustino Belmonte, O.A.R. Coleção Patrística vol. 7. São Paulo: Paulus.

Agostinho, Santo (2010), *Confissões*, trad. Maria Luiza Jardim Amarante. Coleção Patrística vol. 10. São Paulo: Paulus.

Agostinho, Santo (2013), *O Livre-Arbítrio*, trad., introd. e notas de Irmã Nair de Assis Oliveira. Coleção Patrística vol. 8. São Paulo: Paulus.

Agostinho, Santo (2019), *Retratações*, trad. e notas Agustinho Belmonte. Coleção Patrística vol. 43. São Paulo: Paulus.

Boécio (2023), *A consolação da Filosofia*, trad. e notas de André Gonçalves Fernandes. Campinas: Vide Editorial.

Cícero, Marcos Túlio (2021), *Da República*. trad. de Amador Cisneiros. Bauru: Edipro.

Hesíodo (2014), *Teogonia: a origem dos* deuses, trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras.

Homero (2015), *Ilíada*, trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Homero (2015), *Odisseia*, trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Isidoro de Sevilha (2004), *Etimologías*. versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Platão (2001), *A República, introd*., trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Platão (2008), *Fedro*, trad. de Edson Bini. *Diálogos* vol. 3. Bauru: Edipro.

Platão (2011), *Ion*, trad. de Edson Bini. *Diálogos* vol. 6. Bauru: Edipro.

Estudos

Costa, Ricardo da (2017), *Impressões da Idade Média*. São Paulo: Livraria Resistência Cultural Editora.

Deusen, Van Nancy (2019), "De Musica", in Allan Fitzgerald, *Agostinho através dos tempos: uma enciclopédia*. São Paulo: Paulus.

Eco, Umberto (2004), *Histoire de la beauté*. Paris: Flammarion.

Fagundes, Claudiberto (2014), *'De Musica', diálogo filosófico de Agostinho de Hipona*, Porto Alegre: UFRS, Tese de Doutorado em Educação.

Jaeger, Werner (1995), *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes.

Laurent, Jérôme (2011), *L'éclair dans la nuit: Plotin el la puissance du Beau*. Chatou: La Transparance.

Mora, José Ferrater (2004), *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Loyola, 4 tomos.

Pagni, Pedro Ângelo & Silva, Divino José (orgs.) (2007), *Introdução à filosofia da educação: temas contemporâneos e história*. São Paulo: Editora Avercamp.

Philonenko, Alexis (2003)*, Leçons plotiniennes.* Paris: Les Belles Lettres.

Rocha Junior, R. A (2007), "Música e Filosofia em Platão e Aristóteles", Filosofia e Música, *Discurso*, São Paulo: USP, n. 37, 29-53.

Sousa, L. C. S. (2021), "Santo Agostinho (354-430) e a definição de Música como Scientia (*De Musica*, I, IV, 5)", *Mirabilia*, v. 33, 1-15.

Spinelli, Miguel (2015), *Helenização e recriação de sentidos. A filosofia na época da expansão do cristianismo – séculos II, III e IV*. Caxias do Sul: EDUCS.

Störig, Hans Joachim (2009), *História geral da filosofia*, Petrópolis: Vozes.

Vareille, Agnès (2023), *Saint Augustin et l´écriture polyphonique. Citations classiques et genèse de la pensée dans la Cité de Dieu*. Paris: Institut d'Études Augustiennes.

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_12

Solomon's Temple as a literary theme in Christian building poetry[1]

El templo de Salomón como tópico literario en la poesía edilicia cristiana

Silvia Gómez Jiménez
Universidad Complutense de Madrid
sigome02@ucm.es
https://orcid.org/0000-0002-1448-4304

Texto recebido em / Text submitted on: 27/09/2024
Texto aprovado em / Text approved on: 05/05/2025

Abstract

This work studies the Latin Christian poetry of Late Antiquity on the construction of monuments that is transmitted in anonymous inscriptions and in the works of authors from the Roman West, namely Paulinus of Nola, Prudentius, Sidonius Apollinaris and Venantius Fortunatus. The pooling of testimonies has led us to describe the different motifs that make up a new Christian creation topic that develops from the biblical image of Solomon's temple. This metaphor describes the beauty of the new churches, while at the same time expressing an allegory of spirituality.

Keywords: Building epigram, architecture, Latin, Christian literature.

[1] This article has been developed within the context of the research project AVIPES-CM II (ref. PHS-2024/PH-HUM-45), funded by 'Consejería de Educación, Ciencia y Universidades, Comunidad de Madrid'; and the research project VIATOR: Poesía epigráfica. vías en su transmisión en el occidente romano (ref. PID2023-151763NA-I00), funded by 'Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades'. I am grateful for the helpful comments and suggestions of the reviewers, which have helped to improve this text.

Resumen

Este trabajo estudia la poesía latina cristiana de la Antigüedad tardía (ss. IV-VI) sobre construcción de monumentos que se transmite en inscripciones anónimas y en las obras de autores del Occidente romano, concretamente de Paulino de Nola, Prudencio, Sidonio Apolinar y Venancio Fortunato. La puesta en común de los testimonios nos ha llevado a describir los distintos motivos que componen un nuevo tópico de creación cristiana que se desarrolla a partir de la imagen bíblica del templo de Salomón. Esta metáfora describe la belleza de las nuevas iglesias, al mismo tiempo que manifiesta una alegoría de espiritualidad.

Palabras clave: epigrama edilicio, arquitectura, latín, literatura cristiana.

Christian building poetry, heir to classical monumental epigraphy and the long tradition of Greco-Latin epigram, describes – from a literary dimension – themes related to architecture, to places of worship or to the spiritual and sensory experience that the faithful derive from the sacred space. This phenomenon, which spread considerably from the 4th century onwards thanks to the freedom of worship established by the Emperor Constantine I, opened the way to a new versified propaganda of doctrine.

The poems have come down to us in two ways: the first is in the form of inscriptions in verse, which, engraved in privileged places, formed part of the iconographic programmes of the new typology of buildings that arose under the protection of Christianity: churches, basilicas, monasteries, catacombs, baptisteries...; or they have even survived on some smaller structures, such as doors or liturgical furnishings. Other inscriptions, however, did not suffer the same fate and we have lost their material reality. Their texts, however, are known to us through manuscript transmission, thanks to the sylloges[2].

The second way of studying Christian building poetry is through the works of well-known authors. Pope Damasus I established the origin of this genre in Rome through epigrams dedicated to martyrs and patron saints of churches. This literary mode flourished throughout the Roman West, thanks to authors belonging to the ecclesiastical sphere: Ambrose decorated the baptistery of Milan with versified inscriptions, as did Paulinus

[2] The epigraphic sylloge *Turonensis*, for example, was produced in the city of the same name and reproduces the inscriptions found in the cathedral of Saint Martin of Tours in the 5th century. Several sylloges have been decisive for our knowledge of the poems that adorned the religious monuments of Rome, such as the sylloge of Lorsch (ms. Pal. Lat. 833) or of Einsiedeln (ms. Stiftsbibliothek 326 (1076)).

of Nola the basilica complex dedicated to Saint Felix at Cimitile; Prudentius dedicated hymns to the martyrs' places in Hispania; Sidonius Apollinaris wrote commissioned poems for the cathedrals of Tours and Lyon in the 5th century, as did Venantius Fortunatus, no doubt, for the various dioceses of Merovingian Gaul a century later. It is clear from his poems that they had three main functions: as a literary play imitating the inscriptions[3], as an ornament for the places of worship in their cities or as commissions for other dioceses, and, finally, to be recited at important moments such as the consecration of churches after their foundation. This is why Meyer[4] called these texts 'poems of circumstance', because whatever their function, their main purpose was to celebrate the end of the construction and the personalities involved.

Therefore, based on the reading of different poems and the analysis of inscriptions with a building theme, we have observed the presence of recurring elements in both types of manifestations. Consequently, our starting point was to ask whether there were literary *topoi* that were transferred from one poem to another, whether there was a common behaviour among them that could define them as a literary unit. We compiled our own corpus of texts, consisting of 174 testimonies from Hispania, Gaul and Italy between the 4th and 6th centuries. A careful analysis of the poems has enabled us to define and describe a total of 26 main themes, which we believe recur with relative frequency. Among them is the one we define in this article.

The poetry of Late Antiquity is situated in a period of connection, but at the same time it has its own identity. For this reason, although the literary images and metaphors of Greco-Latin culture are repeated and adapted, religious literary sources predominate and new themes are developed that are entirely Christian, based on biblical events. The different themes explain the beauty and majesty of the newly built churches and the luxury of their materials. One of these new motifs is the architectural comparison with Solomon's Temple. This temple is one of the most important symbols in the Old Testament. In the Book of Kings (1,6) and in the Book of Chronicles (2,3) its long period of construction is described in detail in terms of its structure, dimensions, materials and lavish ornamentation. The Temple of

[3] Velázquez Soriano 2006: 10-11, called this practice *carmina more epigraphico* and Rico Camps 2009: 14 *sub specie epigraphica*. They describe those late antique and medieval poems that use themes and form of epigraphy, without implying that they were intended to be inscribed on a material support.

[4] Cf. Meyer 1901: 54-56.

Solomon, whose biblical description emphasises both its material wealth and its architectural perfection, is itself imbued with a profound symbolism. Built according to a model revealed by God to David and executed by Solomon, it housed the Ark of the Covenant, a sign of the divine presence among his people.

Typological exegesis, which originated in Hellenistic Judaism, was adopted by early Christian writers as a method of reading the Hebrew Scriptures in terms of their fulfilment in Christ. In the descriptions of Solomon's Temple in Late Antiquity, we observe a change of mentality brought about by this hermeneutic key: whereas Solomon's temple was accessible only to a few and was eventually destroyed; the Church is now conceived as universal and indestructible, because it is built on the cornerstone, which is Christ (Mt 16,18)[5]. The bishops - the authors of the poems we are analysing here - used the exegesis of Scripture to endow their speeches with a sacralised language and to unite the multitudes in a new community of thought and behaviour[6]. This is the conceptual context in which the theme we are analysing here emerges, nourished by the intellectual and spiritual knowledge of the poets. Prudentius uses these references to write a short epigram on the construction of the Temple, which could well have been an inscription[7]:

Aedificat templum sapientia per Salomonis
obsequium: regina Austri grave congerit aurum.
Tempus adest, quo templum hominis sub pectore Christus
aedificet, quod Graia colant, quod barbara ditent.
Prud. *Tituli* 21

In the first two verses, Solomon builds a temple to please Wisdom, while the last two verses point out that the time has come for each person to build a temple for Christ within himself. Solomon's Temple is regarded

---

[5] Cf. Goppelt 1982: 84.

[6] Cf. Kannengiesser 2004: 673-674.

[7] Davis-Weyer 1971: 57 suggested that just as Paulinus of Nola had placed episodes with explanatory inscriptions from the Old Testament in the Basilica nova of St Felix at the Cimitile complex, these short epigrams by Prudentius were probably composed for the same purpose, since they deal with themes typical of early Christian iconography and the general title of the work (*Tituli Historiarum*) suggests that they were inscriptions intended to be engraved on the walls.

as an architectural and spiritual marvel, its construction symbolising the covenant between the people of God and Israel. Christians interpreted Solomon's building of the temple as a prefiguration of the building of the new Church[8], and so its material characteristics - as a literary object - were transferred to the building epigram of Late Antiquity as the model par excellence for describing the material beauty of new foundations.

The competition between the newly built church and Solomon's temple is a recurring metaphor in this theme. This is the idea we read in the metrical inscription that Sidonius Apollinaris composed for the walls of the renovated church of Saint Martin of Tours, commissioned by Bishop Perpetuus in 471. The author himself passed this inscription on in a letter addressed to a person named *Lucentius*. The inscription was found to have been engraved in the apse, in accordance with the rubric of the sylloge of Tours ('I*tem in absida*'):

Creveruntque simul valido tribuente patrono
in spatiis aedis, conditor in meritis,
quae Salomoniaco potis est confligere templo,
septima quae mundo fabrica mira fuit.
Nam gemmis auro argento si splenduit illud, 15
istud transgreditur cuncta metalla fide.
Sidon. *Epist*. 4,18,11-16

And so by the favour of its mighty patron the church has grown in size, the builder in merit, and well might it vie with Solomon's temple which was the world's seventh wonder; that sanctuary gleamed with gold and silver and precious stones, but this one surpasses all metals with the gleam of faith[9].

The *topos* of Solomon's temple is articulated in a comparative discursive structure between two churches on the basis of a common characteristic, namely the aesthetic value of the edifice. The comparison is developed through the use of demonstrative pronouns. On the one hand, the first term is Solomon's temple, the highest exponent of splendour and wealth which is placed in a plane of remoteness through the pronoun *ille, -a, -ud*; on the other hand, the second term is the newly built church, which is introduced in the *carmen epigraphicum* with the marker *iste, -a, -ud* to show proximity

[8] Cf. Smith 2015: 133.
[9] Translation: Anderson 1965: 134.

to the reader or listener. This configuration results in the newly constructed church appearing to be situated in close proximity, and on the same plane as, the faithful congregants. Consequently, the church becomes an architectural entity with a discernible presence.

Venantius Fortunatus also follows this fragment of Sidonius Apollinaris to describe the beauty of a new church built in Paris[10], financed by King Childebert I in the 6th century[11]:

Si Salomoniaci memoretur machina templi,
arte licet par sit, pulchrior ista fide.
Nam quaecumque illic veteris velamine legis
clausa fuere prius, hic reserata patent.
Floruit illa quidem vario intertexta metallo: 5
clarius haec Christi sanguine tincta nitet.
Illam aurum, lapides ornarunt, cedrina ligna,
huic venerabilior de cruce fulget honor.
Constitit illa vetus ruituro structa talento,
haec pretio mundi stat solidata domus. 10
Ven. Fort. *Carm*. 2,10,1-10

If one remembers the structure of Solomon's Temple, this church may be similar in craftsmanship, but it is more beautiful in faith. For whatever was once closed beneath the veil of the old law is here unveiled and laid open. That one flourished, inlaid with various metals; this one shines more brightly, dyed with the blood of Christ. That one was adorned with gold, stones, and cedar wood; in this one, the most venerable honor of the cross shines forth. That ancient structure endured with perishable munificence, this home stands consolidated for the rescue of the world.

The author follows the dual antithetical structure established by Sidonius Apollinaris and in four elegiac distichs makes four comparisons between Solomon's Temple (*ille*) and the new Parisian church (*haec*) to

[10] Herbert de la Portbarré-Viard 2023: 237 draws this parallel and suggests that in both cases the theme may be synonymous with the renovation of cathedrals, where the old is associated with Solomon's Temple and the new is the result of construction. For the Latin text we follow Reydellet 1994.

[11] Excavations on the esplanade of Notre-Dame in Paris have shown that beneath the present church there was another very large church with five naves on large marble columns. Cf. Dérens Jean 1977: 254.

demonstrate through hyperbole, that the latter building is superior. The narrative draws upon the scriptural account of the temple's construction, citing the materials utilized, namely gold and cedar: *…et vestivit illud auro purissimo et fecit altare cedrinum* (1 Re 6,20)[12]. In order to present Solomon's Temple as a model building in the narrative, Venantius Fortunatus appeals to the reader's memory (*Si Salomoniaci memoretur machina templi*, v. 1), evoking this past image in order to connect it with the present church and implying that this temple was a cultural image recognised as synonymous with majesty in the society of his time. This appeal to the reader, invoking the memory of Solomon's temple, had been previously employed by Paulinus of Bordeaux to justify the installation of a series of fountains in the portico connecting the two basilicas in Nola, despite the fact that there was not enough water for them to flow normally[13]. Paulinus employs the verb *tenere* in the 2nd person singular to facilitate the reader's recollection[14] of the bronze Sea, which functioned as the antechamber of Solomon's temple, as delineated in 1 Kings 7:23-39. This reiterates the argument positing the aesthetic merits of the construction of new churches. The common denominator for the literary comparison, as in Fortunatus' poem, is the material, as both hydraulic constructions were made of bronze[15]:

Quod si etiam interdum obveniat defectus aquarum,
ordine disposito varias distincta figuras
concharumque modis et pictis florida metis 475
forte erit et siccis spectabilis area vasis.
Namque tenes etiam magna Salomonis in aede
quam fuerit decori siccum mare, quod sapiens rex
aere dedit solido et tauris suspendit aenis.
Paul. Nol. *Carm*. 27,473-479

However, in the event of a water shortage, the square, adorned by a variety of figures in a deliberate arrangement and enhanced by the configuration of

[12] See also cf. 2 Cr 4,2.

[13] Herbert de la Portbarré-Viard 2006: 290-298 provides a comprehensive overview of the installation of the fountains in the basilica complex dedicated to Saint Felix.

[14] Roberts 2009: 91 points out that mental verbs in the second person are recurrent in Late antique poetry, with the purpose of alluding to optical illusions perceived by the visitor and formed in the architecture of buildings.

[15] For the Latin text I follow the edition by Dolveck 2015: 400-401.

the basins and the painted fountains, will retain its aesthetic appeal even in the absence of water. For you remember even the great temple of Solomon, a dry sea which was crafted into an ornament by the wise king and suspended on bronze bulls.

In the concluding lines of Fortunatus' poem dedicated to the church in Paris (*supra*), a further variant of the motif of Solomon's Temple is observed: the new church will not only be superior to this one, but will also endure for all time, a common metaphor in building poems. In emulating the motif, the Merovingian poet presents the image of Solomon's destroyed temple as a counterpoint to the new church, which is depicted as indestructible:

Constitit illa vetus ruituro structa talento,
haec pretio mundi stat solidata domus.
Ven. Fort. *Carm*. 2,10,9-10

In Hispania, the poet Prudentius also used the same literary idea of the indestructible church in contrast to the image of Solomon's temple, which was a miracle but destroyed[16]:

Destructone iacent Solomonia saxa metallo
aedificata manu? Iacet illud nobile templum.
Cur iacet? Artificis quia dextra solubilis illud
caementum struxit resolubile: iure solutum est 515
et iacet, in nihilum quondam redit omne politum.
Quod fieri recipit, recipit quandoque perire.
Si nostrum contra quod sit vis discere templum,
est illud quod nemo opifex fabriliter aptans
conposuit, quod nulla abies pinusve dolata 520
texuit, exciso quod numquam marmore crevit;
cuius onus nullis fultum sublime columnis
fornice curvato tenui super arte pependit,
sed verbo factum Domini; non voce sonora,
sed verbo, quod semper erat. verbum caro factum est. 525
Hoc templum aeternum est, hoc finem non habet, hoc tu
expugnare volens flagris, cruce, felle petisti.
Prud. *Apoth*. 512-517

[16] For the Latin text, Cunningham 1966: 95.

> Do not Solomon's stones, that were built up by hand, lie in ruins, his metal--work destroyed? That famous temple lies in ruins. And why? Because it was a craftsman's perishable hand that framed that perishable work of stone. Justly it has perished and now lies in ruins, since every work of art turns again to nothingness; that which admits of being made is bound one day to perish. If on the other hand thou wouldst learn what our temple is, it is one that no workman built up piece by piece with the skill of his craft, no fabric of hewn fir or pine, nor ever rose out of quarried marble. It is one whose mass does not rest high up on pillars, supported with delicate skill on curving arches. It is made from the Word of the Lord; not his loud-sounding voice, but his Word, which ever lived. The Word was made flesh. This is the temple that is everlasting and without end; this is the temple that thou hast attacked, seeking to take with it scourge and cross and gall[17].

This theme emerged as a counterpoint to the *topos* of the ruins of pagan poetry, which conveyed the notion of destruction by the passage of time or the vengeance of the gods. The ephemeral nature of various cities is developed in this context, as illustrated by the case of Troy[18]. In the poetry of Late Antiquity, although religious literary sources predominate, the imagery and literary metaphors of Greco-Latin culture are repeated and adapted. In this sense, Christians displaced the symbolic value of pagan mythological destructions and adapted them to biblical destructions such as Sodom and Gomorrah, Babylon or, in this case, Solomon's Temple. The ephemeral character of the Jerusalem Temple is now appealed to in order to emphasise the miraculous character of the eternity of the Church under the leadership of Christ. This is why Prudentius downplays the importance of the existence of the Temple of Jerusalem, since Christians do not need a place to show their faith[19]; the city of Jerusalem loses its geographical value in favour of a symbolic abstraction, giving way to the "new Jerusalem"[20]. This literary motif of the imperishable church thus seems to give the faithful the hope of eternal life through churches that are described as indestructible.

The various literary motifs that formulate this theme help us to better understand the epitaph in verse of the Burgundy Queen Caretena, who died in 506. Funerary *carmina*, as funeral eulogies, usually record

---

[17] Translation: Thomson 1949: 159-161.

[18] Garaud 1966: 148-156 developed this analogy.

[19] Cf. Markus 1994, 259.

[20] Cf. González Salinero 2010: 57-61.

the praiseworthy activities carried out by the deceased during his or her lifetime[21], and it is very common for the work of financing buildings to be recorded. This epitaph, handed down in manuscript (ms. BnF Par. Lat. 2382, f. 112v), records the construction of a church dedicated to Saint Michael in Lyon, the actual existence of which is unknown. However, it is related to the church consecrated in Lyon by Avitus, Bishop of Vienne, in his homily XVII, since it is the only church of this saint known from this period in Gaul[22]. Unfortunately, we only have the title of the sermon, 'Ex sermone in dedicatione ecclesiae Archangeli Michahelis', so we cannot confirm this link. In this case, the Temple of Solomon also seems to have been the inspiration for the construction of this church in Lyon:

Dotibus his pollens sublimi mente subire 15
non sprevit sacrum post diadema iugum.
Cedat odoriferis quondam dominata Sabaeis
expetiit mirum quae Salomonis opus.
Condidit haec templum presens quod personat orbe
angelicisque dedit limina celsa choris. 20
ICG 31,15-20

Mighty with these gifts, she did not disdain to face the sacred yoke behind the diadem with an exalted soul. Let her yield, who was once mistress of the perfumed Sabeans, who visited the wondrous work of Solomon. Caretena founded the present temple, which resounds throughout the world, and gave a sublime entrance to the choirs of angels.

In order to idealise the image of the deceased, the epitaph records how Caretena decided to leave her position as monarch and devote her life to religious contemplation. The literary comparison is made here, not on the basis of the two churches, as in the previous examples, but through the figure of the two queens: the Queen of Sheba, who visited King Solomon in his temple[23], and Queen Caretena, who, driven by the desire to lie for eternity in a work as majestic as Solomon's temple, decides to build a church – described as *limina celsa*[24] – where she can be buried, as part of the customary practice of *tumulatio ad sanctos*.

---

[21] Cf. Ingrand-Varenne 2017: 55.

[22] Cf. Pietri y Heijmans 2013: 242-263.

[23] Cf. 1 Re 10 y Pro 9,1.

[24] I understand that the threshold *'limina'* is used here as a synecdoche for the church.

In conclusion, it is observed that the beauty of the church as a building worthy of God, inspired by the biblical temple of Solomon, becomes a *topos* in Christian building poetry. Solomon's Temple is regarded as the epitome of aesthetic perfection, serving as a metaphor for a sacred and ideal space, constructed with unwavering dedication and the finest materials available. The literary theme is developed through various metaphors describing the architecture; the primary metaphor is that of the confrontation of the old temple with the new foundation, which is presented to the visitor through linguistic mechanisms. Furthermore, the reader's memory is invoked to evoke the image of Solomon's temple, thereby underscoring the notion of majesty. It is evident that the new church will always be superior in all respects. Indeed, it is presented as being eternally durable, in contradistinction to the temple that was destroyed, despite its remarkable nature. While the majority of testimonies conveying the topos originate from works by prominent authors, this motif is also observed in an anonymous metrical inscription, thereby underscoring the dissemination of this literary culture through diverse ways.

Bibliography

Literary sources

Anderson, W.B. (1965), *Sidonius, Poems. Letters. Vol. II. Books 3-9*. Cambridge: Harvard University Press.

Cunningham, M. P. (1966), *Aurelii Prudentii Clementis Carmina. Corpus Christianorum. Series Latina CXXVI*. Turnhout: Brepols.

Dolveck, F. (2015), *Paulini Nolani Carmina. Cura et studio. Corpus Christianorum. Series Latina XXI*. Turnhout: Brepols.

Loyen, A. (1970), S*idoine Apollinaire. Tome II. Lettres (livres I-V)*. Paris: Les Belles Lettres.

Reydellet, M. (1994), *Venance Fortunat. Poèmes, Tome I, Livres I-IV*. Paris: Les Belles Lettres.

Thomson, H. J. (1949). *Prudentius. Preface. Daily Round. Divinity of Christ. Origin of Sin. Fight for Mansoul. Against Symmachus I.* Cambridge: Harvard University Press.

Works

Davis-Weyer, C. (1971), *Early Medieval Art. 300-1150. Sources and Documents*. New Jersey: Prentice-Hall.

Dérens Jean, F. M. (1977), "La construction de la cathédrale de Paris par Childebert I, d'après le *De ecclesia Parisiaca* de Fortunat", *Journal des savants* 4: 247-256.

Garaud, C. (1966), "Remarques sur le Thème des Ruines dans la Littérature latine chrétienne", *Phoenix* 20/2: 148-158.

González Salinero, R. (2010), *Infelix ivdaea: la polémica antijudía en el pensamiento histórico-político de Prudencio*. Madrid: Editorial CSIC.

Goppelt, L. (1982), T*ypos. The Typological Interpretation of the Old Testament in the New*. Grand Rapids: W.B. Eerdmans.

Herbert de la Portbarré-Viard, G. (2006), *Descriptions Monumentales Et Discours Sur l'Édification Chez Paulin de Nole: Le Regard Et La Lumière (Epist. 32 Et Carm. 27 Et 28)*. Leiden-Boston: Brill.

Herbert de la Portbarré-Viard, G. (2023), *Naissance du discours sur les édifices chrétiens dans la littérature latine occidentale. D'Ambroise de Milan à Grégoire de Tours*. Turnhout: Brepols.

ICG = Le Blant, E. (1856-1865), *Inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures au VIII*[e] *siècle*, 2 vols., Paris: Impr. impériale.

Ingrand-Varenne, E. (2017), *Langues de bois, de pierre et de verre. Latin et français dans les inscriptions médiévales*. Paris: Classiques Garnier.

Kannengiesser, C. (2004), *Handbook of Patristic Exegesis The Bible in Ancient Christianity*, Leiden-Boston: Brill.

Markus, R. A. (1994), "How on earth Could Places Become Holy? Origins of the Christian Idea of Holy Places", *Journal of Early Christian Studies* 2/3, 257-271.

Meyer, W. (1901), *Der Gelegenheitsdichter Venantius Fortunatus*. Berlin: Wentworth Press.

Pietri, L. & M. Heijmans (2013), *Prosopographie chrétienne du Bas-Empire. Tome IV. La Gaule chrétienne (314-614)*, 2 vols. Paris: Association des Amis du Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance.

Rico Camps, D. (2009), "Arquitectura y epigrafía en la Antigüedad Tardía. Testimonios hispanos", *Pyrenae* 40/1: 7-53.

Roberts, M. (2009), *The Humblest Sparrow: The Poetry of Venantius Fortunatus*. Michigan: University of Michigan Press.

Smith, M. (2015), *Prudentius' Psychomachia: A Reexamination*. Princeton: Princeton University Press.

Velázquez Soriano, I. (2006), "*Carmina epigraphico more*. El códice de Azagra (BN Ms. 10029) y la práctica del género literario epigráfico", in C. Fernández Martínez y J. Gómez-Pallarès (eds.), *Temptanda Viast. Nuevos estudios sobre la poesía epigráfica latina*. Bellaterra: SPUAB, 29 pp. unpaginated.

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_13

Herança clássica no teatro camoniano: géneros, temas e personagens

Classical inheritance in Camonian theater: genres, themes, and characters

Rui Tavares de Faria
Universidade dos Açores
CECH – Universidade de Coimbra
rui.mv.faria@uac.pt
https://orcid.org/0000-0002-0529-9107

Texto recebido em / Text submitted on: 03/06/2025
Texto aprovado em / Text approved on: 28/07/2025

Resumo

O teatro de Camões reveste-se de particular importância para se conhecer e analisar a produção dramática criada e representada no século XVI, em Portugal. São três as peças cuja autoria é atribuída a Luís Vaz de Camões, número reduzido se comparado com a obra de outros dramaturgos da época, como Gil Vicente e António Ferreira. No presente artigo, pretende-se dar a conhecer a obra teatral de Camões à luz da tradição clássica greco-latina. Procurar-se-á demonstrar como o autor português recupera e recria os modelos antigos no que diz respeito ao(s) género(s), aos temas e às personagens intervenientes nos enredos das suas peças.

Palavras-chave: Camões, teatro, modelos, género(s), temas, personagens.

Abstract

Camões' dramatic pieces are of particular importance for understanding and analysing the theatrical production created and performed in the 16th century in Portugal. There are three plays attributed to Luís Vaz de Camões, a small number compared to the works of other playwrights of the time, such as Gil Vicente and

António Ferreira. This article aims to present Camões' theatrical work in the light of the Greco-Latin classical tradition. It will seek to demonstrate how the Portuguese author recovers and recreates ancient models concerning genres, themes, and characters involved in the plots of his plays.

Keywords: Camões, theatre, ancient models, genres, themes, characters.

Introdução

Na génese do Renascimento europeu está a recuperação da Antiguidade Clássica, em termos de transformações culturais, sociais, económicas, políticas e religiosas. A revalorização dos ideais greco-latinos levou à transição do feudalismo para o capitalismo, o que significou naturalmente uma evolução das estruturas medievais nos mais diversos âmbitos. Nos domínios da cultura, das artes e da literatura, têm grande impacto os modelos antigos, isto porque traduzem uma visão humanista do mundo, mentalidade que se opõe ao teocentrismo cristão medievo instituído e praticado pela Igreja que, em muitos casos, impunha limites à criação artística, manipulando o olhar do indivíduo sobre si próprio e o seu modo de pensar.

Em Portugal, na impossibilidade de fixar datas mais ou menos precisas, o Renascimento manifesta-se desde os meados do século XV até aos finais do século XVI e assume traços particulares que resultam da influência dos descobrimentos e da expansão ultramarina. O contacto que os Portugueses estabelecem com culturas e povos distintos, desde os indígenas africanos e brasileiros às civilizações orientais, como a indiana e a chinesa, não só enriquece a visão humanista que o Renascimento preconiza, como permite uma pluralidade de olhares e perspetivas sobre o outro e sobre o mundo. Esta realidade – experimentada também por outros países europeus, como a Espanha, a França, a Inglaterra e a Itália – faz com que a Renascença tenha, em Portugal, características próprias, as quais se mobilizam nos diferentes domínios de atuação do homem.

Fruto da influência exercida pelas descobertas de outros mundos e outras realidades, além de se abrirem novos campos de atividade socioeconómica, também a vida intelectual, artística e literária ganha outras feições.[1] A própria língua é permeável a esse influxo: o léxico enriquece-se com a introdução de vocábulos provenientes dos territórios africanos, brasileiros e também do oriente, os quais passam a fazer parte do uso corrente do português, e as

[1] Para um estudo aprofundado da questão, *vide* Serrão 1994.

estruturas sintáticas tornam-se mais variadas e complexas em virtude dos contactos que se dão, de forma mais regular, com outros povos europeus, por causa das relações comerciais.

Do mesmo modo, a pintura, a arquitetura, a iluminura e a tapeçaria refletem os efeitos desencadeados pelo Renascimento e pelo impacto das descobertas portuguesas, integrando e recriando elementos marítimos e aspetos da arte náutica, aludindo à fauna e à flora exóticas das novas terras. Ao nível da literatura, as marcas do Renascimento, enquanto período revitalizador da Antiguidade Clássica, fazem-se sentir e notar em praticamente todos os modos literários, com a recuperação de certos géneros da tradição greco-latina e/ou o surgimento de outras formas genológicas. Mas é sobre a obra dramática de Luís Vaz de Camões que recai a nossa atenção.

Neste sentido, depois de uma contextualização da produção teatral de Camões, pretendemos mostrar e comentar de que forma os modelos greco-latinos aí são recuperados, ao nível dos géneros produzidos, dos temas tratados e das personagens recriadas em cena. Enquanto figura proeminente do Renascimento português, Luís de Camões não só é autor da epopeia nacional *Os Lusíadas* e cantor do sentimento amoroso nos seus diversos tons, segundo atestam as *Rimas*, como também é um dramaturgo cuja obra, apesar de circunscrita a três títulos, não deve ser descurada e/ou esquecida.

1. A produção dramática de Camões

Quando se trata da produção dramática de Luís de Camões,

> todos os estudiosos que se debruçaram sobre o seu teatro afirmam unanimemente que este se configura entre um simples reflexo do teatro universitário, que data dos seus tempos de escolar em Coimbra, e a comemoração de efemérides ou de festividades, relacionadas com personalidades da esfera dos seus amigos e protetores.[2]

Verdade ou suposição, o que consideram os investigadores da obra teatral camoniana parece-nos desmerecer o valor literário e artístico que a mesma possui. Embora as peças de Camões não sejam tão conhecidas como as de Gil Vicente, as de Sá de Miranda ou as de António Ferreira, na realidade seus contemporâneos, ou não revelem a laboriosidade estética

[2] Almeida Pavão 1984: 101.

que se verifica ao nível da épica e da lírica, não quer isto significar que as três obras dramáticas do autor não possuam qualidade ou não mereçam o interesse do investigador; elas são representativas de uma época e testemunham o gosto e a tendência literária que, à semelhança dos outros dramaturgos renascentistas portugueses, se traduzem na influência dos modelos da Antiguidade Clássica.

Em termos de cronologia, é possível ter conhecimento de quando foram publicadas as peças camonianas. Quanto às datas das representações, não têm sido unânimes as informações dos estudiosos que se têm dedicado ao assunto. Assim, *Filodemo* "teria visto a primeira luz da ribalta em Goa (ou em Macau), em 1555, para festejar a nomeação do governador Francisco Barreto"[3] e foi publicado, tal como o *Auto Chamado dos Enfatriões*, em 1587. Da *Comédia d'El-Rei Seleuco*, por seu turno, sabe-se o ano da publicação: 1616. Como se pode verificar, a edição impressa das três peças camonianas é póstuma, o que levanta, desde logo, uma série de questões não só relativamente à fixação do texto, como também em matéria de autenticidade autoral.

Seja como for, deve ter-se em consideração, por outro lado, que Camões teve um impacto significativo no panorama literário renascentista após a sua morte, razão por que também em boa parte persistem dúvidas quanto à sua produção dramática. Muitos manuscritos anónimos eram normalmente atribuídos aos nomes em voga da altura. Até que os entendidos se pronunciassem sobre a veracidade destas nomeações e reconhecessem nestes manuscritos a qualidade estética dos autores, normalmente depois de comparados com a obra editada em vida, em termos de estilo e linguagem, havia sempre dúvidas e muitas delas são, ainda hoje, objeto de estudo por parte dos investigadores.

O desconhecimento das datas em que foram representados a *Comédia d'El-Rei Seleuco* e o *Auto Chamado dos Enfatriões* foi levantando hipóteses e suposições que não passam disso mesmo. Teófilo Braga, por exemplo, afirma que o *Auto Chamado dos Enfatriões* é "obra de mocidade, evidentemente escripto para uma festa ou féria escolar"[4], mas não explicita nem fundamenta as razões que o levam a tecer tal comentário. Sobre a *Comédia d'El-Rei Seleuco*, José de Almeida Pavão refere que "foi representad[a] em casa do cavaleiro-fidalgo Estácio da Fonseca, que figura no fim do auto, a dialogar

---

[3] Almeida Pavão 1984: 102.

[4] Braga 1870: 128.

com Martim Chinchorro, personagem do respetivo Prólogo"[5] (1984, p. 102), mas as datas em que terá ocorrido não têm sido avançadas com inteira certeza.

Embora o contexto da representação teatral possa ser importante para caracterizar e comentar uma dada peça dramática, no que diz respeito aos autos camonianos, não parece haver dúvidas de que terão sido representados em situações festivas e/ou comemorativas. As três obras têm em comum um pendor popular – e popularizante – que se enquadra nos trâmites teatrais em voga no início do século XVI, a que se alia um "tom generalizante que envolve toda a humanidade [e] retrata com muito maior verdade os males da fortuna"[6], bem ao jeito dos princípios humanistas. Pelo exposto, é legítimo afirmar-se que a produção dramática de Camões é um documento de época que reflete a recuperação da cultura de raiz clássica, por um lado, e anuncia as novas tendências que, no âmbito do Renascimento português, se fazem sentir no teatro, por outro.

1.1. O(s) género(s)

Considerando o conceito de "auto" proposto por Campato Júnior (2009), Estébanez Caldéron (2006) e Cardoso Bernardes (1995), deparamo-nos com questões de genologia literária sobre as quais se impõe um apontamento. O termo "auto" – que terá começado a ser usado no âmbito teatral a partir do século XV, primeiramente em Espanha e, depois, em Portugal – tanto se aplica a farsas ou a mistérios, como a comédias ou tragicomédias. Tendo em conta a origem da palavra, que vem do latim *actum*, forma do supino do verbo *ago, -is, -ere, egi*, e significa "feito", "realizado", tem certo sentido que se lhe atribua o carácter genérico que detém no campo da dramaturgia, pois uma peça de teatro constitui a representação *in momento* de uma ação, um feito, um ato, com fins lúdicos, didáticos, morais e religiosos. Como assinala Jacinto do Prado Coelho, "os autos, ao mesmo tempo que divertiam, moralizavam pela sátira de costumes e inculcavam de modo vivo e acessível as verdades da fé. Não obstante a implantação, no séc. XVI, do teatro neoclássico, o interesse popular pelo auto não se extinguiu."[7]

Efetivamente, para se referir à produção teatral de Camões usa-se a designação de "autos", a qual terá sido adotada pelo próprio autor[8] e

[5] Almeida Pavão 1984: 102.
[6] Almeida Pavão 1984: 113.
[7] Prado Coelho 1993: 75.
[8] Cf. Prado Coelho 1993: 75.

é seguida, nos estudos que se têm feito e nas edições críticas que se têm publicado, pelos investigadores camonistas de diferentes épocas.[9] A adoção do sintagma "autos camonianos" talvez fique a dever-se tão-somente ao facto de, independentemente do género literário que possam ilustrar, se tratar, antes de mais, de representações teatrais.

Por outro lado, as variantes que se registam ao nível dos títulos das peças camonianas, consoante os editores e as épocas, não facilitam a classificação genológica. No presente estudo, segue-se a edição organizada por Maria Vitalina Leal de Matos, cujo texto é fixado por Vanda Anastácio, onde as peças são anunciadas com os seguintes títulos: *Filodemo*, *Auto Chamado dos Enfatriões* e *Comédia d'El-Rei Seleuco*. À exceção da última, que integra no título o termo "comédia", podendo, assim, reenviar para o género literário de que possa ser exemplo, as outras duas deixam em aberto a tipologia genológica em que poderão enquadrar-se ou de que poderão ser ilustrativas em termos de ficção teatral. Serão comédias? Farsas? Tragicomédias? É neste contexto que importa revisitar os modelos clássicos e verificar até que ponto os autos camonianos se mantêm próximos dos paradigmas antigos ou se, pelo contrário, evidenciam outras e novas tendências estético-literárias.

Atendendo aos enredos das três peças camonianas, estaremos perante que "espécies de imitação"? A representação mimética que se faz não nos permite classificar inequivocamente um auto camoniano como sendo, por exemplo, uma comédia ou uma tragédia. Segundo Aristóteles, a comédia presta-se a "representar os homens inferiores" e a tragédia, os "superiores aos da realidade"[10]; ora, no atinente à produção de Camões, assiste-se a um entendimento entre "homens inferiores" e homens "superiores aos da realidade"; experienciam-se momentos de tensão, que indiciam um tom trágico, alternados com cenas de paródia que suscitam a hilaridade; desenham-se caricaturas de deuses e de homens com o propósito de satirizar e moralizar a sociedade. Neste sentido, as peças do dramaturgo português revelam traços de hibridismo genológico que nos levam a classificá-las de tragicomédias, género sobre o qual Aristóteles não teoriza na *Poética*, até porque o termo surge, tanto quanto se sabe, pela primeira vez no Prólogo do *Amphitruo*, de Plauto, quando Mercúrio diz (*Amph.* 50-63):

---

[9] Cf. Rodrigues 1930; Cidade 1956; Almeida Pavão 1984; Cardoso Bernardes 2011.
[10] *Po.* 1448a. 3.15.

Nunc quam rem oratum huc veni primum proloquar,
post argumentum huius eloquar tragoediae.
quid? contraxistis frontem, quia tragoediam
dixi futuram hanc? deus sum, commutavero.
eandem hánc, si voltis, faciam ex tragoedia
comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus.
utrum sit an non voltis? sed ego stultior,
quasi nesciam vos velle, qui divos siem.
teneo quid animi vostri super hac re siet:
faciam ut commixta sit: sit tragicomoedia.
nam me perpetuo facere ut sit comoedia,
reges quo veniant et di, non par arbitror.
quid igitur? quoniam hic servos quoque partes habet,
faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia.[11]

Ora o pedido que aqui me traz é o que primeiro vou declarar; depois, exporei o argumento desta tragédia. Mas porque é que franziram a testa? Por ter falado de tragédia?... Sou um deus: posso dar-lhe uma reviravolta. Se quiserem, transformo-a de tragédia em comédia, sem mudar um único verso. Então, querem ou não querem?... Mas que grande parvo! Como se eu não conhecesse muito bem os vossos desejos, eu, que sou um deus! Sei bem o vosso pensar a este respeito! Vou mas é fazer que seja uma comédia com uma pitada de trágico, pois não creio que seja justo fazer uma comédia de fio a pavio, quando nela intervêm reis e deuses. Pois quê?! Já que há nela, também, um papel de escravo, vou fazer tal e qual como disse: uma tragicomédia.[12]

Ainda que sumariamente, Mercúrio alude aos traços que distinguem a tragédia da comédia e vice-versa, de acordo com a ótica aristotélica. A presença de "reis e deuses" é, na cena trágica grega, um aspeto fulcral e obrigatório, do mesmo modo que a inclusão de figuras representativas de uma condição inferior, como o escravo, se torna gradualmente num requisito indispensável ao universo dramático da comédia, dado o seu elevado potencial.[13] Assim sendo, pode dizer-se que a primeira "definição" que se tem da tragicomédia é aquela que Mercúrio enuncia no prólogo da peça plautina: "faciam ut commixta sit", expressão que, à letra, significa

[11] Para o texto latino, segue-se a edição de F. Leo 1895.

[12] Segue-se a tradução portuguesa de Carlos Alberto Louro Fonseca, edição atualizada por Aires Pereira do Couto.

[13] Consulte-se, a propósito, Silva 2007 e Faria 2024.

"farei com que seja mista" e o tradutor verte, com originalidade, como "farei uma comédia com uma pitada de trágico."

Apesar de alguns estudiosos referirem que a tragicomédia foi um género dramático com franca produção em Portugal no século XVIII,[14] apontando António José da Silva como o seu principal cultor, não nos podemos esquecer de que, já no século XVI, o termo era usado pelos dramaturgos portugueses, como Gil Vicente, para determinar a natureza genológica de um certo auto ou peça de teatro.[15] Embora Camões não tenha manifestado, ao que parece, preocupações a este nível, há que tentar enquadrar a sua produção no cânone dramático. A tragicomédia é o género que mescla elementos da tragédia com elementos da comédia e, mesmo que Aristóteles não tenha teorizado explicitamente sobre esta "espécie de imitação" híbrida, há exemplos no teatro grego antigo que ilustram esse cruzamento estético-literário, em particular a obra dramática de Eurípides.[16]

O mesmo sucede com os autos camonianos. Os *mythoi* desenvolvem-se em torno de motivos universais que são submetidos a tensões que se constroem a partir das emoções das personagens que desafiam normas e entidades rumo ao clímax. Uma vez atingido o ponto alto da tensão aparentemente trágica, dá-se uma cena de reconhecimento que não conduz a ação a um desenlace catastrófico, mas antes a um *happy end*. Identificam-se, portanto, na obra dramática de Camões elementos que tanto a aproximam da tragédia euripidiana como da comédia menandrina, como também os há que a aparentam com a produção teatral dos poetas trágicos e cómicos da literatura latina.

1.2. Os temas

Se é, então, possível determinar, à luz dos modelos antigos, a categoria genológica em que podem enquadrar-se as três peças de Camões, i.e., no género da tragicomédia, torna-se de igual modo evidente a recuperação de temas do teatro antigo por parte do dramaturgo português na sua produção. Embora sujeito a variantes, é o amor o filão estruturante dos autos camonianos.

---

[14] Cf. Rosa 2018 e Denipoti 2020.

[15] Atente-se, por exemplo, em títulos como a *Tragicomédia de Dom Duardos*, de 1525, ou a *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*, de 1527.

[16] Eurípides desafiou as fronteiras rígidas entre os géneros da tragédia e da comédia, ao incorporar nas suas peças elementos que comprometiam a natureza trágica do drama. A peça *Helena*, representada em 412 a.C., é talvez o melhor exemplo. *Vide* Silva 2005; Alfonso 2017.

À semelhança do que se verifica na obra lírica, onde a temática amorosa é cantada nos mais diversos aspetos, Luís de Camões transpõe para o teatro o sentimento que é, por natureza e segundo as suas palavras, "tão contrário a si […] mesmo" e fá-lo através do reaproveitamento e da recriação de *mythoi* que remontam à Antiguidade Clássica.

Na introdução ao volume III das *Obras Completas de Luís de Camões*, volume este consagrado aos Autos e Cartas, Hernâni Cidade, tendo em conta o que até à data da 2.ª edição se publicara sobre o teatro camoniano, refere o seguinte:

> São conhecidas as obras que sugeriram a Camões estes autos. Os *Enfatriões* imitam, mas com grande liberdade de criação pessoal, a comédia de Plauto – *Amphitruo*. […] O *Auto del-Rei Seleuco* teatraliza o episódio, contado por Plutarco, sobre a paixão de Antíoco por Estratonice, mulher del-Rei Seleuco, seu pai. […] Pelo que respeita ao *Auto de Filodemo*, que a crítica, não sem razão, chama comédia novelesca, ainda não se sabe se é de criação alheia a novela ou romance teatralizado pelo Poeta.[17]

Passadas cerca de sete décadas, as considerações sobre os temas recriados por Camões nos seus autos não têm diferido muito do que aponta Hernâni Cidade. Na recente edição da obra completa de Camões, publicada em 2020, Maria Vitalina Leal de Matos, que se encarrega das introduções às peças do autor, pouco acrescenta. Relativamente ao *Auto Chamado dos Enfatriões*, a camonista reconhece que se trata de uma "obra de conteúdo clássico"[18] e, "em termos de relações intertextuais e antecedentes textuais, este auto não deriva diretamente da versão de Plauto, mas sim da comédia *Amphitrión*, do espanhol Fernán Pérez de Oliva"[19], secundando o seu parecer numa afirmação que cita de Maria Idalina Resina Rodrigues: "Camões acompanhou Pérez de Oliva praticamente em todos os seus desvios do modelo latino."[20]

Quanto à *Comédia d'El-Rei Seleuco*, a investigadora assinala que "o tema deste auto remonta à Antiguidade: Camões aproveita uma história muito popular na sua época, a de Seleuco, rei da Síria, e da paixão de seu filho, Antíoco, pela madrasta, a mulher de Seleuco, Estratónica." (2020:

[17] Cidade 1956: XV; XIX; XXI-XXII.
[18] Leal de Matos 2020: 103.
[19] Leal de Matos 2020: 103.
[20] Leal de Matos 2020: 103.

183)[21] Já em relação a *Filodemo* – e tal como Hernâni Cidade –, Maria Vitalina Leal de Matos não identifica de forma clara a recuperação de temas clássicos no auto. Começa por dizer que

> a peça dramatiza uma intriga de enganos num contexto literário que decorre quer da herança vicentina, quer da influência do teatro italiano, que, na época da redação deste e dos outros textos dramáticos de Camões, se fazia sentir acentuadamente na cultura portuguesa, como atestam as obras de Sá de Miranda e de António Ferreira[22]

para, depois, indicar que "o auto vai desenvolver-se em torno dos amores de dois irmãos, criados e educados pelo pai adotivo, e, portanto, num ambiente modesto e rústico."[23] Esquece-se a camonista da influência da *Nea*, que, mesmo não se tendo processado de forma direta, foi assimilada e recriada pelo comediógrafo latino Plauto. Na base da suposta "herança vicentina" ou da "influência do teatro italiano" estão, afinal, muitos dos temas teatralizados por Menandro, que é, para nós, o representante da Comédia Nova. Na verdade, as linhas em que se enreda a ação de *Filodemo* recuperam aspetos que evocam as intrigas de enganos e o carácter novelesco da *Nea*, ao nível, por exemplo, da proveniência e da condição social das personagens; do(s) espaço(s) físico(s) em que as mesmas se movimentam; ou, ainda, do(s) sentimento(s) que as aproximam ou, pelo contrário, as afastam.

Além do amor e temas afins, como a paixão, o sofrimento e a *philia*,[24] o reconhecimento associado à busca ou ao reencontro da identidade perdida é outra temática recuperada por Camões nas suas peças. Enquanto no *Auto Chamado dos Enfatriões* o tópico é retomado naturalmente, uma vez que é sobre reconhecimento e identidade que se constrói o enredo da peça plautina que Luís de Camões imita,[25] em *Filodemo* e na *Comédia d'El-Rei Seleuco* a anagnórise desenvolve-se e decorre do facto de o dramaturgo ter investido na construção de uma ação dramática complexa. Ainda que o

---

[21] Para um estudo mais sistematizado e profundo sobre a figura de Seleuco na literatura greco-latina e sobre a tradição clássica da história de amor entre Antíoco e Estratónica no auto camoniano, *vide* Silva 2004.

[22] Leal de Matos 2020: 9.

[23] Leal de Matos 2020: 10.

[24] Para um conceito de *philia* na Antiguidade Clássica, *vide* Oliveira 1973/1974.

[25] Leia-se, a propósito, Anastácio 1991; Castro Soares 2011.

reconhecimento se dê na *Comédia d'El-Rei Seleuco* ao nível da revelação do sentimento amoroso, em *Filodemo* recupera-se e recria-se todo um motivo clássico que remonta à tradição homérica.

Na *Poética*, Aristóteles concebe a anagnórise como um elemento ou parte que torna o *mythos* complexo. Segundo o Estagirita, "o reconhecimento, como o nome indica, é a passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade"[26]. Mas quando o reconhecimento é "acompanhado de peripécia suscita ou a compaixão ou o temor (e a tragédia é, por definição, a imitação de ações deste género), pois que desse reconhecimento e dessa peripécia depende o ser-se infeliz ou feliz."[27] Nas peças camonianas, o tema do reconhecimento obedece, pois, ao preceituado por Aristóteles.

No caso de *Filodemo*, a ação desenvolve-se a partir da perda de identidade dos irmãos protagonistas – o que causa, desde logo, compaixão – e soluciona-se, depois de uma série de peripécias, quando se dá a anagnórise. Na *Comédia d'El-Rei Seleuco* o conhecimento do motivo da doença de Antíoco leva a que a própria Estratónica recupere a sua verdadeira identidade emocional, pois corresponde de imediato ao amor do enteado. Em *O Auto Chamado dos Enfatriões*,

> perante a desordem instalada, as personagens humanas empenham-se em deslindar a meada que os deuses enredaram para seu prazer. Esse deslinde assume uma forma filosófica, centrada no tema da identidade: conhecimento, desconhecimento e reconhecimento são questões constitutivas do auto.[28]

Uma vez desveladas as identidades de uns e de outros, tudo resulta no *happy end*, e até Sósea deixa uma reflexão pertinente sobre este tema estruturante da peça: antes ter sido duplicado do que desaparecer. O mesmo é dizer que ele não terá perdido ou recuperado a sua identidade dramática, mas tê-la-á passado, isso sim, a um duplo que a assimilou, Mercúrio. O criado de Enfatrião parece recordar que, no universo teatral, tudo se sujeita à metamorfose, mas nunca se perde a identidade.

---

[26] *Po.* 1452a 11.30.
[27] *Po.* 1452b 11.35.
[28] Leal de Matos 2020: 110.

1.3. As personagens

Para além dos temas, também a galeria de personagens dos autos camonianos recorda figuras do teatro greco-latino e não estamos a referir-nos às claramente decalcadas das peças imitadas pelo dramaturgo português. De facto, tanto a tragédia como a comédia antigas elaboraram tipos humanos que se tornaram em *personae dramatis* populares, as quais acabaram por ser adotadas pela tradição teatral e persistiram – e persistem – ao longo dos tempos. Excetuando os casos mais evidentes das famílias aristocratas, como sucede em *Filodemo*, das histórias de reis e rainhas, com jovens apaixonados à mistura, de que a *Comédia d'El-Rei Seleuco* é exemplo, ou das patranhas divinas de Júpiter na figura de pinga-amor compulsivo, como se vê em *O Auto Chamado dos Enfatriões*, Camões não despreza o potencial dramático das personagens do criado e da criada, as quais detêm protagonismo na tradição teatral da Antiguidade Clássica.

Tanto na peça *Filodemo* como na *Comédia d'El-Rei Seleuco*, há um criado ("moço") gracioso para auxiliar o protagonista na concretização do namoro; trata-se, pois, de um modelo recuperado do teatro cómico da *Nea*. Apesar de Vilardo e Leocádeo desempenharem a função de cúmplices e confidentes dos respetivos amos em matéria amorosa, Camões configura-os de modo diferenciado. O moço de Filodemo é mais gracioso do que o pajem do príncipe Antíoco e tem uma maior presença no enredo cómico. Talvez por ser o serviçal de um membro da realeza, Leocádeo apresenta-se em cena de modo mais comedido e recatado (vv. 61-91). Considerando as palavras com que Antíoco se dirige ao pajem, fica-se com a ideia de que o príncipe toma o criado por alguém "avisado" e com "saber", ou seja, reconhece-lhe siso e eventualmente experiência em questões do foro amoroso, daí perguntar-lhe que fim se reserva a quem "ama desesperado". No breve diálogo entre as duas personagens, sentem-se os ecos dos enredos menandrinos, nos quais o jovem amo, entregue à paixão, procura conselhos junto do fiel escravo.

Leocádeo, porém, não se mostra capaz de auxiliar o príncipe da Síria. Por duas vezes, o pajem afirma não ter resposta a dar ao seu senhor. Das duas uma: ou Camões não dota esse moço da destreza cognitiva que veremos, por exemplo, em Vilardo, ou, então, opta por um tipo ético ilustrativo da prudência ou do zelo, traços que se encontram também na caracterização do escravo da tradição greco-latina, sobretudo da *Nea.* O jovem príncipe, por sua vez, mesmo não obtendo do pajem ajuda para o seu drama amoroso, não se coíbe de lamentar o infortúnio que lhe causa a paixão de que padece,

porque vê em Leocádeo a figura do cúmplice e confidente. Neste papel, o de ouvinte dos queixumes do amo, o moço cumpre a missão que lhe é atribuída no enredo cómico, processando-se, assim, uma *imitatio* cautelosa, sem perspetiva de emular os modelos clássicos. Aliás, a pouca intervenção que o dramaturgo lhe dá leva a questionar o seu relevo na peça. Estará Camões a reduzir quase à função de figurante o companheiro fiel do jovem amo enamorado da antiga tradição cómica, e que era, também, matreiro e gracioso?

Certo é que, além da presença pouco significativa que tem no diálogo antes transcrito, ao moço Leocádeo o dramaturgo reserva outras duas intervenções, relativamente mais extensas, que aparentam ser, na nossa hermenêutica, de maior importância. Perante a maleita de amor que vitima Antíoco, o pajem limita-se a dar conta dos pedidos do amo e, num breve diálogo com um dos músicos da corte real, informa do estado em que se encontra o príncipe (vv. 278-295). Aqui, o moço assume o papel de informante, procurando esclarecer, dentro do que lhe é possível pelo seu entendimento, a doença que assola Antíoco. O seu discurso é neutro, isto é, não revela indícios judicativos ou marcas de comicidade. Em concomitância, a linguagem não apresenta duplos sentidos ou sentidos jocosos implícitos, como poderia ser expetável de um serviçal que, embora confidente dos infortúnios amorosos do amo, zombasse da situação que relata ao(s) seu(s) interlocutor(es), como sucede na comédia greco-latina.

É, todavia, na sua última intervenção, a qual ocorre já no final da peça, que o moço Leocádeo não deixa de evidenciar alguns traços graciosos, a tocar o cómico, semelhantemente ao que era habitual identificar nos discursos ou apartes do escravo cúmplice e confidente do antigamente ou nas réplicas dos escudeiros vicentinos (vv. 670-702).Talvez por estar a dialogar com o porteiro, personagem que se lhe aproxima em termos de estatuto ou condição social, Leocádeo é gracioso no modo como explica ao outro criado da casa de que maneira se deu a cura da estranha doença do seu senhor, o príncipe Antíoco. Aí, por momentos recorda-se a atuação da dupla de escravos cómicos da produção aristofânica, sobretudo no que diz respeito ao teor da conversa que o pajem e o porteiro têm um com o outro: a decisão dos senhores. Assim, se, por um lado, Camões parece descurar a natureza cómica do pajem, enquanto personagem próxima do criado da tradição greco-latina, atribuindo-lhe apenas o papel de confidente e cuidador dedicado da infortunada paixão de Antíoco, por outro lado, o dramaturgo português poderá estar a recuperar, ainda que involuntariamente,

um paradigma convencional da comédia antiga, que se traduz no recurso à dupla dos serviçais/escravos que dialogam, com alguma comicidade, sobre a vida quotidiana, os problemas e a atuação dos nobres patrões.

Já Vilardo, o moço de *Filodemo*, reúne, no retrato que dele faz o poeta, uma série de traços convencionais sobre os quais interessa deter a atenção. A cena de abertura desse auto de Camões é um diálogo animado entre o protagonista e o seu moço que lembra alguns prólogos das produções cómicas de antanho (vv. 1-41). O amo chama pelo criado que vem ao seu encontro, rezingando e queixando-se de que ainda é cedo para estar a pé. Vilardo recorda, nesta linha de atuação, o criado preguiçoso da *Archaia*. Faz por manter-se silencioso – e provavelmente longe do alcance do olho do seu amo –, porque "quando dorme não fala". Este tipo de comportamento – convencional, é certo – vale ao moço Vilardo um conjunto de chamadas de atenção e/ou reprimendas. Filodemo chama-lhe "vilão" – que aqui significa "rústico" –, "vilão roim" e lamenta o facto de ele, o criado, pouco lhe servir: "Que moço pera servir!/Quem tem as tristezas minhas,/ Quem podesse assim dormir!" Toda esta cena inicial da peça *Filodemo* evoca episódios da tradição cómica greco-latina: por um lado, há o amo a repreender o criado e, pelo outro, há o criado a tentar furtar-se das suas responsabilidades.

A graciosidade de Vilardo persiste e o seguimento do diálogo assim o comprova. Enquanto Filodemo expõe o que lhe vai na alma, o moço vai gracejando de forma subtil acerca dos desamores do jovem amo. Maria Vitalina Leal de Matos assinala, não especificamente em relação a esta passagem, mas considerando toda a peça *Filodemo*, que se verifica, "como acontece habitualmente neste tipo de dramaturgia"[29] – a comédia, portanto – o recurso ao

> contraste entre a fala dos protagonistas, de registo sério, e a dos criados, que gracejam das afeições dos amos, e parodiam, em tom jocoso e prosaico, as emoções, a finura dos seus sentimentos e a sua linguagem afetada, num "discanto" ou numa "derivação" que funciona como comentário divertido ao tema.[30]

Ora, o processo sobre o qual recaem as considerações da camonista é quase tão antigo quanto o género cómico, que praticamente sempre contou

---

[29] Leal de Matos 2020: 131.
[30] Leal de Matos 2020: 131.

com a relação contrastante entre amos e escravos, mesmo quando estes últimos desempenhavam o papel de cúmplices e confidentes dos primeiros.

O facto de Vilardo gracejar das afeições do amo e parodiar as emoções e/ou a finura dos sentimentos de Filodemo não o destitui da função de cúmplice e confidente do senhor. Será, aliás, graças a esta função, a que se alia naturalmente o papel de ouvinte atento, que o moço gracioso se converte, também ele, num "pinga-amor" capaz de encetar um jogo de galanteios com vista a seduzir Solina, a criada de Dionisa, a amada de Filodemo (vv. 1485-1523). Embora tomado pela moça por um "parvo", "que sempre d'amores [lhe] fala", Vilardo veste a pele do "amador", na cena transcrita. Há paródia das afeições do amo, uma espécie de caricatura à coita causada pelo amor cortês, mas a atuação do moço de Filodemo não deixa de demonstrar o efeito que em si têm os desabafos e/ou os infortúnios do amo.

Na conversa que tem com Solina, Vilardo reproduz um conjunto de declarações de amor que até superam os suspiros que o seu amo alimenta por Dionisa – pelo menos em termos de cómico de linguagem. Se correspondem à autenticidade do que ele de facto sente pela criada da amada do seu senhor ou se são puro jogo de sedução – a ver se lhe cai em graça a jovem moça –, a verdade é que todo o discurso de Vilardo se reveste de interesse e merece um comentário.

Tal qual um poeta enamorado, o moço dirige-se, inicialmente, a Solina através de uma linguagem muito próxima daquela que se regista no lirismo palaciano e, nalguns casos, chega até a tocar a produção lírica de Camões. Versos como "Que desde que esses olho[s] vi" ou "E mais eu sofrer não posso" reenviam, quase de imediato, para a expressão de um lirismo amoroso como o que se encontra nas cantigas de amor trovadorescas, nos vilancetes ou nos sonetos camonianos. O recurso a versos em castelhano, igualmente imbuídos de uma carga semântica do domínio amoroso, não só parece enfatizar a aproximação do moço à figura do poeta, do trovador ou do escudeiro galanteador da produção vicentina, como também mostra que o mesmo tem entendimento em matéria de jogos poéticos de sedução e de paixão amorosa. Tê-lo-á adquirido – o entendimento, recorde-se – por influência e via do jovem amo enamorado de quem é cúmplice e confidente, ou será este moço gracioso com dotes de poeta uma recriação camoniana que supera a *imitatio* do antigo escravo cómico? A continuação do diálogo com Solina tende a excluir a segunda hipótese, isto porque Vilardo logo passa de poeta galanteador a poeta zombeteiro, de cariz popular (vv. 1524-1538).

Como se pode verificar, Camões imita a personagem do companheiro cúmplice e fiel do jovem protagonista apaixonado, o mesmo é dizer o seu escravo amigo e confidente, e recupera, em paralelo, outros traços que o recriam, também, como figura amplamente cómica, como o carácter zombeteiro e brincalhão.

Do mesmo modo, o dramaturgo português não fica indiferente às potencialidades dramáticas da versão feminina do companheirismo e da cumplicidade. Por isso, nos seus autos, a criada é uma figura que não passa despercebida. Nas três peças, embora as serviçais desempenhem funções semelhantes, devem ser igualmente considerados os aspetos que as distinguem.

No atinente à presença em cena, há diferenças significativas que importa aqui destacar. Na *Comédia d'El-Rei Seleuco*, a criada Floralta intervém numa única cena, em diálogo com a sua senhora, cabendo-lhe apenas cinco réplicas, duas delas com o máximo de cinco versos. Pelo contrário, a Moça camareira de Antíoco integra duas cenas seguidas, sendo que na primeira dá voz a um monólogo – enquanto está "a fazer a cama" do jovem príncipe –, o qual conta com dezoito versos, número que, de uma só vez, ultrapassa a totalidade dos versos que, em falas diferentes, perfazem a intervenção da criada da Rainha. Além disso, a Moça da casa real de Seleuco parece ter justificada a sua presença em cena sozinha, pois denuncia, através do solilóquio, em jeito de desabafo, que bem poderia ser equiparado a um aparte, caso estivessem em cena outras personagens, a vida que leva o príncipe – e, por extensão, os nobres e aristocratas na sua generalidade –, uma vida de ócio e luxo que, ironicamente, não os impede, com sucede com Antíoco, de adoecer (vv. 137-154), como ela faz questão de mencionar. Na cena que se segue (vv. 155-242), a Moça dialoga com "um Porteiro de cana". Aí a sua presença não é residual, porque intervém em cerca de duas dezenas de falas, o mesmo número de intervenções da personagem masculina.

Em relação a Solina, criada da peça *Filodemo*, e Brómia, do *Auto Chamado dos Enfatriões*, ambas têm uma franca presença em cena, destacando-se, contudo, a primeira, que detém uma participação ativa em todo o enredo cómico, a qual pode corresponder a cerca de 25% da totalidade de versos que compõem a peça. Brómia, embora tenha uma presença significativamente menor, quando comparada com Solina, também regista intervenções pertinentes no âmbito da ação dramática do auto. A sua presença ocorre em momentos relevantes, muito à semelhança da sua homóloga da peça de Plauto.

É em contexto de interação com outras personagens que a criada camoniana vai revelando certos traços caracterizadores que a tradição naturalmente lhe impôs – cumplicidade, dedicação e fidelidade para com a senhora, por exemplo – e o dramaturgo vai recriando e reconfigurando essa *persona dramatis*, sobretudo em termos de cómico, ao nível do carácter. À exceção de Floralta, que intervém apenas em um diálogo com a sua ama, no qual evidencia os elementos convencionais do seu papel – i.e. confidente leal dos desabafos da rainha e intermediária de informações que insinuam, de certa forma, as causas da estranha doença de Antíoco –, as interações em que participam a Moça, Brómia e Solina revestem-se de particular importância para se proceder ao retrato cómico da figura da criada no teatro de Camões.

Apesar de desempenharem as funções de cúmplice das suas senhoras (em matéria de honra e desonra, de paixão e de amor ou desamor), como sucede com Solina e com Brómia, ou o papel de tarefeiras domésticas, como acontece com a Moça da *Comédia d'El-Rei Seleuco*, essas três criadas são reconfiguradas como mulheres que, à semelhança das patroas, estão igualmente sujeitas ao olhar sedutor do elemento masculino. No caso da Moça, o Porteiro aborda-a no sentido de lhe dar a conhecer o interesse e o afeto que por ela nutre (vv. 154-171). Também Brómia não escapa às investidas dos congéneres masculinos – dois, pelo menos. Feliseu, o criado da casa de Almena, e Mercúrio, na pele de Sósea, bem tentam obter os favores da criada (vv. 75-91; vv. 597-614). Mantendo o padrão, Solina desperta, de igual modo, a atenção e o interesse de dois pretendentes: Duriano, por quem ela manifesta sentimentos de afeição, e Vilardo, o moço de Filodemo (vv. 596-630; vv. 1486-1499).

Em todos esses diálogos é possível denotar o jogo de sedução que as diferentes figuras masculinas procuram desencadear nas criadas. Como reagem elas à prosápia sedutora dos homens? Ora, qualquer uma delas manifesta o mesmo tipo de atitude perante os elogios que lhe dirigem os galanteadores. Espertas e experientes – mais não seja por causa dos amores e desamores das respetivas patroas, aos quais elas assistem –, nem a Moça, nem Brómia, nem Solina cedem às "cóprinhas" que lhes lançam os sedutores. Elas tratam-nos com rispidez e algum desdém; até mesmo Solina em relação a Duriano. Criam-se momentos cómicos e saem as criadas vitoriosas, porque não se deixam apanhar pelas garras "mansas" dos homens que tentam seduzi-las com o objetivo de se aproveitarem sexualmente delas. Fingem elas, pois, no fundo, sentem-se desejadas e queridas pelo elemento

masculino; e fingem eles, como se pode deduzir das palavras de Feliseu, mal Brómia sai de cena (vv. 187-201).

Neste aspeto – o da sujeição das próprias criadas a jogos de sedução –, Camões afasta-se dos modelos convencionais das produções cómicas greco-latinas. Ao que se pôde apurar, nos testemunhos conservados da *Archaia*, da *Nea*, do teatro de Plauto e do de Terêncio, não há evidências claras quanto ao assunto. O dramaturgo português recria, portanto, com inovação a figura da criada nas suas peças, seguindo, muito provavelmente, os modelos em voga na sua época, como as comédias europeias de feição italianizante, os modelos espanhóis e a produção de Gil Vicente.

Ainda ao nível da interação com as outras personagens, impõe-se um comentário relativamente a Solina, a criada que, da galeria camoniana de tipos, mais se destaca. Com efeito, a personagem intervém significativamente no enredo da peça e interage com os protagonistas de modo pertinente, o que lhe confere até um maior protagonismo. O primeiro diálogo em que ela participa, que constitui uma das primeiras cenas da peça, desenrola-se com Filodemo, a personagem masculina que dá o nome ao auto. A conversa que ambos têm mostra como Solina é uma peça-chave da trama dramática (vv. 175-199). Investida na função de intermediária dos amores entre Filodemo e Dionisa, sua ama, Solina age sem o conhecimento desta última. Sabendo dos sentimentos que o criado protegido de Dom Lusidardos tem para com a respetiva filha e sabendo da correspondência que esta tem para com aquele nessa mesma matéria, a criada procura, de manhã cedo, Filodemo para lhe dar conta de que a sua senhora "como despida em camisa/Se ergueo por [o] escutar" (vv. 198-199). Esta informação causa um impacto relevante em Filodemo. Não só o enamorado vê confirmado o interesse de Dionisa por ele, como se sente provocado pelo modo como a jovem se predispôs em ouvi-lo a cantar, "como despida em camisa". Solina tem noção de que está a despertar no rapaz desejos e impulsos que vão para além do mero sentimento amoroso, atitude que põe em evidência o seu carácter de mulher esperta e industriada.

Na verdade, este diálogo não tem como objetivo único intermediar os amores entre Dionisa e Filodemo. Matreira e calculista, Solina sabe que o seu interlocutor é amigo de Duriano, o homem por quem ela tem interesse. Depois de ver Filodemo rendido à paixão pelas informações que ela lhe dá, Solina inverte o jogo (vv. 255-273; vv. 280-321). Fica-se com a ideia de que o assunto que inicia o diálogo entre eles é, afinal, um pretexto para a criada obter do interlocutor as informações que pretende relativamente a Duriano. Mostra-se falsamente avessa às intenções do amigo

de Filodemo, como maneira de salientar que ela é, apesar da sua condição de criada, uma mulher honrada e não está à espera de que Duriano lhe faça a corte, quando, no fundo, é precisamente isso o que ela quer. Solina é uma mulher inteligente. O monólogo que profere, depois de ter conversado com Dionisa acerca de Filodemo (vv. 471-550), revela que ela tem consciência da condição e do papel a que está sujeita a mulher, não só em matéria de amores e desamores, mas também em termos de figura social, enquanto representativa do género feminino (vv. 551-595).

Conclusão

À semelhança dos seus contemporâneos, Camões segue e imita os modelos da Antiguidade Clássica nos seus autos. Segundo Vanda Anastácio,

> as atenções da crítica, polarizadas geralmente em torno da figura de Gil Vicente têm marginalizado uma grande parte do teatro quinhentista. Exemplo desta subalternização é a obra dramática de Camões, muitas vezes considerada de qualidade duvidosa, e secundária, se não subsidiária, do resto da produção camoniana.[31]

Ora, o facto de não se reconhecer o mesmo valor estético-literário como o que é atribuído à épica e à lírica não deve levar à "subalternização [da] obra dramática de Camões." Impõem-se, por isso, estudos mais aprofundados das três peças de Camões, estudos não só ao nível da herança clássica que ilustram, mas também enquanto obras representativas do teatro português do século XVI.

No que à genologia literária diz respeito, é legítimo integrar os autos de Camões numa tipologia canónica e a nossa proposta é a tragicomédia. Evitam-se classificações múltiplas, muitas delas sem um enquadramento fundamentado. As fixações textuais da obra têm vindo a promover esse cenário. Ora se integra o termo "auto" numa ou nas três peças, ora se inclui a palavra "comédia", não há um critério consensual a este respeito. Talvez se revelasse proveitoso intitular as três obras sem recurso a vocábulos que pudessem indiciar confusamente a respetiva classificação genológica, como *Filodemo*, *Enfatriões* e *El-Rei Seleuco*. Não nos esqueçamos de que dos títulos das comédias, tragédias, dramas satíricos, tragicomédias da literatura greco-latina não constam termos que predigam a sua categoria teatral. Por isso, fará sentido apresentar as peças de Camões destituídas de terminologia a este nível.

[31] Anastácio 1991: 519.

Quanto aos temas e às personagens, a tradição clássica está manifestamente presente no teatro camoniano. A imitação processa-se de acordo com os preceitos renascentistas e, nalguns casos, a recriação a que Camões submete os modelos antigos revela originalidade, como pensamos ter conseguido demonstrar. O amor e as suas vicissitudes, o reconhecimento da identidade e a busca da felicidade são as temáticas que o dramaturgo recupera e transpõe para as suas peças, nas quais intervêm personagens convencionais, umas sujeitas a cambiantes diversas, outras fiéis aos paradigmas do antigamente.

Bibliografia

Edições, traduções e comentários

Anastácio, V. (2005), *Teatro Completo de Camões*, Porto: Caixotim.

Camões, L. de (1956), *Obras Completas. Volume III. Autos e Cartas* (com prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade). Lisboa: Livraria Sá da Costa.

Camões, L. de (2020), *Obras Completas de Luiz Vaz de Camões. III Volume. Teatro.* (organização, introdução e notas de Maria Vitalina Leal de Matos, e fixação de texto e glossário de Vanda Anastácio). Silveira: E-Primatur.

Leo, F. (1895), *T. Maccius Plautus. Plauti Comoediae*. Berlin: Weidmann.

Louro Fonseca, C. (2006), *Anfritrião.* In A. Pereira do Couto (Coord.). *Plauto. Comédias I.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Rocha Pereira, M. H., Valente, A. M. (2015), *Poética*. *Aristóteles*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Estudos

Alfonso, A. S. (2017), "*Helena* de Eurípides: entre lo cómico y lo trágico", *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* (8) 16: 102-116.

Almeida Pavão, J. (1984), *Temas Camonianos*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.

Anastácio, V. (1991), "Aparência e identidade nos *Enfatriões* de Camões." In *Estudos Portugueses: Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa: Difel, 519-568.

Braga, T. (1870), *História do Theatro Portuguez.* Porto: Imprensa Portuguesa Editora.

Campato Júnior, J. A. (2009), "Auto". In Carlos Ceia, *E-Dicionário de Termos Literários.*

Cardoso Bernardes, J. A. (1995), "Auto em Portugal." In *Biblos*. *Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa.* Lisboa: Verbo, vol. I.

Cardoso Bernardes, J. A. (2011), "*Auto dos Anfatriões*". In V. Aguiar e Silva (Coord.), *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 52-53.

Cardoso Bernardes, J. A. (2011), "*Auto d'El-Rei Seleuco*". In V. Aguiar e Silva (Coord.), *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 53.

Cardoso Bernardes, J. A. (2011), "*Auto de Filodemo*". In V. Aguiar e Silva (Coord.), *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 53-54.

Castro Soares, M. L. (2011), "Do *Amphitruo* de Plauto ao *Auto dos Anfitriões* de Camões: paragramatismo e originalidade", *Humanitas* 63: 451-471.

Denipoti, C. L. (2020), "Tragicomédia, tradução e percursos do livro em Portugal no final do século XVIII. A tradução de *O pastor fiel*, de Giovanni Guarini", *Varia Historia* 36 (71): 475-498.

Estébanez Calderón, D. (2006), *Dicionário de Términos Literários*. Madrid: Alianza Editorial.

Faria, R. T. (2024), *O Escravo na Comédia Grega.* Ponta Delgada: Edição do Autor.

Leal de Matos, M. V. (2020), "Sobre a comédia de *Filodemo*". In L. de Camões (2020), *Obras Completas de Luiz Vaz de Camões. III Volume. Teatro.* Silveira: E- Primatur, 9-17.

Leal de Matos, M. V. (2020), "Sobre o *Auto Chamado dos Enfatriões*". In L. de Camões (2020), *Obras Completas de Luiz Vaz de Camões. III Volume. Teatro.* Silveira: E- Primatur, 103-115.

Leal de Matos, M. V. (2020), "Sobre a *Comédia d'El-Rei Seleuco*". In L. de Camões, *Obras Completas de Luiz Vaz de Camões. III Volume. Teatro.* Silveira: E- Primatur, 183-189.

Oliveira, F. (1973/1974), "O conceito de ΦΙΛΙΑ de Homero a Aristóteles", *Humanitas* 25-26: 217-235.

Prado Coelho, J. do (1993), *Dicionário de Literatura*. Porto: Figueirinhas.

Rodrigues, J. M. (1930), "Os Autos", in A. Forjaz de Sampaio. *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, Vol. II. Paris-Lisboa: Aillaud e Bertrand.

Rosa, C. G. (2018), "A tragicomédia na Europa e o que chegou a Portugal." *Dramaturgia em foco* 2 (1): 25-44.

Serrão, J. V. (1994), *Figuras e Caminhos do Renascimento em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Silva, M. F. (2004), "Tradição clássica no Auto de Camões *El-Rei Seleuco*", *Humanitas* 56: 461-484.

Silva, M. F. (2005), *Ensaios sobre Eurípides*. Lisboa: Cotovia.

Silva, M. F. (2007), *Ensaios sobre Aristófanes*. Lisboa: Cotovia.

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_14

Recepción clásica en la obra poética de Rafael Fernández Neda: tras la huella de tópicos y motivos de la poesía grecolatina[1]

Classical reception in the poetic work of Rafael Fernández Neda: following the trails of Topics and motifs of Greco-Latin poetry

Alejandro Martín Bolaños
Universidad de La Laguna – España
alejandro.martin.4c@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-7029-1403

Texto recebido em / Text submitted on: 17/03/2025
Texto aprovado em /Text approved on: 08/09/2025

Resumen

En este trabajo nos proponemos delimitar la recepción clásica presente en el poemario que el tinerfeño Rafael Fernández Neda (1833-1909) publicó en Madrid bajo el nombre de *Auroras* (1862) y rastrear, concretamente, la presencia de tópicos literarios propios de la poesía grecolatina mediante un análisis literario y discursivo. En este poemario Neda coligió composiciones que previamente había publicado en la prensa canaria durante los años 50 y otras de nueva confección, así como algunas traducciones de poetas del Romanticismo alemán y francés que influyeron en su estilo. Tras una rigurosa y analítica lectura, nos percatamos de que los clásicos grecolatinos, especialmente los latinos, dejaron también una gran huella en la obra poética de Neda, manifiesta sobre todo en el uso de tópicos literarios de la poesía pastoril, épica y elegíaca amorosa. Así pues, nos hemos centrado

[1] A mi queridísima Nuria, mi mirlo blanco.

en indagar sobre las vías y el origen de la influencia de los clásicos en su obra y definir y acotar, fundamentalmente, la recepción clásica literaria y cultural del poemario para, posteriormente, analizar el uso de los tópicos y motivos literarios y esclarecer los autores y las obras grecolatinas que pudieron haber influido en el poeta canario, bien por la vía de la recepción, bien por la de la intertextualidad.

Palabras clave: recepción clásica, Rafael Fernández Neda, tópicos literarios, Romanticismo, Islas Canarias.

Abstract

In this work we propose to delimit the classical reception present in the collection of poems that Tenerife native Rafael Fernández Neda (1833-1909) published in Madrid under the name *Auroras* (1862) and to trace, specifically, the presence of literary topics typical of Greco-Latin poetry through a literary and discursive analysis. In this collection of poems Neda collected compositions that he had previously published in the Canarian press during the 1950s and others of new composition, as well as some translations of poets of German and French Romanticism that influenced his style. After a rigorous and analytical reading, we realize that the Greco-Latin classics, especially the Latin ones, also left a great mark on Neda's poetic work, manifest above all in the use of literary topics of pastoral, epic and elegiac love poetry. Thus, we have focused on inquiring on the roads and the origin of the influence of the classics in their work and defining and limiting, fundamentally, the classical literary and cultural reception of the poems to, later, analyze the use of the topics and literary motifs and clarify the authors and the Greco-Roman works that could have influenced the Canarian poet, either through reception or through intertextuality.

Keywords: classical reception, Rafael Fernández Neda, literary topics, Romanticism, Canary Islands.

Introducción

Como es bien sabido, tras el racionalismo y el empirismo del Siglo de Las Luces, donde triunfaron géneros más susceptibles de ser instrumentos de pedagogía y ciencia, como el ensayo, los sentimientos, la sensibilidad y la subjetividad propias del Romanticismo protagonizaron los versos de la poesía, especialmente la amorosa. Con ello concuerda Solares cuando afirma que «el Romanticismo se banalizó, sus planteamientos complejos se identificaron con enfermedad, exaltación, *pathos*; lo contrario de la razón, la disciplina, el orden, la ciencia»[2], todos ellos elementos capitales de la Ilustración. En esa coyuntura,

[2] Cf. Solares 2012: 40-41.

pese a que se produjera un gran rechazo a la estética del Neoclasicismo, los clásicos grecolatinos, como siempre, lograron sobrevivir. En efecto, tal como apunta Hualde Pascual, «no se debe caer en la simplificación de pensar que Romanticismo implica, sin más, ruptura con el mundo clásico»[3]. Y es que su universalidad, su carácter holístico, facilitó sobremanera la supervivencia de su ingente legado en prácticamente todas las etapas y los movimientos literarios. Si bien en el siglo XIX se produce una ruptura del canon literario, sustituyéndose la «mesura, [el] equilibrio y [la] racionalidad»[4] propias del clasicismo por la «rebeldía, [la] independencia y [la] libertad»[5] del romanticismo, -oposición planteada por Friedrich Nietzsche bajo el concepto de los espíritus apolíneo y dionisíaco-, la versatilidad de los clásicos permitió que su herencia continuara influyendo en nuevos géneros, obras y autores.

Uno de estos autores fue el poeta canario Rafael Fernández Neda, que nació en la Villa de La Orotava, Tenerife, en el año 1833[6]. Antes de entrar en la materia, nos detendremos para exponer un ligero esbozo de su biografía y su obra poética. Según lo expuesto por María Rosa Alonso, cursó los estudios de Bachillerato en el Instituto de La Laguna durante el bienio progresista[7] y posteriormente se matricularía en la licenciatura de Derecho en la Universidad de San Fernando. Dado el cierre de la Universidad, se vio obligado a continuar los estudios en Madrid en la Universidad Central, la actual Universidad Complutense de Madrid[8]. En sus aulas coincidió con Benito Pérez Galdós, con quien entabló una estrecha relación de amistad.

Se casó con la poetisa también natural de La Orotava doña Carmen González del Castillo y fijaron su residencia en Madrid por el resto de sus días. Ambos gozaron de una vida social y cultural muy activa; y, en el caso de Neda, también política, abanderando los derechos de Canarias en Madrid en diferentes organizaciones[9]. Con respecto a su carrera profesional, hemos sabido que fue funcionario del Ministerio de Fomento y Hacienda y que ocupó distintos cargos políticos de gran relevancia[10]. Enviudó en

---

[3] Cf. Hualde Pascual 2013: 259.

[4] Cf. Ibid.

[5] Cf. Ibid.

[6] Cf. Domínguez Luis 2020.

[7] Cf. Alonso 1993: 24.

[8] Cf. Artiles y Quintana 1978; Padrón Acosta 1978: 150; Alonso 1993: 24 y Domínguez Luis 2020.

[9] Cf. Martín Bolaños [en prensa].

[10] Cf. Ibid.

1905 y se suicidó sobre la tumba de su mujer en 1909, en el Cementerio Sacramental de San Justo, dándose un tiro en la cabeza, tal como hemos conocido a partir de la prensa de la época[11].

Fernández Neda cultivó la poesía, la prosa, el periodismo y la traducción. Puesto que lo que aquí nos trae es su labor poética, nos centraremos exclusivamente en ella. Comenzó a publicar sus primeros versos en la prensa canaria durante los años 50. En 1859 vio la luz *El Doncel de Mondragón*, un poema épico-dramático que escribieron Neda, Fernando Final y Agustín Guimerá bajo pseudónimo. No obstante, su *floruit* se produjo en 1865, cuando dio a la estampa *Auroras*, nuestro objeto de estudio. En este poemario coligió muchas de las composiciones que previamente había difundido en la prensa y tradujo otras de los pre-románticos y románticos alemanes y franceses más destacados, así como publicó otras de nueva confección. El estilo de su pluma se hallaba entre el Romanticismo, el Realismo y el Posromanticismo, bajo el influjo de Klopsock, Goethe, Uhland, Geibel, Víctor Hugo, Lamartine, Musset, Heine, José Zorrilla y Ramón de Campoamor[12].

1. Sobre el contacto de Neda con los clásicos

Según se desprende de la lectura de *Auroras*, parece que Rafael Fernández Neda poseía considerables conocimientos y dominio del mundo clásico. Dada la coyuntura política, histórica y cultural, podemos afirmar que lo más probable es que su primer contacto con los clásicos se produjera mientras realizaba los estudios de Bachillerato, entre 1854 y 1856 presuntamente. Entonces estaba en vigor el Plan General de Estudios o Ley de Instrucción Pública de 1845, comúnmente conocida como «Plan Pidal», que prescribía el estudio del latín como una asignatura fundamental. El latín y los Estudios Clásicos mantuvieron este estatus con la posterior Ley de Instrucción Pública o Ley Moyano de 1857, implantada poco después de la presunta finalización del Bachillerato por parte de Neda.

Asimismo, parece bastante plausible que el mundo grecolatino hiciera mella en el poeta tinerfeño indirectamente a partir de la influencia de los pre-románticos y románticos alemanes y franceses que citábamos anteriormente, habida cuenta de la sabida repercusión que los poetas elegíacos y bucólicos clásicos tuvieron en el Romanticismo: Ovidio, Virgilio, Horacio,

[11] Cf. Ibid.

[12] Cf. Padrón Acosta 1978: 152 y Domínguez Luis 2020.

Propercio, Catulo y Tibulo, entre otros, transmitieron el estilo de su pluma y la temática de sus obras a los románticos. Entre las influencias directas de Neda destacan, en este sentido, Alphonse de Lamartine (1790-1869) y Emanuel Geibel (1815-1884). El primero era un gran conocedor de los clásicos: entre sus influencias figuran Horacio, Virgilio, Propercio, Ovidio y Tibulo, a quienes cita en sus *Méditations poétiques*, y se sabe que el mismo rey Luis XVIII lo recompensó en una ocasión con una colección de los autores latinos[13]; asimismo, biografió a Homero, Cicerón y Sócrates y visitó Grecia. El segundo era filólogo clásico y amigo de infancia y colega del conocido clasicista Ernst Curtius, junto al que publicó *Klassische Studien* en 1840. Consideramos que abordar en profundidad esta cuestión excede los límites del marco de esta investigación y, por ende, nos hemos propuesto emplazar dicha tarea a un futuro trabajo. No obstante, sí es necesario apuntar que sorprendentemente no hemos percibido elementos clásicos en ninguno de los poemas que Neda tradujo de estos autores e insertó en *Auroras*. En cualquier caso, hemos de poner de relieve la importancia del muy probable papel que ejercieron estos literatos en la transmisión y la recepción de los tópicos literarios, especialmente amatorios, de la poesía latina en la obra de Fernández Neda, apoyándonos en el marco teórico de la recepción (Budelmann and Haubold, 2008) y, fundamentalmente, de la intertextualidad (Allen, 2000).

Estas son las pesquisas que hemos obtenido acerca de sus influencias directas e indirectas; parece que el poeta falleció sin descendencia y se desconoce el paradero de su biblioteca personal, lo que dificulta sobremanera la tarea de rastreo fuera de su propia obra. Al margen de ello, tras leer y analizar detenidamente todas las composiciones insertas en *Auroras*, hemos podido comprobar y delimitar que la recepción clásica se presenta en Fernández Neda a través de dos vías: recepción cultural y recepción literaria. La primera es manifiesta en el dominio que demuestra de la mitología, la historia y la arqueología clásicas y la geografía de la antigua Roma. Así, encontramos múltiples *exempla* mitológicos, como Prometeo en *¿Qué fue del tiempo pasado?* o la Luna (Selene) y Endimión en la composición *A la luna*:

> Nada siento, nada creo…
> No, te engañas,
> alma mía, en tu deseo,

[13] Cf. Remsem Whitehouse 1918: 50 y 231.

que el buitre de Prometeo
me desgarra las entrañas[14].

Tienes de casta, opinión;
mas harto vieron los griegos
tus batidas y tus juegos
con el amante Endimión[15].

Es en su poema *Italia*[16] donde pone de relieve su interés y sus conocimientos de la historia y la arqueología clásicas y la geografía de la antigua Roma, pues realiza una especie de recorrido histórico por la Ciudad Eterna cargado de referencias directas e indirectas a personajes, lugares y acontecimientos, a saber: los Gracos, Catón, César, Claudio, Nerón, el Capitolio, Breno, los circos y las termas, los gladiadores, el monte Quirinal, el lago Trasimeno, Aníbal el Cartaginés, Virgilio, Cicerón, el Foro, el Aventino, Lucrecia, Julia, Mesalina, las Guerras Civiles, las Guerras Púnicas y la III Guerra Servil, entre otras.

No obstante, el grueso de la recepción clásica de Neda proviene de la vía literaria. A nuestro entender, el autor parece conocer la poesía épica, la bucólica y la elegíaca amorosa latinas. Ello se manifiesta especialmente en el dominio y uso de tópicos y motivos literarios amorosos significativos en los tres géneros poéticos. Así pues, nos proponemos estudiar el uso de estos tópicos a través de un análisis literario y discursivo en aras de clarificar hasta qué punto influyen en él estos tres géneros, de qué tópicos y motivos se sirve y, en última instancia, qué autores y obras grecolatinas pudo haber conocido y ser su fuente de inspiración.

2. Marco teórico

Antes de proceder a realizar el análisis, conviene establecer un marco teórico. Como adelantamos en el epígrafe anterior, han resultado imprescindibles los enfoques de la recepción y la intertextualidad estupendamente abordados por Budelmann y Haubold (2008) y Allen (2000), respectivamente, para alcanzar unas hipótesis defendibles. El hecho de que Neda haya usado citas directas de la poesía bucólica, así como el uso de tópicos literarios casi

[14] Cf. Fernández Neda 1865: 31.
[15] Cf. Fernández Neda 1865: 254.
[16] Cf. Fernández Neda 1865: 43-48.

exclusivos de este género, nos ha permitido hablar de «recepción», mientras que, para defender la influencia de la poesía épica y elegíaca amorosa, carente de menciones y citas explícitas, ha sido necesario buscar apoyo en la intertextualidad, pues ha sido el uso de tópicos literarios habituales de estos géneros lo que nos ha empujado a defender su huella en el poeta, aunque sin la posibilidad de esclarecer con exactitud qué autor o autores han sido los verdaderos influyentes. Habida cuenta de la fuerte influencia que ejercieron algunos románticos alemanes y franceses y, especialmente, de algunos muy ligados al mundo clásico, como Lamartine y Geibel, en Neda, podría darse la posibilidad de que, dentro de los márgenes de la intertextualidad, el autor estuviera expuesto a estos en sus obras.

3. Análisis literario y discursivo

Como apuntábamos, el caso del idilio es el más claro, dado que cita directamente a Publio Virgilio Marón en el verso 163 de la *Epístola al Sr. D. Francisco de León y Morales*[17] en el contexto de un discurso muy propio de la poesía bucólica y pastoril que abarca los vv. 156-163:

> Tú guardas en el seno
> fecundo manantial de poesía,
> y pueblas con tu amor y tu alegría
> las frescas sombras de mi valle ameno.
> ¡Qué bonito es mi valle! Su memoria
> me encanta… ¡qué cuadro de un idilio!
> ¡Qué calma celestial! Esa es la gloria…
> para un pastor amante de Virgilio.

Además de referirse directa y claramente al «idilio» en el v. 161 y a Virgilio en el v. 163, Neda dibuja con sus palabras «un cuadro» protagonizado por un «fecundo manantial», unas «frescas sombras», un «valle ameno» y «un pastor», todos ellos elementos del bucolismo, materializado, en este caso, en el uso del tópico por excelencia de este subgénero: el *locus amoenus*. Son prácticamente innumerables las ocasiones en las que Virgilio usa lo términos *flumen*, *vallis*, *umbra* y *pastor* tanto en las *Bucólicas* como en las *Geórgicas*. Parece evidente que Fernández Neda conocía en cierto modo la obra pastoril del polígrafo romano Virgilio.

[17] Cf. Fernández Neda 1865: 95-104.

No obstante, la labor de rastreo de los elegíacos amorosos y épicos se torna más compleja al no existir ninguna cita directa ni de su persona ni de su obra en todo el poemario. Lo que nos ha manifestado su posible influencia, así como otros ejemplos de la huella de la poesía pastoril, ha sido el abundante uso de sus tópicos amatorios más relevantes. Hemos identificado al menos ocho tópicos y motivos literarios amatorios distintos característicos de los tres subgéneros poéticos, a saber: *furor amoris*; *invidia*; *vulnus amoris*; *militia amoris*; *servitium amoris*; *iugum amoris*; *flamma amoris* y *echo*.

Furor amoris

Sin duda, el tópico más utilizado por el autor ha sido *furor amoris*, convenientemente descrito por Moreno Soldevilla como motivo en el que «el amor es una fuerza arrolladora que hace al enamorado perder el control sobre sus actos y emociones», «Eros nubla la razón o, lo que es lo mismo, la locura de amor se apodera del enamorado, que no puede hacer nada por impedirlo o remediarlo»[18]. A nuestro juicio, aparece en los siguientes fragmentos:

a) *¿Qué fue del tiempo pasado?*, vv. 100-105[19]:
Me consumo en la amargura
del delirio;
mas no quiero en mi locura
ceñir a tu frente pura
la corona del martirio.

b) *Epístola al Sr. D. Francisco de León y Morales*, vv. 115-122[20]:
En este infierno
sostendré con honor rudo combate;
sí, lucharé, y en pago
tal vez en mi memoria
bañará el pensamiento con su alago
un delirio de amores o de gloria.

---

[18] Cf. Moreno Soldevilla 2011b: 245.
[19] Cf. Fernández Neda 1865: 25-31.
[20] Cf. Fernández Neda 1865: 95-104.

c) *Delirium*, vv. 36-40[21]:

El celestial placer del amor mío;
aquel delirio tierno,
perdió la pompa de su ardiente estío
y hoy duerme el sueño perezoso y frío
de las oscuras noches del Invierno.

d) Ibid., vv. 56-60[22]:

ronco el aliento, el seno jadeante,
los labios encendidos,
el delirio de amor en tu semblante,
y unan en rapto de pasión amante
nuestros dos corazones sus latidos.

e) Ibid., vv. 76-80[23]:

¡Yo te adoro, mujer…! ¡Lo que te adoro
tu corazón lo sabe!
Devuelve a mis delirios el tesoro
de su amor celestial…yo te lo imploro…
¡Y nunca, nunca nuestro amor se acabe!

Fernández Neda ha preferido el término «*delirium*» en lugar de «*furor*», pero no existen diferencias relevantes en cuanto a matiz semántico se refiere que nos obliguen a rechazar la presencia del tópico en los fragmentos. El tópico en cuestión figura tanto en la poesía pastoril como en la elegía amorosa y la poesía épica. Así, aparece en múltiples ocasiones en las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida* virgilianas y en las *Metamorfosis* de Ovidio, y en menor medida, en los *carmina* de los elegíacos Catulo y Propercio, entre otros. Esto podría sugerir que la tradición de este tópico literario haya llegado hasta Neda a través de las *Bucólicas* y las *Geórgicas* de Virgilio, muy probablemente, habida cuenta de la cita directa que mencionamos anteriormente, y sin descartar la vía de las *Metamorfosis* ovidianas, dados también los conocimientos de mitología grecolatina que posee el poeta tinerfeño, como veremos con mayor detenimiento en otro trabajo. Sirvan estos versos como ejemplo:

[21] Cf. Fernández Neda 1865: 294-298.
[22] Cf. Ibid.
[23] Cf. Ibid.

- Verg. *Ecl*. II 67-69: «a mí, sin embargo, abrásame el amor, pues ¿qué medida cabe en el amor? ¡Ah! Coridón, Coridón, ¿qué locura se apoderó de ti?»[24].
- Ov. *Met*. III 445-447: «Me gusta, y lo veo; pero lo que veo y me gusta no lo encuentro (¡tan gran confusión se apodera del alma!)»[25].
- Prop. II 12, 3-4: «Éste fue el primero que vio que los enamorados viven sin seso / y que grandes bienes se estropean por locas pasiones»[26].

Invidia

Otro tópico presente en el poemario es la *invidia,* bien entendido por Librán Moreno como «tristeza o pesar por el bien ajeno, dirigida, en este caso, contra los amantes»[27]. En la poesía amorosa latina, según apunta, la envidia suele ser causada por celos, la belleza de la amada y por la felicidad de los amantes. Neda parece hacer uso de él en los vv. 6-10 de *Delirium*[28]:

¿Qué espíritu envidioso , en el exceso
    de su encono profundo,
robó a mi labio, entre tus labios preso,
el ansia loca del sonante beso
que levantara a mi ilusión un mundo?

Es tarea ardua localizar a los autores y las obras clásicas que inspiraron al autor en este caso, pues el abanico se abre a un mayor número de autores: Ovidio (*Met*.; *Trist*.; *Pont*.; *Epist*.), Catulo, Propercio y Horacio, entre otros. Nos obstante, todos ellos guardan una característica común, que es la temática amorosa. He aquí algunos ejemplos:

- Catvll V 12-13: «los borraremos para olvidarnos de su número o / para que ningún maligno pueda echarnos mal de ojo cuando / sepa que fueron tantos nuestros besos»[29].

---

[24] Cf. Virgilio 1990: 177-178.
[25] Cf. Ovidio 2008: 341.
[26] Cf. Propercio 1989: 134.
[27] Cf. Librán Moreno 2011a: 160.
[28] Cf. Fernández Neda 1865: 294-298.
[29] Cf. Catulo y Tibulo 1993: 63.

- Prop. I 5, 1-2: «¡Reprime ya, envidioso, tus desagradables palabras / y déjanos ir juntos por el camino que llevamos!»[30].

Vulnus amoris

Asimismo, se manifiesta el tópico *vulnus amoris* en los vv. 37-43 de *El suspiro*[31], bien entendido por Librán Moreno como «rotura metafórica hecha en las carnes por el amor», sugiriendo que «enamorarse equivale a recibir una herida incurable en el corazón que se diferencia en bien poco de una lesión real»[32].

Presa de un frío estertor
dobló la frente abatida,
…….
…….
y el Eco murmurador
cantaba: –«heridas de amor
solo acaban con la vida».

Predomina en el género épico, concretamente en las *Metamorfosis* de Ovidio y la *Eneida* de Virgilio y, especialmente, en los géneros lírico y elegíaco amoroso de Catulo, Propercio, Horacio y Ovidio, tal como mostramos a continuación en algunos ejemplos:

- Ov. *Met*. X 375-378: «así su ánimo, socavado por sus numerosas heridas, se tambalea ligero… No halla su amor límites ni reposo, salvo la muerte…»[33]. *Am*. I, 2, 29: «Yo mismo, tu última presa, mostraré la herida que me hiciste hace poco»[34], refiriéndose a Cupido.
- Verg. *Aen*. IV 1: «Pero la reina herida hacía tiempo de amorosa congoja…»[35].
- Prop. II 12, 11-12: «pues hiere antes [Amor] de que a salvo veamos al enemigo / y nadie se marcha indemne de aquella herida»[36].

---

[30] Cf. Propercio 1989: 88.
[31] Cf. Fernández Neda 1865: 187-190.
[32] Cf. Librán Moreno 2011b: 201.
[33] Cf. Ovidio Nasón 2012: 188.
[34] Cf. Ovidio 1989: 215.
[35] Cf. Virgilio 1992: 118.
[36] Cf. Propercio 1989: 66.

- Hor. *Carm*. I 27, 10-12: «Pues que diga el hermano de Megila… por qué herida, por qué saeta y tan feliz se está muriendo»[37].

Militia amoris

Otro de los tópicos más manifiestos en el poemario es la *militia amoris*, definida con sensatez por Estévez Sola como «metáfora por la que se representa y describe figuradamente la relación amorosa en términos militares»[38]. Se caracteriza por el uso de términos milicianos, tales como: armas, combate, conquistar, asediar, batalla, flechas, guerra, etc. En nuestra opinión, figura en los vv. 115-122 de la *Epístola al Sr. D. Francisco de León y Morales*[39]:

En este infierno
sostendré con honor rudo combate;
sí, lucharé, y en pago
tal vez en mi memoria
bañará el pensamiento con su alago.

Este tópico es característico de la temática amorosa de la poesía épica de Ovidio fundamentalmente, y de la poesía lírica y elegíaca de Propercio, Ovidio, Horacio, Tibulo y Catulo. He aquí algunas muestras:

- Ov. *Met* IV 370-371: «por mucho que luches, malvado, no te escaparás; os pido, dioses, que ordenéis que ni un solo día se despegue éste de mí»[40]. *Am.* I 9, 1-2: «Es soldado todo amante y Cupido tiene su campamento propio…»[41].
- Prop. IV 8, 55-56: «Ella me fulmina con la mirada y se enfurece como es capaz una mujer: / no es menor el espectáculo de la toma de una ciudad»[42].
- Hor. *Car*. III 26, 1-4: «Toda mi vida, hasta hace poco, he sido afortunado con las mozas y he militado no sin cierta gloria; pero ahora mis armas y mi cítara, que ya ha hecho su guerra»[43].

---

[37] Cf. Horacio 2007: 296.
[38] Cf. Estévez Sola 2011c: 275-276.
[39] Cf. Fernández Neda 1865: 95-104.
[40] Cf. Ovidio Nasón 2008: 375.
[41] Cf. Ovidio 1989: 116.
[42] Cf. Propercio 1989: 257.
[43] Cf. Horacio 2007: 419.

- Tib. I 3, 64: «Un coro de chicos, mezclado con delicadas jóvenes, juega y de continuo traba combates Amor»[44].

Iugum amoris

En ¿Qué fue del tiempo pasado?[45], concretamente en los vv. 96-100, Neda parece hacer uso del motivo amatorio *iugum amoris*, muy propio también de la elegía amorosa y la poesía bucólica. Propercio, Tibulo y Catulo recurren en numerosas ocasiones a este tópico, aunque, sin duda, es Ovidio el que más se sirve de él. Moreno Soldevilla lo define muy oportunamente señalando que «simboliza en la Literatura latina tanto el amor como el matrimonio» y que «como imagen agraria, el yugo puede representar una unión concorde, fructífera y duradera, pero también una situación de sometimiento y esclavitud»[46]. En este caso, el poeta tinerfeño parece relacionar el yugo con la esclavitud, tal como apunta Moreno Soldevilla, entendiendo que este presenta al amor como «una fuerza poderosa, un yugo del que es imposible zafarse»[47], pues someterse a él «equivale a enamorarse»[48]. Parece desear no estar enamorado y anhela «sacudir el yugo», es decir, desenamorarse y, por tanto, alcanzar la libertad:

¿Por qué de un amor perdido
quiero sacudir el yugo,
y en vano llamo al olvido?
¡Cómo olvidar, cuando he sido
su verdugo!

He aquí algunas muestras de su uso en autores grecolatinos:

- Prop. II 3, 47-51: «Y, como el toro al principio rechaza el arado, / después va dócil al campo acostumbrado al yugo, / así al principio los jóvenes actúan fieros en el amor…»[49]. III, 11, 1-4: «¿Por qué te

[44] Cf. Catulo y Tibulo 1993: 273.
[45] Cf. Fernández Neda 1865: 25-31.
[46] Cf. Moreno Soldevilla 2011c: 463.
[47] Cf. Ibid.
[48] Cf. Ibid.
[49] Cf. Propercio 1989: 60.

extrañas si una mujer trastorna mi vida …porque no pueda romper las cadenas y el yugo?[50]».

- Ov. *Rem*. 89-90: «Examina con cálculo rápido las cualidades de la persona a la que amas y retira tu cuello del yugo que te hará daño»[51].

Servitium amoris

Muy íntimamente ligado al *iugum amoris* se halla el *servitium amoris*, tópico que también se hace presente en *Auroras*. Y es que, en el poema *A la luna*, vv. 73-76, Neda utiliza ambos motivos amatorios. De acuerdo con Estévez Sola, la esclavitud del amor es una «metáfora por la que se representa figuradamente la relación amorosa entendida como aquella que mantienen un esclavo y su amo, y que es expresión de la humildad y el sometimiento del esclavo»[52]. En otras palabras, el enamorado o enamorada se abandona a sí mismo para cumplir los deseos de su amado o amada, perdiendo su autocontrol e independencia emocional. Así, parece sentirse Neda cuando redacta los versos citados:

Por ese meloso jugo,
el amante diligente
inclina el cuello paciente
de la esclavitud al yugo;

El *servitium amoris* es quizá uno de los tópicos más extendidos de la Literatura grecolatina, pues abarca un gran número de géneros, desde la épica al teatro y la sátira. No obstante, son la elegía amorosa y la poesía bucólica los subgéneros donde mayor presencia se observa. Tibulo, Propercio, Catulo y Horacio dieron vida al tópico en muchas de sus composiciones, pero fueron, probablemente, Ovidio (*Am*.; *Met*.; *Epist*. *Ars*.) y Virgilio (*Ecl*.; *Aen*.) quienes hicieron un mayor uso de él:

- Ov. *Epist*. VI 97-98: «Se ve que, igual que a los toros, también a ti te ha hecho llevar el yugo: y que te ha amansado también a ti…»[53].

---

[50] Cf. Propercio 1989: 200.
[51] Cf. Ovidio 1989: 479.
[52] Cf. Estévez Sola 2011b: 164.
[53] Cf. Ovidio 1994: 68

Flamma amoris

En los vv. 1-5 del ya citado poema *Delirium*[54] parece figurar el motivo amatorio *flamma amoris*, definido por Moreno Soldevilla como «metáfora que compara la pasión amorosa con el fuego y el calor», cuyo origen se encuentra «en la sensación física de calor propia del enamoramiento y el deseo amoroso»[55]. Al igual que el *servitium amoris*, el fuego de amor es uno de los tópicos más extendidos de la Literatura grecolatina y goza de una riquísima tradición en la poesía épica, pastoril y elegíaca amorosa. Entre los autores clásicos que se sirvieron de él destacan Ovidio (*Epist*.; *Ars*.; *Am*.; *Rem*.; *Met*.; *Pont*.; *Trist*.) Virgilio (*Aen*.; *Ecl*.; *Georg*.), Horacio (*Epist*.; *Carm*.; *Epod*.), Tibulo, Catulo y Propercio. Así se expresaba Fernández Neda:

¿El olvido apagó la intensa llama
que el amor encendía?
De las cenizas brota…Ya se inflama
el corazón ardiente que te ama,
que palpita a tu nombre, hermosa mía.

El contenido de sus versos recuerda a algunos de los clásicos antes mencionados:

- Ov. *Met*. VII 803: «la llama del amor abrasaba por igual nuestros pechos»[56].
- Verg.*Aen*. IV 23: «Vuelvo a sentir en mí el resquemor de la primera llama»[57].
- Prop. IV 3, 50: «Venus misma agita esta antorcha para que no se apague»[58].

Echo

Finalmente, es preciso señalar que se observa también el uso del egregio tópico *echo* en la totalidad de la ya mencionada balada El *suspiro*[59]. Tal como refiere Estévez Sola[60], se trata de «una figuración amatoria por la que el enamorado confiesa su enamoramiento y espera de la Naturaleza

[54] Cf. Fernández Neda 1865: 294-298.
[55] Cf. Moreno Soldevilla 2011a: 232.
[56] Cf. Ovidio Nasón 2012: 80-81.
[57] Cf. Virgilio 1992: 240.
[58] Cf. Propercio 1989: 240.
[59] Cf. Fernández Neda 1865: 187-190.
[60] Cf. Estévez Sola 2011a: 155.

una respuesta que no encuentra en su amada o en su amado» y en la que «la Naturaleza se convierte en una especie de confidente del enamorado que sólo da en principio las respuestas apetecidas por éste, aunque no tiene por qué ser siempre así». Aparece, especialmente, en la poesía bucólica y la épica, y en menor medida en la elegía amorosa. De acuerdo con Estévez Sola[61], «en la Literatura latina el relato pormenorizado del motivo lo refiere Ovidio en Ov. *Met*. 375-389», pero «había sido Virgilio el que dotó al motivo de la capacidad de ser susceptible de recreación poética» en las *Églogas*. Asimismo, afirma con gran contundencia que «posiblemente el eco como motivo amatorio sea prácticamente exclusivo de la poesía bucólica, y por ende de Virgilio»[62].

En efecto, habida cuenta del carácter bucólico de la descripción que Fernández Neda realiza de la escena al comienzo de la balada (aire, laurel, hojas, río) y de la cita de Virgilio que destacamos al principio de este análisis literario y discursivo, todo apunta a que la recepción de este tópico podría haberse producido a través de las *Églogas* virgilianas. No obstante, el poeta canario no respeta fielmente dicha tradición, en tanto que en su composición no es ningún elemento natural quien responde a la amada, sino el Eco personificado, como se puede observar:

El cielo luce sombrío;
Melancólicas congojas
Murmura en el aire frío
El viejo laurel del río
Al perder sus secas hojas.

Entrambas manos cruzadas,
Inclinada el alba frente,
Fija Blanca sus miradas
En las hojas arrastradas
Por la impetuosa corriente:

Y un suspiro de amargura
Ex[h]ala a su labio seco,
Que en la vecina espesura,
Bañado en llanto, murmura

[61] Cf. Ibid.
[62] Cf. Ibid.

Con doliente voz el Eco.
Blanca.
Eco, qué triste es tu acento;
Cállate, porque me espanta.

Eco.
Escucha, Blanca, que canta
La voz del remordimiento.

Blanca.
¡Oh! ten compasion de mí:
¿Qué hago yo sino llorar,
Y sufrir, y suspirar ? ....

Eco.
Mas ¿por qué suspiras, di ?

Blanca.
¡Era tan grande mi amor !

Eco.
Y es la virtud flor tan pura
Que ¡ay triste de la hermosura
Que no cuidara esa flor!

Blanca.
¡Oh ! perdón , perdón, Dios mío!
¿Hallarán fin mis congojas ?

Eco.
Donde lo hallan esas hojas
Arrastradas por el río.
Y Blanca tornó a mirar ;
Las vio pararse un momento,
Arrebatarse, girar,
Y pasar, pasar, pasar
Impulsadas por el viento.

Presa de un frio estertor
Dobló la frente abatida,
……..

……..
Y el Eco murmurador
Cantaba : -«Heridas de amor
Solo acaban con la vida»[63].

Conclusiones

En principio, resultaría bastante difícil poner en duda que el tinerfeño Rafael Fernández Neda conociera a los clásicos grecolatinos, una vez desglosado este análisis. En cuanto al punto de partida de la relación del poeta con los clásicos, hemos de concluir que lo más probable es que el primer contacto del poeta con la Antigüedad clásica hubiera de producirse mientras cursaba los estudios conducentes al Bachillerato y que cabe la gran posibilidad de que, en ese sentido, indirectamente recibiera influencia de los pre-románticos y románticos franceses y alemanes que imprimieron su huella en su estilo, especialmente Alphonse de Lamartine y Emanuel Geibel, si prestamos atención a su propio y estrecho vínculo con los clásicos.

Asimismo, debemos inferir que la recepción clásica en Neda viene conferida por las dos vías: cultural y literaria. La primera está patente en el dominio y los conocimientos de mitología, historia y arqueología clásicas y geografía de la antigua Roma, presentes en *¿Qué fue del tiempo pasado?*, *A la luna* e *Italia,* donde son protagonistas Prometeo, Endimión y Selene e infinidad de personajes, acontecimientos y lugares históricos de la Ciudad Eterna como Cicerón, Catón, César, Nerón, Julia, Lucrecia o las Guerras Civiles.

La segunda, la vía literaria, es, sin duda, la más onerosa: a partir de la lectura y el análisis literario y discursivo concluimos que debió conocer la poesía bucólica, épica y elegíaca amorosa latinas, casi con total seguridad. Si bien no existen citas directas de ninguna de las obras, la mención a Virgilio y al idilio en la *Epístola al Sr. D. Francisco de León y Morales* y el uso de los tópicos *locus amoenus* y *echo* en dicha misiva y en la balada *El suspiro* respectivamente nos conducen a postular que Neda leyó la obra pastoril de Virgilio, especialmente las *Églogas*.

Por otro lado, para dilucidar la posible recepción de la épica y la elegía amorosa ha sido determinante el análisis de los tópicos amatorios que hemos hallado en *Auroras*. En total, hemos podido identificar ocho

[63] Cf. Fernández Neda 1865: 187-190.

tópicos y motivos amatorios propios de la Literatura grecolatina, que, en este caso, podrían haber llegado por la vía latina: *furor amoris*, *invidia*, *vulnus amoris*, *militia amoris*, *servitium amoris*, *iugum amoris*, *flamma amoris* y *echo*. En general, Neda ha sido fiel en cuanto al uso de dichos tópicos se refiere, pues prácticamente no ha introducido ninguna variante que marque diferencias significativas con la forma y el contenido de los autores clásicos.

En cuanto a la poesía épica, hemos de concluir, casi con total seguridad, que el tinerfeño hubo de leer las *Metamorfosis* ovidianas, esgrimiendo el éxito de que dicha obra gozó tanto en el Romanticismo, en particular, como en la literatura europea, en general, y el uso de los *exempla* mitológicos manifiesto en distintas ocasiones en *Auroras*, como, por ejemplo, los casos de Endimión y Selene o Prometeo. En lo tocante a la poesía elegíaca, no descartamos que conociera, al menos, parte de la obra amatoria ovidiana y quizá las composiciones de Propercio, Horacio, Catulo y Tibulo; la ausencia de citas directas imposibilita ir más allá de una conjetura o hipótesis. En cualquier caso, si no tuvo conocimiento de su obra y estilo por la vía directa, sí que pudo absorber su legado a partir de las composiciones de los pre-románticos y románticos alemanes y franceses, fundamentalmente de Alphonse de Lamartine y de Emanuel Geibel, así como la propia literatura española precedente, siguiendo los principios de la teoría de la intertextualidad, dado que ya ésta había asumido como propios dichos motivos y tópicos tiempo ha.

Referencias

Acosta Padrón, Sebastián (1978), *Poetas canarios de los siglos XIX y XX*. Edición, prólogo y notas por Sebastián de la Nuez. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife.

Allen, Graham (2000), *Intertextuallity*. Oxford: Routledge.

Alonso, Rosa María (1991), *Poesía de la segunda mitad del siglo XIX*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

Artiles, Joaquín y Quintana, Ignacio (1978), *Historia de la Literatura Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas.

Budelmann, Felix and Haubold, Johannes (2008), en Hardwick, Lorna and Stray, Cristopher (eds.), *A Companion to Classical Receptions*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 13-25.

Catulo y Tibulo (1993), *Elegías*. Introducciones, traducciones y notas de Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos.

Domínguez Luis, Cecilia (2020), «Rafael M. Fernández Neda. Un romántico tinerfeño en Madrid», *Revista de la Academia Canaria de la Lengua* 1.

Estévez Sola, Juan A. (2011a), «Eco», en Moreno Soldevilla, Rosario (ed.). *Diccionario de motivos amatorios en la Literatura Latina (siglos III a. C. – II d. C.)*. Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 155-156.

Estévez Sola, Juan A. (2011b), «Esclavitud de amor», en Moreno Soldevilla, Rosario (ed.). *Diccionario de motivos amatorios en la Literatura Latina (siglos III a. C. – II d. C.)*. Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 164-169.

Estévez Sola, Juan A. (2011c), «Milicia de amor», en Moreno Soldevilla, Rosario (ed.). *Diccionario de motivos amatorios en la Literatura Latina (siglos III a. C. – II d. C.)*. Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 275-286.

Fernández Neda, Rafael (1865), *Auroras*. Madrid: Librerías de San Martín.

Horacio (2007), *Odas*. *Canto secular*. *Epodos*. Introducción general, traducción y notas de José Luis Moralejo. Madrid: Gredos.

Hualde Pascual, Pilar (2013), «Ecos filohelénicos en la época del primer Romanticismo español (1821-1840)», en García Jurado, Francisco; González Delgado, Ramiro y González González, Marta (eds.). *La historia de la Literatura Grecolatina en España: de la Ilustración al Liberalismo (1778-1850)*. Málaga: Universidad de Málaga, 259-282.

Librán Moreno, Miryam (2011a), «Envidia hacia los amantes», en Moreno Soldevilla, Rosario (ed.). *Diccionario de motivos amatorios en la Literatura Latina (siglos III a. C. – II d. C.)*. Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 160-161.

Librán Moreno, Miryam (2011b), «Herida de amor», en Moreno Soldevilla, Rosario (ed.). *Diccionario de motivos amatorios en la Literatura Latina (siglos III a. C. – II d. C.)*. Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 201-202.

Martín Bolaños, Alejandro [en prensa], *Erató en las faldas del Teide. Clásicos grecolatinos en la poesía de Fernández Neda*.

Moreno Soldevilla, Rosario (2011a), «Llama de amor», en Moreno Soldevilla, Rosario (ed.). *Diccionario de motivos amatorios en la Literatura Latina (siglos III a. C. – II d. C.)*. Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 232-240.

Moreno Soldevilla, Rosario (2011b), «Locura de amor», en Moreno Soldevilla, Rosario (ed.). *Diccionario de motivos amatorios en la Literatura Latina (siglos III a. C. – II d. C.)*. Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 245-248.

Moreno Soldevilla, Rosario (2011c), «Yugo de amor», en Moreno Soldevilla, Rosario (ed.). *Diccionario de motivos amatorios en la Literatura Latina (siglos III a. C. – II d. C.)*. Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 463-464.

Ovidio (1989), *Amores*. *Arte de amar*. *Sobre la cosmética del rostro femenino*. *Remedios contra el amor*. Traducción, introducción y notas por Vicente Cristóbal López. Madrid: Gredos.

Ovidio (1994), *Cartas de las heroínas*. *Ibis*. Introducciones, traducciones y notas de Ana Pérez Vega. Madrid: Gredos.

Ovidio Nasón, Publio (2008), *Metamorfosis*. Libros I-V. Traducción, introducción y notas de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Madrid: Gredos.

Ovidio Nasón, Publio (2012), *Metamorfosis*. Libros VI-X. Traducción, introducción y notas de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Madrid: Gredos.

Propercio (1989), *Elegías*. Introducción, traducción y notas de Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Gredos.

Remsem Whitehouse, Henry (1918), *The life of Lamartine*. Vol. 1. Boston and New York: Houghton Mifflin Company.

Solares, Blanca (2012), «Apuntes sobre la relación entre mito e imaginario romántico», en Solares, Blanca (ed.). *Mito y Romanticismo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 17-39.

Virgilio Marón, Publio (1990), *Bucólicas*. Traducciones, introducciones y notas por Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos.

Virgilio (1992), *Eneida*. Introducción de Vicente Cristóbal. Traducción y notas de Javier de Echave-Sustaeta. Madrid: Gredos.

RECENSÕES

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_15

BARBOSA, Manuel J. S., *Prédio Rústico de Jacques Vanière: poema didático neolatino do século XVIII sobre a vida no campo*; introdução, tradução, notas e índices. Lisboa, Theya Editores, Instituto Europeu de Ciências da Cultura P. Manuel Antunes, Centro de Estudos Globais, Universidade Aberta, Cátedra UNESCO de Estudos Globais, Cátedra CIPSH de Estudos Globais, 2023, 418 pp. ISBN: 978-989-9012-89-9.

Com esta publicação, Manuel Barbosa permite ao público de língua portuguesa aceder, por via direta, não só à leitura de uma obra neolatina estrangeira, como também ao conhecimento e subsequente estudo de uma produção literária que, ainda que congénere à nacional, está quiçá distanciada do seu conspecto, não por desinteresse, mas por razão da sua abundância e da natural primazia dada à produção literária neolatina sobrevivente, digamos, intramuros.

De facto, já em 2011, o Professor Associado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e membro do Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, com a tradução da comédia *Crísis*, de Eneias Sílvio Piccolomini (que, depois de a publicar, ascenderia a Sumo Pontífice com o nome Pio II), pusera à disposição dos leitores uma obra do Humanismo quatrocentista transfronteiriço que testemunha a difusão que a renovação do estudo das letras alcançava, à época, em Itália. *Crísis* constitui, na verdade, um dos símbolos da centralidade do papel da Igreja, quer no ensino, quer na pervivência da produção literária de língua latina.

Da mesma perspetiva deve ser avaliada a presente obra, afinando, contudo, a atenção sobre uma ordem religiosa fundamental para a disseminação do Humanismo pela Europa e pelo Mundo – a Companhia de Jesus. Com efeito, foi no seio da Companhia que Jacques Vanière desde a adolescência enformou, aguçou e poliu o seu génio com uma carreira de largos anos como professor. Assim, esta tradução do *Praedium Rusticum* não transmite apenas uma materialização da propensão artística de um só homem para a poética, mas a expressão última de uma tradição e de um mecanismo pedagógicos que, embora universais, permitiram ao leitor não

apenas informar-se em particular acerca da técnica agrícola praticada no mundo rural setecentista francês, e da diversidade da fauna e flora occitânica ao tempo, como também contemplar e admirar as paisagens natural e humana do sul de França daquela altura.

É por ampliar os horizontes da investigação sobre a produção literária jesuítica, no caso alargando-os à Província Tolosana, parte da Assistência da França, que a atual publicação assume especial relevo. Com efeito, a miríade de obras em língua latina produzidas pelos padres da Companhia não se esgota nas obras dos jesuítas portugueses. Ela alberga todas as que, em muitas partes do mundo, foram ao longo de séculos sendo escritas. Procurar vertê-las para a língua portuguesa é um trabalho necessário, para que o mundo de hoje ganhe consciência de que a sua globalidade não é completa novidade e para que se faça jus a quem fez com que o latim, as letras e, enfim, as humanidades não se perdessem na agitação do revolvimento dos tempos. Ao apresentar-nos esta obra em português, Manuel Barbosa, também impele o leitor interessado a investigar e, porventura, a trazer à luz outras obras da autoria dos padres jesuítas das várias Assistências e Províncias, além de demonstrar às comunidades académicas portuguesa, lusófona e internacional, a vivacidade que, indubitavelmente, nelas poderão encontrar os Estudos Clássicos.

Quanto à tradução em si, nada há que possa ser apontado à sua evidente qualidade. Ela revela claramente a facilidade de leitura e de interpretação do tradutor, que fielmente verte a língua latina na língua portuguesa. Efetivamente, Manuel Barbosa propôs-se fazer este esforço de reprodução cuidada do latim aceitando o "risco de hermetismo" (p. 24), desafio que só podemos aplaudir, porque decidiu conservar na versão portuguesa muitas das particularidades estilísticas da original. Ter traduzido o texto em prosa de nenhum modo o degenerou; pelo contrário, foi outro fator que contribuiu para o respeito do estilo original, nomeadamente das "condicionantes de género" (p. 24). Uma tradução que somente preservasse o verso como formato visual acarretaria uma dificuldade que só valeria a pena assumir se a edição fosse bilingue.

Para além da tradução, que ocupa a maior parte do volume, Manuel Barbosa oferece-nos uma introdução e índices muito úteis. A introdução divide-se em dez subtítulos, a saber: "O autor", que sumariza a biografia de Jacques Vanière e apresenta os contextos histórico, cultural e literário que o envolveram; "A produção literária de Jacques Vanière", em que são referidas as três outras obras a que o autor se dedicou, os *Opuscula*, o

Dictionarium Poeticum e um dicionário francês-latim, que o seu falecimento não consentiu que terminasse; "A constituição do *Prédio Rústico*", que enumera as várias edições da obra até que chegasse, em 1730, à sua composição final em dezasseis livros; "Um poema didático", que define o género em que se integra a obra, identificando os modelos antigos, dentre os quais é salientado Vergílio, os émulos humanísticos e mesmo as influências contemporâneas de Vanière; "O *Prédio Rústico* e o seu tempo", em que o tradutor enumera passos da obra que referem personalidades, acontecimentos e até monumentos, como o Canal do Midi, contemporâneo do autor, cuja descrição é soberbamente conseguida pelo jesuíta; "Literariedade e tradução", que analisa brevemente a abundância de recursos estilísticos no poema, enquadrando o *Praedium* na época barroca e na produção literária escolástica jesuítica destinada a ensinar outros a compor, fazendo ainda uma listagem e explicação dos mitónimos mais comuns; "As notas", que clarifica as anotações que acompanham o texto e que, em grande parte, procedem quer das notas da autoria de Berland (que traduziu o poema de Jacques Vanière ainda no século XVIII), quer das notas de rodapé apostas pelo próprio Vanière ao seu texto, quer ainda das dilucidações da autoria de Manuel Barbosa (deve louvar-se o cuidado do tradutor na adaptação das notas de Berland, devendo salientar-se o esforço acrescido que foi traduzi-las do francês setecentista); "As traduções", em que se faz menção das traduções que foram feitas da obra de Vanière, para o francês, italiano, espanhol, húngaro, inglês, alemão e, inclusive, uma para português, cujo paradeiro não é conhecido; "O texto-base da tradução" informa o leitor acerca do texto a partir do qual foi feita a tradução, a edição de 1756, à qual foram acrescentados os argumentos da edição de 1774 resumindo o início de cada livro, bem como de que às notas marginais presentes na edição de 1756 que seccionavam o texto em diferentes partes conteudísticas foi atribuída uma numeração, para facilitar a leitura dos índices; "Os índices finais", a terminar a cuidadosa introdução, em que o autor descreve duas importantes ferramentas, um índice onomástico-temático e um índice de fontes, um e outro bem completos, pois permitem ao leitor interessado encontrar facilmente um determinado passo na imensidão da obra e também compará-lo com outro de que é tributário.

A introdução e os índices são, deste modo, mais do que adequados. Dir-se-ia apenas, no entanto, que no espírito do leitor poderá permanecer alguma curiosidade quanto às razões que levaram Manuel Barbosa a optar pelo texto da edição de 1756 e não pelo da de 1730 ou pelo da de 1774.

Por fim, uma palavra deve ser dita a propósito das opções estéticas respeitantes às ilustrações do livro: acompanham cada um dos livros, na página inicial, as gravuras da edição de 1756, que, a par com o próprio texto, aproximam ainda mais o leitor da época em que a obra foi escrita e publicada e consubstanciam a imersão do leitor nela.

Hugo Ramos
Universidade de Coimbra
hugobramos@gmail.com
https://orcid.org/0009-0009-7556-6811

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_16

Cacciatore, P. Volpe, *A Life Devoted to Plutarch: Philology, Philosophy, and Reception. Selected Essays by Paola Volpe Cacciatore*. Edited by Serena Citro and Fabio Tanga. (Brill's Plutarch Studies 8), Leiden--Boston, Brill, 2021, pp. xiv + 222. ISBN: 978-90-04-44845-2

Este volume colige uma seleção de 18 estudos de Paola Volpe Cacciatore, professora de filologia grega da Universidade de Salerno, que foram editados e traduzidos por dois dos seus discípulos: Fabio Tanga e Serena Citro. É justo afirmar-se que Paola Volpe Cacciatore, que liderou a International Plutarch Society de 2017 a 2020, ajudou a formar gerações de classicistas, sobretudo na área da filologia grega, que se distinguem pelo rigor científico e capacidade de interpretação dos textos antigos.

Os 18 estudos sobre Plutarco, originalmente publicados em língua italiana, entre 2006 e 2019, foram divididos pelos Editores em 4 partes: fragmentos, *quaestiones convivales*, religião e filosofia, e, por fim, a receção de Plutarco, do Humanismo à Modernidade. Note-se que, além dos 5 estudos que integram a Primeira Parte, dedicada aos fragmentos de Plutarco, todos os outros são sobre os tratados morais, com a interpretação de várias temáticas, desde questões mais filológicas a outras de carácter filosófico. Ainda que assim seja, em vários estudos remete-se para as narrativas biográficas de Plutarco.

Dos estudos que integram a Primeira Parte, resulta evidente o domínio de questões textuais, com a identificação de marcas plutarquianas, a par de uma notável capacidade para remeter para outros textos, como os *Phaenomena* de Arato, ou de interpretar o conteúdo religioso de um fragmento (por exemplo, o fr. 24 Sandbach). Salientamos o último estudo desta parte: "The μεταβολή of the Soul (Frags. 177-178 Sandbach)". Com base nos dois fragmentos, explora a conexão entre alma e corpo, bem como as emoções ou afeções que podem provocar alterações, remetendo para as teorias de Demócrito, Posidónio, Séneca, Empédocles ou Diodoto. Realça, ainda, os processos de *metabole* da alma que Plutarco identifica, tanto durante a vida, como após a morte.

A Segunda Parte é totalmente dedicada a estudos sobre as *Quaestiones convivales*. Abordam-se temas como o sincretismo religioso, as referências a costumes locais, sejam gregos ou romanos, as matérias relacionadas com a medicina e, sobretudo, com a filosofia. De facto, o catálogo de temas que Plutarco apresenta neste extenso tratado revelam a sua erudição, memória e capacidade de interligar temas, que a A. identifica e interpreta com simplicidade e clareza, num discurso muito direto.

Reúne a Terceira Parte um conjunto de 5 estudos sobre temas religiosos e filosóficos, especialmente centrados na filosofia estoica, com base no tratado *De Stoicorum repugnantiis*. Em síntese, a A. interpreta o sentido de *dikaiosyne* para os estoicos, assim como a presença dos deuses entre os seres humanos, apontando algumas incoerências do pensamento estoico que Plutarco menciona no referido tratado, com remissão para o pensamento de Platão e Aristóteles. Também se ocupa da questão relacionada com a natureza dos deuses, tema presente no pensamento de Crisipo, nomeadamente sobre a filantropia divina. Ao contrário dos estoicos, Plutarco acredita na virtude divina e no facto de o mal não ser inerente à divindade, até porque os seres humanos e os seres divinos estão em patamares diferentes. Também explora a oposição de pensamento sobre destino e fortuna entre Plutarco e os estoicos ou a conceção de justiça do *sophos*. No último estudo desta parte, o tema é diferente, uma vez que trata da tensão ou reconciliação entre religião e mito, a partir do tratado *De Iside et Osiride*.

Na última parte, dedicada à receção de Plutarco do Humanismo à Modernidade, podemos encontrar dois estudos sobre o tratado *De liberis educandis*: num deles a A. faz uma reflexão filológica sobre a tradução latina de Guarino Guarini (séc. XV) e no outro compara as traduções latinas (G. Guarini, 1411; J. Metzler, 1554; F. Fabricius, 1563; P. Rivander, 1568; G. Xylander, 1570; H. Cruserius, 1573) das citações poéticas que ocorrem no tratado *De liberis educandis*, para demonstrar que os humanistas alteravam algumas palavras, mas não o sentido, além de as várias edições demonstrarem que Plutarco foi, de facto, o 'educador da Europa'. De referir, ainda, a análise da A. à tradução que o humanista T. Naogeorgo (séc. XVI) fez do tratado *De genio Socratis*, merecedora de vários elogios. Por fim, no único estudo sobre a receção de Plutarco na Época Moderna, a A. interpreta a correspondência entre dois músicos, Mestastasio e Mattei (séc. XVIII), identificando alusões ao tratado *De musica*, no âmbito da comparação entre a teoria musical antiga e a moderna.

Além de louvarmos a ideia de reunir, no final do livro, a bibliografia completa de todos os estudos, gostaríamos de realçar a síntese do *curriculum vitae* e a bibliografia de Paola Volpe Cacciatore, duas secções elaboradas por Giovanna Pace. É tarefa impossível resumir a qualidade do labor filológico e o papel científico-pedagógico que Paola Volpe Cacciatore desempenhou durante várias décadas na Universidade de Salerno e em outras instituições com quem colaborou de forma intensa. Merece o nosso elogio a ideia de a colecção Brill's Plutarch Studies ter publicado estes estudos em língua inglesa, como forma de homenagear uma estudiosa que muito contribuiu para a valorização dos estudos plutarquianos a nível internacional e, dessa forma, permitir uma maior difusão da investigação publicada.

Joaquim Pinheiro
Universidade da Madeira
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra
pinus@uma.pt
orcid.org/0000-0002-5425-9865

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_17

CASTELNÉRAC, Benoît, Gili, Luca & Monteils -Laeng, Laetitia (eds.) (2024), *Foreign Influences: The Circulation of Knowledge in Antiquity*, Turnhout, Brepols, 2024, 302 pp. ISBN: 978-2-503-59895-6.

O tema deste Volume estabelece, desde logo, uma ligação muito forte com a atualidade. A integração e a influência dos estrangeiros no mundo antigo, e como isso se relaciona com a circulação do conhecimento, explorando a hipótese de que os intelectuais mais viajados viam as terras estrangeiras e os estrangeiros como repositórios de saber transmitido pelos *sophoi* gregos. Por conseguinte, os doze estudos coligidos neste Volume abordam temas específicos como a representação do Outro/estrangeiro, a atitude filosófica dos estrangeiros que vivem na *polis*, os limites entre a noção de 'cidadão' e 'estrangeiro', a conexão entre viagem ou mobilidade e o conhecimento, por meio de perspetivas filológicas, culturais, filosóficas e linguísticas, com base nos seguintes autores antigos: Platão, Xenofonte, Demócrito, Aristóteles, Diógenes, Cícero e Galeno.

André Rehbinder ("Remarques sur les emplois stylistiques de ξένος, ξενικός et γλῶττα") propõe, com base em algumas obras de Aristófanes, Isócrates, Platão e Aristóteles, analisar o sentido e o contexto dos vocábulos ξένος, ξενικός e γλῶττα, de forma a demonstrar a variedade de dialetos e estilos. No caso de ξένος e ξενικός, podem ser usados de forma ambivalente, se atendermos ao contexto e a quem se aplica, sobretudo na forma adjetiva, remetendo, em geral, para algo que é 'estrangeiro'. Neste estudo, realça-se o facto de Aristóteles atribuir ao vocábulo γλῶττα um valor estilístico, tal como ξενικός, ou seja, aplica-se quando produz 'o mesmo efeito que os estrangeiros'.

O estudo de Ilaria Andolfi ("Democritus, B 299 (D.K.). Alien Wisdom, Geometry, and the Contemporary Prose Landscape"), com base em Demócrito B 299 D.K. (= R 115 Laks & Most), um fragmento que alguns estudiosos consideram espúrio, verifica a forma como os filósofos gregos, no século V a. C., olhavam para a sabedoria do Outro/estrangeiro. Além de analisar as duas citações que Clemente de Alexandria faz do fragmento, a A. também interpreta o contexto, estabelecendo a ligação com Heródoto, os sofistas e

o *Corpus Hippocraticum*, concluindo-se que, por um lado, houve interações entre filósofos e sofistas com estrangeiros, e, por outro, nesses textos em prosa são adotadas estratégias estilísticas semelhantes, de tal forma que considera não ser improvável que os dois fragmentos sejam da autoria de Demócrito, ao contrário da tese de Diels.

Quanto ao capítulo da autoria de Étienne Helmer ("Étrangèreté du vrai et politique chez Platon"), aborda o sentido de 'étrangèreté', termo que prefere a 'étrangeté' por remeter para a condição de diferença e distância por causa da origem. A partir de caracteres estrangeiros que participam nos diálogos platónicos, avalia-se o nível de conhecimento, em particular dos sofistas, de forma a distinguir a filosofia da verdade. Interpreta-se o papel político do estrangeiro nas *poleis* e conclui-se que Platão articula a dimensão da estrangeiridade política com a estrangeiridade epistemológica, questionando-se a arte política e a construção do espaço político em virtude da diversidade positiva de caracteres que convivem nas *poleis*.

No estudo seguinte, Anna Schriefl ("Cephalus, a Role Model for the Producers in Plato's Kallipolis") propõe uma interpretação diferente do papel de Céfalo no diálogo com Sócrates (cf. *Rsp.* 328b-331d), uma vez que, ao contrário de outros, prefere ver Céfalo como um modelo positivo e não como alguém meramente materialista ou injusto. Apesar de ser um homem de negócios, a riqueza não é o objetivo essencial da sua vida, assumindo, por isso, um valor instrumental, a par do facto de a boa economia da cidade ser essencial para o bem-estar dos cidadãos e o sucesso dos políticos. Apontando várias qualidades de Céfalo, sem negar os seus defeitos (por exemplo, a valorização da riqueza e o pouco interesse pela filosofia), conclui este estudo que a comunidade ideal (*Kallipolis*) precisa de bons homens de negócios, sobretudo se receberem uma *paideia* baseada na virtude.

Também com base em Platão (*Leis* e *República*), David Merry ("Xenophobia in Utopia: On the Metics in Plato's Laws") procura compreender o estatuto do meteco na *polis* grega, sendo evidente que os estrangeiros exerciam influência na comunidade e que isso era visto de diferentes formas e nem sempre merecia a mesma aceitação. Nesse sentido, avalia-se neste estudo os níveis de integração dos estrangeiros e como havia quem temesse a influência dos estrangeiros. Por isso, a condução política desempenha um papel essencial na formação do carácter dos cidadãos, nomeadamente quanto à forma de se relacionar com quem tem uma condição de estrangeiro (*xenophilia*, *xenophobia* e *xenelasia*).

Com o objetivo de valorizar o *Económico* de Xenofonte, Zoli Filotas ("Social Science and Universalism in Xenophon's Oeconomicus") explora a

dimensão local e universal da obra, apontando o "universalism in social science" (p. 139) como uma metodologia de leitura da obra e da sua mensagem moral. A partir dos modelos de Atenas e da Pérsia, Xenofonte sugere que a ciência económica tem princípios universais, ainda que aponte vários pormenores específicos em que Ciro assume um papel relevante na construção retórica. Segundo a análise do A., quebram-se, na narrativa, limites temporais e físicos, no momento de avaliar a conduta humana.

O estudo de Mor Segev ("Aristotle on the Intellectual Achievements of Foreign Civilizations") defende que Aristóteles atribuía aos Gregos grande parte da responsabilidade pelo desenvolvimento do conhecimento humano, sobretudo por causa do contributo na área das ciências naturais, matéria a que os Gregos se dedicaram de forma consistente e regular. Dessa forma, como nenhuma outra civilização, os gregos marcaram, de forma decisiva, a história da ciência, aplicando uma metodologia empírica e teórica (metafísica ou outra), em que se concilia filosofia e ciência.

Retomando em parte o tema do anterior capítulo, quanto à oposição entre mundo grego e não-grego, Thornton Lockwood ("Carthage: Aristotle's Best (non-Greek) Constitution?") demonstra que Aristóteles elogia a organização social e política de Cartago, um espaço cartaginês onde o grego não era a língua dominante. Para defender que Aristóteles não tinha posição limitada e helenicocêntrica, o A. acrescenta que Cartago mereceu de Aristóteles vários elogios na comparação com Esparta ou Creta. Dessa forma, também se prova que Aristóteles, no momento de refletir sobre o comportamento político ou social do ser humano, inclui, além da realidade helénica, também outros espaços, como a Líbia, o Egipto ou a Ásia.

Para Katarzyna Borkowska ("Translatio, Imitatio, Aemulatio: Assimilation of Greek Thought in Cicero's Philosophical Writings") interessa apontar processos de *translatio*, *imitatio* e *aemulatio* entre o pensamento filosófico grego e o latino, em particular entre Platão e Cícero, partindo da premissa de que a literatura romana se formou a partir da influência estrangeira ou externa. No caso de Cícero, não houve a intenção de traduzir literalmente do grego, mas de adaptar os vocábulos a outro contexto de receção, romanizando alguns termos. Na conclusão, a A. considera que a proximidade promovida por Cícero entre as duas culturas acabou por criar um modelo unitário de cultura clássica. Trata-se de uma tese complexa, uma vez que alguns autores preferem considerar que esse modelo só surgirá nos séculos I ou II d. C.

O estudo de Marine Glénisson ("Étrangers ou étranges? La sagesse des confins et la connaissance du monde dans la littérature grecque des

premiers siècles de l'empire") procurar discutir os conceitos de estrangeiro e estranho (por exemplo, por ser demasiado exótico para a cultura grega) com base em textos do período imperial. Ao tratarem deste assunto, como sucede no romance grego ou em algumas obras de Filóstrato, desafia-se e questiona-se os limites da identidade helénica.

Julien Devinant ("Déterminisme environnemental et influence culturelle: la vision de l'étranger chez Galien") demonstra que a obra de Galeno revela abertura ao contributo cultural do estrangeiro, sobretudo se tiver consciência da παιδεία grega, definindo o helenismo como um conceito que não se circunscreve ao espaço grego, mas que está presente em vários locais e aí troca influências culturais, até com os povos que têm marcas do imperialismo romano.

Por fim, o estudo de Isabelle Chouinard ("Le privilège philosophique de l'étranger"), que parte da ideia de que a maioria dos filósofos gregos são representados na literatura como estrangeiros (cf. Diógenes Laércio e o catálogo de filósofos), considera que o pensamento filosófico beneficiou da perspetiva do estrangeiro. Por um lado, ajudou a incorporar uma visão diversificada do mundo e, por outro, forçou os nativos a empreender uma reação teórica face ao novo conhecimento. Segundo a A., mais do que uma tensão negativa, destas duas forças resultou um movimento de convergência.

Este Volume aborda um tema muito presente na agenda política da maioria dos países ocidentais. Desta forma, demonstra-se que, desde a Antiguidade Clássica, a presença do estrangeiro ou do Outro mereceu várias representações, da literatura ao pensamento filosófico, permitindo compreender melhor os processos de mobilidade do conhecimento. Com uma edição cuidada e textos com temáticas bem definidas, este Volume vem dar um contributo relevante para quem investiga sobre esta temática. Talvez o aspeto menos positivo deste Volume seja o facto de não incorporar mais estudos baseados em obras da literatura latina, como Tácito ou Séneca.

Joaquim Pinheiro
Universidade da Madeira
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra
pinus@uma.pt
orcid.org/0000-0002-5425-9865

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_18

GARCÍA-DILS DE LA VEGA, Sergio; ORDÓÑEZ AGULLA, Salvador, *Los Mosaicos de la* Domus I *de la Plaza de Armas del Alcázar Real de Écija,* Écija / Sevilha, Universidad de Sevilla / Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras "Luis Vélez de Guevara", 2022, 134 pp. ISBN: 978-84-09-43842-6 (rustica) e 978-84-09-43842-3 (pdf).

Este volume, em formato A4, papel cuchê muito encorpado, com abundantes ilustrações a cores no final (84 figuras e um plano, nas páginas 89 a 134), apresenta-se como um trabalho científico de prestígio, a cuja edição, por tal motivo, várias entidades locais não regatearam em dar o seu apoio, irmanadas, sem dúvida, no orgulho de terem na sua cidade um património que intrinsecamente alia a História, a Arqueologia e… a Beleza!

Remonta ao imperador Augusto a fundação da *Colonia Augusta Firma Astigi*, actual Écija, cidade no território de Sevilha, Andaluzia. Teve García-Dils a oportunidade de estudar já a sua evolução urbana (*Colonia Augusta Firma Astigi*, Sevilha, Editorial Universidad de Sevilla, 2016).

Neste volume, centram os autores a sua atenção no estudo meticuloso dos mosaicos de uma das *domus* posta a descoberto no próprio contexto urbano. García-Dils dirige a Oficina Municipal de Arqueología de Écija desde 1999 e Salvador Ordóñez é professor catedrático da Universidade de Sevilha, tendo estudado, já em 1985, a *Colonia Augusta Firma Astigi* na sua memória de licenciatura, ou seja, estamos perante dois autores estreitamente ligados ao tema que no livro se aborda.

Depois de uma brevíssima nota acerca do que foram os trabalhos arqueológicos levados a cabo na Plaza de las Armas del Alcázar Real, nomeadamente nesta casa de peristilo (p. 15-17), a atenção centra-se no mosaico do Sátiro-Sileno do *tablinum* (p. 19-24), para se acercar depois (p. 25-51) do mosaico dos Amores de Zeus que pavimenta o *triclinium,* demorando-se, por fim, os autores na descrição e procura de paralelos para as figuras que estão no mosaico do peristilo (p. 53-70).

Aliás, é de salientar o cuidado posto em identificar imagens incompletas. Veja-se o caso da imagem de *Helios,* de que se perdeu parte bem

significativa, «devido à construção do pano de muralha que parte em duas a *Domus I*». E trata-se de *Helios* porquê? Vale a pena transcrever o essencial da justificação aduzida:

«Em primeiro lugar, a representação como um jovem personagem que ostenta abundante e desordenada cabeleira […]. Em segundo lugar, o chicote, um dos principais atributos do deus, vinculado à sua caracterização como condutor da quadriga solar. […] Por último, a presença, no mesmo pavimento, de Selene» (p. 57), sabendo que «Helios e Selene conformam um par divino que representava o conceito de um ciclo ordenado e compreensível» (p. 58).

Por conseguinte, foi esse, o da identificação das imagens, o trabalho mais minucioso, em que os autores souberam lançar mão de toda a vasta informação de que dispunham para aduzirem paralelos justificativos da interpretação dada, tarefa nada fácil nem facilitada porque nem sempre – como se acabou de ilustrar – a figura estava completa, e cumpria, mediante cuidada observação dos elementos preservados, sugerir a reconstituição total. Diga-se, para já, que para isso lhes valeu o conhecimento exaustivo que ambos possuem da enorme panóplia de mosaicos achados por esse Império afora, mormente no Norte de África e no Médio Oriente.

Nas notas finais, propõem os autores que um dos estranhos espaços encontrados se interprete como «um amplo salão, total ou parcialmente coberto, que abriria para o peristilo pelo seu flanco meridional, sem nenhuma outra separação do mesmo a não ser, eventualmente, um umbral corrido ou algo semelhante» (p. 71), o que constitui uma novidade, na medida em que pode interpretar-se, de facto, como um salão aberto, de receção.

Sublinha-se, nas considerações estilísticas, que este estudo veio confirmar o que se tem dito acerca da finalidade do mosaico na pavimentação das casas: «elemento hierarquizador do espaço doméstico» e, também, «indicador do movimento e marcador do uso» desse mesmo espaço (p. 72). Tudo foi bem pensado, inclusive quando se observa a alternância indistinta de «ventos, astros, planetas e personagens mitológicos». Por outro lado, os paralelismos que foram cuidadosamente apresentados neste estudo corroboram a itinerância dos artesãos e a «circulação de cartões dos modelos representados» (p. 73).

No concernente à cronologia, explica-se que o achado de «materiais cerâmicos selados sob os níveis estratigráficos correspondentes à construção do ninfeu e do mosaico», onde constam marcas sobre ânforas Dressel 20 e Keay 16, veio permitir «afinar ainda mais as cronologias anteriormente

propostas, situando a reforma geral da *domus* por volta dos anos do reinado de Severo Alexandre (222-235 d. C.)» (p. 74).

O capítulo 6 (p. 75-88) inclui exaustiva bibliografia; destacando-se o nº 7, riquíssimo conjunto de imagens a cores, de muito boa qualidade gráfica – o que é de muito louvar, sabendo, como se sabe, quão difícil é revelar os cambiantes que o mosaicista logrou mostrar. Veja-se, a título de exemplo, como, na fig. 30, o mosaico dos Amores de Zeus, estão superiormente conseguidos os cambiantes na representação dos corpos nus das duas personagens femininas.

Os que estudamos as *villae* da Lusitânia romana damos como adquirida – ou genericamente aceite – a ideia de que, a partir do século III e, sobretudo, no século IV, os senhores viram no campo um refúgio do movimentado bulício das cidades e aí edificaram as suas *villae,* onde a decoração dos mosaicos representava como que um regresso ao passado, ao tempo glorioso de uma Roma protegida pelos seus deuses, fiel às suas memórias individualizantes. Daí também essa espécie de «renascimento cultural», que Jean Gagé tão bem soube retratar, em *Les Classes Sociales dans l'Empire Romain* (Paris, ^{2}1971).

Sucede, todavia, que a *Domus I* está em ambiente urbano, mesmo no coração da colónia. Esse é, porventura, um aspeto deveras inovador, a salientar.

Houve já ocasião de referir o requinte do conjunto e a excelência do trabalho: os padrões geométricos e as zonas de enchimento usaram tesselas de tamanho maior e recorte regular, «colocadas com um ajuste escrupuloso entre elas, apresentando uns valores que oscilam entre 95 e 210 tesselas / dm^2», enquanto «as partes figuradas têm uma densidade que oscila entre 180 e 210 tesselas / dm^2, de tamanho mui variável e contorno irregular» (p. 57).

Surpreende também a quantidade de personagens representadas no mosaico do peristilo: Hélios, um vento imberbe, Selene, Mercúrio, um Dióscoro, Bóreas, o regresso da caça, o Verão.

Referiu-se a existência de cartões, cuja apresentação poderia influenciar a escolha dos motivos desejados por parte do *dominus,* da *domina* e dos seus familiares. Resultaria a escolha dessa troca de impressões, tendo em conta o espaço a ocupar e o efeito que o *dominus* tinha em mente provocar nos seus convivas: a exibição do seu *status* – cultural, económico e, até, político. Não pode, pois, deixar de pensar-se que a mentalidade e a formação terão necessariamente desempenhado, também aqui, um papel relevante. Admiramos a magnificência da Quinta da Regaleira, em Sintra; mas sentimos claramente que há ali também uma mensagem a transmitir.

Assim na *Domus I* da Praça de Armas do Alcázar Real de *Écija*: é enorme, ali, o peso da tradição!

Os trabalhos arqueológicos foram iniciados neste sítio em 2001-2002 e retomados em 2014 e 2015; em 14 de dezembro de 2017, os mosaicos seguiram para restauro nas instalações do Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, operação que se deu por terminada em dezembro de 2018. Desde novembro de 2019 que estes mosaicos podem ser contemplados *in situ.*

José d'Encarnação
Universidade de Coimbra
Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património
jde@fl.uc.pt
https://orcid.org/0000-0002-9090-557X

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_19

HALL, Joshua R., *Carthage at War: Punic Armies c. 814-146 BC*. Yorkshire: Pen & Sword Military, 2023. 323pp. ISBN 9781473885387.

Historian Joshua R. Hall's *Carthage at War*, is a critical narrative of the Punic Military History. Between 814 and 146 BC, Carthage sought to establish economic and military dominance in the Ancient Mediterranean. Focusing on the military aspect, Hall takes us through the history of warfare in ancient Carthage analyzing the causes and courses of military campaigns, as well as detailing military strategies, organization, weapons, and tactics of the Carthaginian armies. Attempting to disembark from the bandwagon of works on Punic Wars, Hall significantly descends the valley tracing the origins of the Carthaginian military to conflicts with, first, the indigenous groups that surrounded them, before linking up with the Libyan cities and Atlantic Coast; and further ascending the central Mediterranean enclaves to examine the conflict climax that took place with the Greeks, and then the Romans.

Hall uses a combination of narrative and analytical style to explain how and why Carthage was able to rise to naval/military power for many centuries in Ancient Mediterranean until its eventual destruction in 146 BC. Also utilizing thematic and chronological approaches, Hall traces the evolution of Carthage to emigrant Phoenician (from where the name Punic is derived) settlers in North Africa. Overtime, the Punic settlers developed into economic and military power, ventured out to establish oversee colonies in the Mediterranean, and consequently sought to protect her acquisitions in the region. Taking particular interest in the military aspect of the Carthage, Hall combines ancient Greeks and Romans literature alongside contemporary interpretations from European scholars to argue that the war making capabilities of Carthaginians soldiers and generals were crucial to their rise, expansion and dominance in ancient Mediterranean.

Faced with the challenge of lack of Punic historical texts, and the often exaggerated accounts of Greeks and Roman writers (from whom the knowledge of Carthage primarily became known following, perhaps, the total destruction of Carthage by the Romans) who were known to inflate

the size of barbarian armies (9), Hall expertly presents a narrative that not only attempts to mirror objectivity but also ensures historical coherence. For example, in dealing with lack of Punic texts, Hall compares, cross-references, and critiques Greek and Roman writers like Diodorus Siculus, Polybius, Justin and Appian to reveal not only their strengths and shortcomings but also provide consistent and reliable evidence on the Punic wars. Although the challenge of lack of historical text on Carthage was partly solved by the expansive archaeological projects on_Carthage in the 19th and 20th centuries, however, that source did not cover the aspect of Punic armies. In dealing with the challenge of exaggerated armies, the author did not only identify the number bias but also devised the method of simply reducing the original figures of the given armies to one-tenth after carefully comparing and evaluating their sources (32). Hall's approach of reducing exaggerated figures of the Punic armies as found in Greek and Roman accounts could further be seen in pages 32, 37, 40, 43, 55, 66, and so on.

While the introductory chapter explores the aims of the book and the sources utilized, chapter 2 looks at the foundation of Carthage and early conflicts with the indigenous peoples of North Africa. The next eight chapters focus on the Carthage military expeditions in the Mediterranean and warfare with the Greeks and the Romans in attempts to establish and maintain economic and political dominance in the region. Each of these chapters outlines the components of the Carthaginian armies and their campaigns in the Mediterranean. Warfare and war making capabilities of Carthage, Greeks, and Romans dominates the structure of the book. Throughout the book, readers will be entertained with accounts of small scales battles of scouting, raiding and pillaging to the large-scale warfare of pitched and naval battles. Any of the armies (Greeks, Carthaginians, and Romans) presents a formation that contained the Calvary, Infantry, Navy, Hoplites, Bowmen, Slingers, and Archers, Elephant troops and the Sacred Bands (for Carthage), while also engaging the services of mercenaries who were susceptible to defections. The mercenaries were notorious for switching sides depending on the military advantage of the belligerents at a given time. The work also pictures the deployment military tactics of scouting, flanking, encirclement, hurling missiles from roof tops, funneling walls, starvation, siege warfare, and use of fortifications, amongst others. Strategic and tactical geniuses and blunders of the military generals are also captured. Although, it was a norm for the law-making bodies of these empires to appoint and rotate their Military commanders from time to time,

however, there were cases of armies being led by tyrants as was the case of the Greeks. Siege engines and battering rams, spears, catapult, bows and arrows, among others are captured as commonly utilized weapons in the ancient Mediterranean warfare.

Hall's masterful deconstruction of earliest known sources on Carthaginian history and subsequent reconstruction and detailed analysis of its military history combining ancient and contemporary written records to expound on the pre-Punic Wars is indeed an important addition on Mediterranean history and warfare. Put differently, the lesser known pre-Punic Wars usually overlooked by authors and specialists in the Carthaginian history has enjoyed serious attention in this study. Richard Miles' (2010) *Carthage Must be Destroyed*, although captured some of the pre-Punic Wars, is not as detailed as that of Hall whose analysis of Carthaginian military history captures preparations, engagements and outcome of battles both before and during the Punic Wars. Duncan Head's (2015) *Armies of the Macedonian and Punic Wars*, gives a well-illustrated but sketchy account of armies of important empires and kingdoms of the Ancient Mediterranean world touching on their war tactics, dressing and equipment. This is unlike Hall's who specifically studied the Carthaginian army and also weaved a detailed narrative around their war making capabilities. Furthermore, Dexter Hoyos' (2015) *Mastering the West* clearly focused on the Roman/Carthaginian Wars with no reference to the pre-Punic period. Ultimately, Hall's book is one of the few works that devotes ample pages to research Carthaginian pre-Punic Wars. There is little doubt that Hall's detailed analysis of Carthaginian armies will combine with other works on ancient Mediterranean warfare to serve an important reference material on the subject.

Although the style of the book is clear- an engaging and critical narrative of the Carthaginian warfare, it must, however, be noted that the book, supposed by the author, to be written with the general reader in mind, may prove a little bit difficult for the lay audience to follow. It is rather technically crafted to bring fresh insights and deeper perspective, as much as provoke responses from professional historians especially in Ancient/Military history disciplines. As the author already noted, some places in the work might prove unfamiliar and difficult to understand (14). However, a key to understanding the entire work might be for readers to first read the places and stories they are familiar with before engaging the unfamiliar places/stories. For example, readers may want start with the Hannibalic war or The Second War with Rome in Chapter 8. Also, readers need to be

careful in noting the almost too similar and repeated names of Carthaginian generals or otherwise run the risk of being confused with them.

Addition of images, photographs, maps, and charts would have made the book a more appealing read for the casual audience. However, many readers who may think that the work is another cyclostyling of the Punic wars will be disappointed to note how purposeful the author is in swerving the attention from Punic Wars to reflect 'all periods of Carthaginian (military) history" (2).

Blessing J. Edet
University of Uyo, Nigeria
Department of History and International Studies
blessingjedet@uniuyo.edu.ng

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_20

MARIANO, Alexandra de Brito, *José Basílio da Gama: As Minas de Ouro do Brasil — Brasilienses Aurifodinae*. Tradução edição e estudo, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2024, 392 pp. ISBN 978-65-5785-136-4

Na segunda metade do século XVIII, mais concretamente nos primeiros anos da década de sessenta, um poeta brasileiro, ou, com mais propriedade, luso-brasileiro, visto ter ascendência portuguesa, escreveu e preparou para publicação um poema didático, assim mesmo por ele chamado, com o título de *Brasilienses Aurifodinae* ("As Minas de Ouro do Brasil").

Era esse poeta José Basílio da Gama, nascido de pais portugueses em São José do Rio das Mortes, hoje Tiradentes, e por três anos membro da Companhia de Jesus.

O poema foi escrito em Roma, para onde o poeta partira pouco depois da perseguição aos Jesuítas que ocorreu no reinado de D. José I, não obstante ele já ter deixado a Companhia três anos depois de nela ter ingressado. É agora publicado, em versão integral bilingue (tradução, edição e estudo da responsabilidade de Alexandra de Brito Mariano), com fac-símile do manuscrito e ainda com dois estudos de enorme interesse, um em jeito de "Prefácio", por Vânia Pinheiro Chaves, e outro de "Posfácio", por Júnia Ferreira Furtado.

A simples publicação do texto é já em si mesmo um acontecimento, como o é a sua tradução em língua portuguesa. Trata-se de um precioso documento e de grande interesse para o estudo de um dos aspetos que marcam indelevelmente a sociedade, a economia e a cultura brasileiras do século XVIII, ou seja, o garimpo. O valor cultural de *Brasilienses Aurifodinae* é ainda reforçado pelo facto de o seu autor ter nascido e vivido o começo da sua vida em região onde a pesquisa de ouro era uma das atividades dominantes.

José Basílio da Gama, então já admitido na Arcádia Romana com o nome de Termindo Sipílio e poeta em língua portuguesa, na qual publicou um dos seus mais famosos textos, o poema épico *O Uraguai*, decidiu

escrever em latim *Brasilienses Aurifodinae*, por ele mesmo assumido como um "poema didático".

Tal escolha justifica uma breve reflexão, visto que o poeta o era em língua portuguesa e tinha já deixado a Companhia de Jesus, embora, como se diz no "Prefácio" de Vânia Chaves, tudo leve a crer que tenha continuado a manter com a mesma Companhia excelentes relações, a ponto de se supor, com alguma razão, terem sido padres da mesma Companhia em Roma a recomendarem a sua admissão na Arcádia Romana. Acontece que a escolha do latim revelou ser frequentemente uma opção dos padres jesuítas, em especial quando os seus escritos tinham por destinatários potenciais leitores europeus. Já assim era no século XVI e no século XVII, por exemplo na China, onde escreviam em latim, língua mais acessível às elites culturais e políticas europeias, como forma de divulgação na Europa das atividades de missionação. Os exemplos abundam e seria fastidioso aqui enumerá-los. O intuito de Basílio da Gama poderá não ter sido diferente.

Mas a opção pelo latim comportava desafios complexos do ponto de vista da expressão do que se pretendia comunicar: a atividade mineira, por um lado, com as suas práticas, os seus utensílios, os locais onde era exercida, toda uma série de nomenclatura, por vezes em português do Brasil, as mais delas em língua indígena como o *tupi*. Tal desafio enfrentado pelo poeta não é menor quando se apresenta a quem o traduz. É necessário identificar no latim o referente e, depois, procurar a palavra correspondente em português, língua da tradução. Alexandra Mariano faz isso com persistente cuidado, rigor e minúcia, a revelar um esforço e um espírito de exigência que merece ser sublinhado.

Dito de forma sucinta, a importância do poema, as suas características, a quantidade de informação que transmite, tudo isso é amplamente estudado. Alexandra Mariano revela, neste campo, um rigor de investigação, um esforço incessante na procura de informação, um cuidado e diligência que é justo sublinhar.

Seguramente que nem sempre terá conseguido a solução ideal e que, por vezes, pode ter cometido um ou outro lapso; o resultado, porém, é francamente positivo. E, afinal, só quem nunca traduziu se pode gabar de não ter cometido pequenas infidelidades.

Do interesse cultural da obra fala um pequeno parágrafo logo na nota de apresentação: "O *Brasilienses Aurifodinae* / *As minas de Ouro do Brasil* é um texto fundamental de época sobre a mineração do ouro no Brasil,

apresentando um retrato detalhado da sociedade e economia do ouro do período de Setecentos, particularmente nas Minas Gerais. É também um testemunho raro sobre as atividades mineiras subterrâneas (lavras de mina), que eram menos comuns que a prospeção efetuada à superfície, no leito de rios e cursos de água, e nas encostas e bases dos montes" (p. 40).

Estamos, pois, em simultâneo, perante um texto de história e de ciência (e de história da cultura) e ainda perante um documento revelador do culto tardio de uma língua clássica, o latim, que no século XVIII já tinha deixado de ser língua de poesia e, de modo geral, língua literária, e se circunscrevia cada vez mais à sua função de língua comum da ciência. E não se diga que, por ser um poema, esta é uma exceção; é um poema didático, assim o quis o seu autor, o que mais o aproxima da ciência do que da poesia.

Depois de um pequeno capítulo introdutório, com toda a informação que acaba de sublinhar-se, surge, então, claramente assinalado pelo suporte material (cor diferente de papel) o texto de Basílio da Gama, em edição bilingue, como se disse: o poema, com 1823 versos, acompanhados de inúmeras anotações apresentadas à margem, como se fossem escólios, em respeito total pelo que sucedia no manuscrito, escólios esses da autoria do próprio poeta, igualmente em latim e também traduzidos; a seguir ao poema, uma *Appendix compendiaria*, título traduzido por "Resumo", o que não deixa de ser uma opção acertada, por ser disso mesmo que se trata, em 24 páginas; aquilo que o poeta designa *Quaestio curiosa*, que pretende responder à pergunta: *Virum tellus denuo generet aurum?*, isto é, "produziria a terra dos homens uma segunda vez ouro?", questão tratada em 18 páginas; e, finalmente, um "índice das coisas notáveis" que são registadas no poema. A tudo isso se segue o fac-símile do manuscrito.

A tradução é cuidadosa e revela a preocupação, a que já acima se fez referência, de encontrar sempre a melhor solução para termos técnicos ou porventura termos populares ou da linguagem coloquial da atividade mineira (porque uma e outra categoria se misturam) e, não raro, uma outra preocupação, a de gerir cuidadosamente a transposição para português de palavras que o poeta já transpusera do tupi para o latim, tarefa desafiante, mas ingrata e espinhosa. Tarefa bem conseguida, deve dizer-se. Isso não significa que seja irrepreensível a tradução, porque nenhuma tradução o é. Traduzir é correr o risco de trair o original, por ser a busca do difícil equilíbrio entre a fidelidade ao texto de partida e a clareza que requer o outro polo da comunicação, o leitor. O resultado alcançado por Alexandra Mariano é, como atrás se diz, francamente positivo.

Uma última palavra para o livro enquanto objeto material: trata-se de uma obra de excelente apresentação, com execução gráfica cuidada e em material (o papel) que enobrece o assunto e reconhece o valor da obra. Esse, que não é um pormenor de somenos, é de saudar.

Carlos Ascenso André
caa@fl.uc.pt
Universidade de Coimbra e Universidade Politécnica de Macau
https://orcid.org/0000-0003-3390-1406

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_21

Pereira, Reina Marisol Troca, *Inconfidências de um ilustre desconhecido: Álcifron, Epístolas*. Tradução do grego, com estudo introdutório e comentário. Coimbra, Imprensa da Universidade (Série Autores Gregos e Latinos), 2023, 239 pp. ISBN 978-989-26-2549-2

A obra em epígrafe apresenta uma versão para língua portuguesa das epístolas de Álcifron (pp. 73-194), acompanhada de notas que se revelam bastante profícuas, uma vez que permitem ao leitor suplantar dificuldades de significação, interpretação e contextualização do texto.

Depois de uma nota laudatória, a Autora apresenta um "Exórdio" (pp. 15-18), no qual dá conta da disponibilização de cento e vinte e três cartas de Álcifron, repartidas por quatro grupos sociais. Aventa de seguida uma interpretação para o nome do *rhetor* aticista Álcifron e para as suas vivências. A parte seguinte, intitulada "Divulgação" (pp. 19-26), reparte-se em três: "A. *Conspectus Codicum*", "B. Edições" e "C. *Tabula – Numerorum Epistularum Index*". No início da "Divulgação", ficamos a saber que as *Epístolas* de Álcifron permaneceram obliteradas durante séculos após a sua lavra. No "*Conspectus Codicum*" (pp. 19-24) são expostas referências a todo o acervo manuscrito existente, organizado por séculos, destacando a Autora que nenhum dos manuscritos retrata o original. Muito útil e importante é a declaração de que o *stemma codicum* em reescrita denota quatro ramos a partir do original (X), pois permite avaliar e compreender de forma clara as tribulações que as epístolas sofreram ao longo do tempo. As "Edições" são reveladas nas páginas 24 e 25, dando-nos a Autora conta de que a *editio princeps* surge em 1499, no final do *Quattrocento,* por ordem de Marcus Musurus (*Ald.*), edição Aldina. Na "*Tabula – Numerorum Epistularum Index*" (pp. 25-26) emparelham-se as cartas de acordo com os critérios da edição de 1905, da autoria de Teubner. Segue-se a parte intitulada "Considerações Formais" (pp. 27-31), dividida em "A. Estrutura" (pp. 27-29) e "B. Estilo" (pp. 29-30). Na primeira, de forma muito acertada, assevera-se que "de 'cartas', apenas a categorização, porquanto tudo o mais configura um rol de tiras de uma novela epistolográfica, encapotada sob missivas não

remetidas fisicamente" (pp. 27-28). Na segunda, Reina Marisol tece um importante conjunto de ideias sobre o estilo do *rethor*, salientando que os registos epistolares de Álcifron se apresentam em prosa, numa linguagem cuidada, "em ático puro (…) sem ceder a coloquialismos diastráticos nem a obscenidades" (p. 29), o que lhe mereceu lugar "numa lista de autores merecedores de emulação" (p. 29). Na parte intitulada "Identidade Helénica – Segunda Sofística: o reviver de *topoi* clássicos" (pp. 33-36), a Autora afirma com propriedade que, "[e]mbora sem fontes e modelos declarados, a análise textual posterior permite, com as devidas reservas, de um tanto manancial de autores e obras desconsiderados ou ocultados no trânsito temporal, salientar alguma aproximação ou nota de conhecimento face a Luciano; epistológrafos do mundo clássico; Comédia Antiga e Nova gregas" (p. 33). A Autora alude também à reutilização por parte de Álcifron das figuras-tipo dramáticas da *Nea*, bem como referências diretas a Homero, Menandro, Auctócton e à utilização de "máximas proverbiais" (p.33) e de "*gnomai* vulgarizadas" (p. 33). Na continuação, a Autora apresenta algumas considerações acerca do género das cartas e dos *topoi* nelas expressos. São referidas, também, as lições de cariz filosófico e éticas que se podem observar em Álcifron. A parte sequente denominada "Figurantes" (pp.37-58), reparte-se em três: "A. Titulares" (pp. 37-49), "B[1]. Nomeados Ignotos" (pp. 49-56) e "B[2]. Nomeados com História" (pp. 56-58). No início de "A. Titulares", Reina Marisol expõe um conjunto completo de entradas de nomes próprios "com etimologias do âmbito da classe social retratada em conformidade com os trabalhos adscritos nas civilizações da Antiguidade Clássica, por essência patriarcais e misóginas" (p. 37). A existência desses nomes falantes permite ao leitor conjeturar "ilações no sentido de interpretar porventura um certo reflexo social envolto, bem como alguma crítica" (p. 37). Em "B[1]. Nomeados Ignotos", a Autora lista um pertinente e completo conjunto de antropónimos (em tradução e com apreciações etimológicas) relacionados com elementos da natureza, fauna e flora, com a comédia Antiga e Nova, nomeadamente com Menandro (títulos, personagens, entre outros), com o mito, com a astronomia, com a religião, com a dança, a poesia e a música, com a filosofia, etc. Em "B[2]. Nomeados com História", embora os figurantes das cartas detenham um caráter fictício, Reina Marisol elenca um conjunto de antropónimos que se identificam do ponto de vista biográfico com reconhecidos vultos sociais homónimos. Na parte "Da Tradução" (p. 59) a estudiosa dá-nos conta da edição crítica que serviu de base à versão da sua tradução. Sem qualquer dúvida, o texto grego editado por Schepers em

1905 continua atual e é ainda uma das maiores referências críticas no que diz respeito às epístolas de Álcifron. O texto traduzido pela Autora é precedido por "uma tabela de conteúdos com a listagem das epístolas referenciadas por emissor, destinatário e, entre colchetes, uma linha sumária da trama" (p. 59), intitulada "Álcifron. *Epístolas*. Tabela Sinótica" (pp. 61-72). Na parte intitulada "Do Retórico Álcifron" (pp. 73-194), apresenta-se a cuidada tradução das cartas acompanhadas por um pertinente e esclarecedor número de notas que permitem ao leitor uma melhor compreensão. A cada carater corresponde um livro: de pescadores (pp. 73-92), de rústicos (pp. 93-118), de parasitas (pp. 119-156) e de heteras (pp. 157-192).

A lista das referências bibliográficas (pp. 195-203) que serviu de suporte às *Inconfidências* é pertinente e muito completa, refletindo o estado arte na atualidade. Por fim, evidencie-se a "Numerorum Epistolarum Index" (pp. 205-207) e o "Index Nominum" (pp. 209-?) que se apresentam muito úteis para o leitor. Refira-se que a última página numerada é a 235, apresentando-se as subsequentes sem paginação, o que se trata claramente de um erro de impressão.

É, pois, com bastante contentamento que exaltamos a publicação deste livro (em versão dupla: impressa e digital), a qual incita a pensar sobre os motivos que levaram Álcifron a escrever um conjunto de epístolas que apresentam esboços de cenas e situações capturadas numa espécie de tempo real, descritas com alguma vivacidade, em que a estrutura formal é um mero pretexto existente ao serviço de uma explanação preciosa e bem escrita. Volvidos cerca de mil e oitocentos anos, as cartas fictícias do *rhetor* Álcifron continuam a maravilhar-nos, desta sorte na língua de Camões.

Adriano Milho Cordeiro
Investigador Colaborador do CECH/Universidade de Coimbra
adrianomilhocordeiro@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-9267-4691

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_22

PINTO, Antônio Guimarães, *O Brasil na literatura novilatina: uma antologia de textos*, São Paulo, Edições 70, 2023, 560 pp. ISBN: 978-65-5427-169-1.

A obra de Antônio Guimarães Pinto *O Brasil na literatura novilatina: uma antologia de textos* faz jus aos propósitos de uma 'antologia': reunir textos de diferentes matizes cujo tema os aproxima. Se o termo grego '*ánthos*' significa tanto 'flor' quanto 'floração', os textos trazidos (e traduzidos) por Antônio Guimarães Pinto, reunidos em três eixos temáticos — direito, história e literatura — assemelham-se, de facto, tanto ao florescer quanto à consumação em forma de flor da cultura latina (ou novilatina), em torno do tema 'Brasil'.

Desse modo, aspetos importantes da cultura (novi)latina dos séculos XVI a XVIII, no que dizem respeito à formação jurídica, histórica e das letras no solo brasileiro são apresentados numa coleção que cumpre, outrossim, o papel de argumento para uma das pretensões da edição:

> "[…] sensibilizar os [académicos][1] brasileiros […] para o [facto] de que vastos setores da história jurídica, política, religiosa, literária e cultural *lato sensu* dos três séculos do Brasil colonial continuarão imersos em densas trevas enquanto não se proceder à recuperação (mediante competentes transcrições e traduções) de muito material, tanto impresso como manuscrito, que permanece inexplorado ou é sobranceiramente desprezado na hora em que se giza o plano da obra científica a fazer" (p. 9).

Note-se que as "flores" aqui reunidas não são apenas de autores nascidos no Brasil, mas também pertencem a um segundo e a um terceiro grupo, *viz.*, àqueles que, embora não nascidos no Brasil, foram lá morar — por

[1] Como se trata de uma obra escrita e editada para o público brasileiro, e, assim, sob as diferenças da variação brasileira do português, quaisquer palavras grafadas originalmente em dissonância com a variação europeia e apresentadas dentro de uma citação direta serão modificadas e trazidas entre colchetes.

vários motivos — e, igualmente, aos que, embora nunca tenham estado em terras brasileiras, "[se ocuparam], apelando a um conhecimento indireto, de temas conectados com o Novo Mundo" (p. 11). Manter isso em mente aquando da leitura desta antologia é importante e amplia a compreensão cultural do tema "O Brasil na literatura novilatina".

O livro é dividido em três partes principais, *viz.*, *Parte I – Direito*, *Parte II – História* e *Parte III – Literatura*. Somam-se a estas três partes a presença de uma *Breve explicação proemial* (pp. 9-12) — cujo tom é algo entre uma explicação da obra e dos motivos do autor para organizá-la e, também, de uma carta pessoal aos pares sobre a situação editorial do autor tanto no Brasil quanto em Portugal—e, por fim, de um *Índice remissivo* (pp. 549-560) — que é, na verdade, um misto de índice onomástico e toponímico.

A parte dedicada ao Direito (pp. 13-178) contém os pareceres de três juristas ibéricos quinhentistas, sob o título: *Pareceres de três juristas da Escola Jesuíta de Évora sobre questões do Brasil colonial: Gaspar Gonçalves, Fernão Pérez e Luís de Molina*. Contém, além disso, dois documentos muito particulares: *Pareceres acerca do casamento dos índios* (pp. 47-71) e *Pareceres sobre a resolução de alguns casos que com frequência se dão no Brasil* (pp. 72-117). É importante destacar que os textos originais (pp. 119-178) seguem após as traduções. Além disso, os textos são precedidos por uma espécie de ensaio sob o título de *Preâmbulo* (pp. 15-44) que apresenta individualmente os pareceristas e as características essenciais de cada documento, o que faz do livro de Guimarães Pinto muito mais do que uma antologia. Dividido em cinco seções temáticas, o *Preâmbulo* contém um estudo muito completo dos textos reunidos. Nas pp. 15-19, o autor dá a explicação dos motivos para a escolha dos autores e esclarece o ponto de vista filológico da presente edição. Nas pp. 19-25 descreve as circunstâncias históricas dos textos traduzidos, identifica a fonte principal de que se serve (fólios 100 a 125 do *Códice CXVI / 1-33* da Biblioteca Pública de Évora) e apresenta a divisão interna dos textos; nas pp. 26-35, o autor descreve, comenta e compara entre si os documentos e os pareceres; nas pp. 35-44 faz uma apresentação biográfica dos três autores e tece comentários acerca do estilo adoptado na tradução, em conformidade com o estilo dos textos originais.

De carácter eminentemente documental, a parte dedicada à *História* (pp. 179-403) reúne cinco textos em tradução portuguesa, seguidos de sua versão original latina: três relatórios e duas bulas papais, precedidos de algumas considerações sobre a natureza dos documentos e as razões da sua escolha,

resultante da colaboração do Autor com o projeto *ReligionAJE – Religião, administração e justiça eclesiástica no Império Português (1514-1750),* sob a coordenação do Prof. José Pedro Paiva. Os textos traduzidos e seguidos de seus originais latinos incluem[2] três Relatórios de visitas *ad limina:* do arcebispo da arquidiocese de Salvador da Bahia (1745), da autoria de D. José Botelho de Mattos (1678-1768); do bispo da diocese de Olinda (1746), escrito por D. Frei Luís de Santa Teresa (1693-1757); e ainda do bispo da diocese do Rio de Janeiro (1752), redigido por D. Frei Antônio do Desterro Malheiro Reymão (1694-1773). Além destes relatórios, Guimarães Pinto apresenta dois documentos importantes para a história eclesiástica do Rio de Janeiro: a Bula de criação da diocese por Inocêncio XI em 1676 (pp. 363-372); e o *Motu proprio Candor lucis aeternae,* de 1746, pelo qual Bento XIV dividiu o território da diocese do Rio de Janeiro e criou as dioceses de S. Paulo e de Mariana e as prelazias de Goiás e de Cuiabá.

A terceira parte (pp. 405-548), dedicada à Literatura, cruza o recurso antológico com os textos ensaísticos, para se focar em três autores distintos *"O Brasil do século XVI na poesia novilatina do escocês George Buchanan"* (pp. 407-460); *"O Brasil na tragicomédia Régia de D. Manuel (1619)"* (pp. 461-540); e ainda "*O Padre Antônio Vieira e o Latim"* (pp. 541-548).

Além da qualidade das traduções e do cuidado na seleção dos textos, destaca-se a sua variabilidade (temática e cronológica), o que evita comprometer a eficácia de uma antologia. Além disso, frise-se que os textos selecionados por A. G. Pinto retratam tanto a visão de pessoas nascidas como não nascidas no Brasil—algumas que estiveram no Brasil e outras que nunca pisaram no país. O que as aproxima, no entanto, é o facto de terem não só escrito em latim, mas terem escrito sobre o Brasil entre os séculos XVI e XVIII.

É necessário, contudo, proceder a uma crítica da *Parte I*, que, julga-se, merecia ter ganhado uma divisão própria — e não, simplesmente, uma indicação da estruturação e divisão interna, comentada ao longo do texto, *i.e.*, no *Ponto 2* do *Preâmbulo*. Isso porque, além de abordar diversos textos escritos por três diferentes juristas, há divisões internas que só se tornam claras ao folhear o livro — o que dificulta a compreensão do leitor sobre o conteúdo da secção. Um exemplo dessas divisões é a presença dos textos originais, separados e condensados no final desta primeira parte (pp.

[2] No caso das duas bulas papais, os originais são apresentados na forma dos seus fac-símiles.

119-178) e, outrossim, a presença do *Preâmbulo,* da autoria do próprio organizador do texto, o Prof. A. G. Pinto. A mesma crítica se aplicaria ao *Texto 2* da *Parte III*.

De modo geral, o livro seria mais amigo do leitor (e das próprias fontes literárias) se dispusesse, lado a lado, texto latino e tradução. Porém, se a divisão interna do livro e o caráter omisso do seu sumário prejudicam a sua organicidade, em nada prejudicam o seu conteúdo extraordinariamente revelador. A vertente simultaneamente antológica e ensaística da obra de A. G. Pinto, associada ao seu rigor histórico e filológico, fazem dela uma referência indispensável para aqueles que estudam as fontes novilatinas do Brasil, dos séculos XVI e XVII.

Bruno Hinrichsen
Investigador Colaborador do CECH
brunohin@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-2885-4804

https://doi.org/10.14195/2183-1718_85_23

TSIAMPOKALOS, Theofanis, *Plutarch and Rhetoric: The Relationship of Rhetoric to Ethics, Politics and Education in the First and Second Centuries AD*, Leuven, Leuven University Press, 2024.pp. 247 ISBN 978 94 6270 419 0

Tendo em conta o título e a introdução, o livro de T. Tsiampokalos tem o objetivo ambicioso de interpretar a relação entre retórica, ética, política e educação nos séculos I e II, com base na obra de Plutarco. Nesse sentido, começa por fazer uma síntese dos primórdios da retórica na Antiguidade Clássica e dos vários sentidos que a retórica foi adquirindo ao longo dos séculos. Nesta descrição diacrónica, consideramos que poderia o texto ser mais claro sobre o distinto posicionamento de Platão, Aristóteles e Quintiliano quanto à relação entre retórica e ética. No extenso capítulo introdutório (pp. 15-65), maior do que qualquer um dos outros capítulos, o A. refere que, muitas vezes, confundiu-se a crítica de Plutarco aos Sofistas com uma posição que ele teria contra a retórica, tema que voltará a abordar no capítulo final. Quanto ao tópico das conceções filosóficas, salienta que o Queronense foi influenciado por várias tradições, nomeadamente pelo estoicismo e pelo platonismo. Embora a atitude dos seguidores de Platão tenha sido, em muitos momentos, hostil em relação à retórica, isso não encontra eco em Plutarco (p. 28), como comprova o tratado *Praec. ger. reip.* (801C-D) ao considerar a capacidade de comunicação do político uma qualidade indispensável, advogando a combinação da retórica com a filosofia. Além disso, o A. estabelece uma conexão entre a atividade de ensino de Plutarco e a escrita de tema diversificados, mas sem analisar exemplos concretos dessa relação. Pela introdução, percebe-se que este livro tem como objetivo situar Plutarco na tradição retórica e como, nos tratados morais e biografias, conseguiu combinar isso com os seus preceitos filosóficos, um tema que mereceu reflexão em vários estudos, por exemplo, Ziegler (1951), Jones (1971) ou Hirzel (1985). Faz-se ainda referência a marcas narrativas que revelam o domínio que tinha da técnica retórica: proémios, *chreiai*, comparações antitéticas, ritmo da prosa, estrutura dos períodos ou léxico.

Aconselha-se a ler a obra de Plutarco não apenas como um repositório de múltiplas informações, mas a desenvolver uma hermenêutica do texto e a valorizar o método, as ideias e a estética narrativa (p. 37). Para se compreender melhor o binómio retórica-filosofia, o A. descreve o contexto cultural da época, em que as escolas de retórica conseguiam atrair mais estudantes do que as de filosofia, embora fossem encorajados a ter uma boa formação filosófica. Já o inverso, não se verificaria, uma vez que os professores de filosofia avisavam os estudantes do perigo da retórica e dos discursos aduladores ou enganadores. Para o A., apesar de Plutarco estar bastante comprometido com a tradição filosófica, não menospreza o papel da retórica. Coloca-se, assim, uma hipótese de interpretação: a atitude moderada de Plutarco em relação à retórica não corresponde à sua posição pessoal, mas à vontade de equilibrar na relação com a audiência a sua visão de filósofo e a perspetiva pessoal sobre a retórica. Esta interessante hipótese poderia ter merecido um maior aprofundamento neste estudo, com recurso à obra de Plutarco.

Já na parte final da introdução, desenvolve alguns aspetos relacionados com a transmissão textual, baseando-se no tratado *Praec. ger. reip.*, um texto híbrido, com tom otimista sobre o valor da *politeia*, que recorre a uma dialética exortativa entre a filosofia e a retórica. De forma mais sucinta, analisa também os tratados *De aud.*, *De prof. in virt.*, *De se ipsum laud.* e *De soll. an*. Sem se deter nas *Vidas Paralelas*, reconhece que, além de retratos históricos, apresentam reflexões filosóficas, integrando, por isso, o programa moral, ético e filosófico de Plutarco. Termina o capítulo introdutório com a apresentação da metodologia de análise e a sequência analítica. Talvez, no nosso entender, fizesse mais sentido essa explicação surgir no início e não numa fase tão adiantada (pp. 63-65), que corta um pouco o ritmo de leitura.

O Capítulo "Teaching and Persuasion" (pp. 67-97) inicia com considerações gerais sobre o processo educativo e a persuasão, dedicado, sobretudo, a definir o conceito de *parrhesia*, enquanto conciliação entre o pensamento e a expressão concreta, ajustando-se o *logos* à audiência. O aspeto que o A. mais enfatiza é o facto de o ensino filosófico na Antiguidade procurar obter a *eudaimonia*, por meio da valorização da virtude. Como recorda o A., Plutarco aponta virtudes sociais, como a amizade e a justiça, uma vez que a sua utilidade depende da interação com outros (cf. 423D). A dimensão da audiência pode, no entanto, determinar as técnicas de persuasão. Ainda em relação à *eudaimonia*, é a lei a que qualquer filósofo deve obedecer. Por isso, da mesma maneira que o médico trata do corpo, a filosofia trata da

alma. Para Plutarco, o processo de persuasão deve contemplar o controlo da irracionalidade, na linha da tradição platónica. Depois de várias considerações sobre a retórica de Górgias, o A. volta a Plutarco para dar três exemplos de biografias em que, simultaneamente, se persuade e ensina: Fócion, Catão de Útica e Péricles, sem justificar a escolha destas biografias. Além disso, ainda aborda o tema no tratado *De Alex. mag. fort.*, nomeadamente como Alexandre concilia a figura de filósofo e retor. Por fim, discute a relação complexa entre *parrhesia* e confiança que se transmite ou se ganha junto da audiência, e como em Plutarco a *parrhesia* se torna paradoxal: é necessária para a persuasão, mas também pode ser um obstáculo. Coloca-se, assim, uma questão ética no uso da *parrhesia*. Esse é, precisamente, o tema do tratado *De adul. am*. Também o tratado *Praec. ger. reip.* é analisado porque permite verificar a relação entre a *parrhesia* e a política. Conclui-se, neste capítulo, que o método de persuasão de Plutarco segue, em larga medida, a tradição platónica.

No capítulo seguinte, "Character and Speech" (pp. 99-133), questiona-se o papel do *ethos* no processo persuasivo. Vários estudiosos, como Aalders (1982), defendem a valorização do *ethos* em Plutarco. Algumas vezes o *ethos* opõe-se ao *logos* e, em outras, faz parte dele. Assim, uma das questões que este capítulo coloca é a dimensão (a)moral do discurso e o seu efeito persuasivo. Talvez por causa do tema, quase não se remete para a obra de Plutarco neste capítulo, salvo na p. 108 para dar o exemplo do tratado *Ad principem ineruditum*, em que se faz a apologia da temperança como qualidade do político, assunto que surgirá também no capítulo final. Neste contexto, dá o exemplo de Políbio e volta, na p. 113, ao tratado *Praec. ger. reip.,* que é o tratado mais vezes citado ao longo da obra. Em conclusão, reforça-se a ideia de que Plutarco entende a política como um exercício ético, procurando transmitir essa mensagem de forma persuasiva. Nesse sentido, o poder deve exercer-se com recurso a ações virtuosas, em especial por meio da temperança, que, segundo o A., é uma pré-condição para o sucesso. Por conseguinte, nesta linha de pensamento, aliar um carácter virtuoso a um bom *logos* constitui a melhor forma de persuadir a audiência.

Quanto ao capítulo "Rhetoric and Beneficence" (pp. 135-166), estabelece o A. uma relação entre a valorização da retórica e da formação filosófica, para que os jovens, sobretudo, se envolvam na política e em atividades de beneficência. Ainda que elogiemos o cuidado do A. em explicar o contexto imperial, ao nível das relações de poder, a verdade é que se desvia bastante da análise do texto plutarquiano, uma vez que só se detém, mais uma vez,

no tratado *Praec. ger. reip.*. Entende o A. que Plutarco identifica duas formas de impor o poder: uma que se baseia nas ações filantrópicas e outra com recurso ao *ethos* e ao discurso político. Constata-se que, de entre as formas de manipulação, a retórica é a mais eficaz e a melhor numa perspetiva moral. Note-se que o A. repete a ideia de que, no período em análise, a virtude é essencial para quem exerce cargos políticos, acrescentando que a temperança é a virtude mais importante pelo facto de garantir o sucesso político.

No último capítulo, "The Philosopher and the Sophists" (pp. 167-189), procura-se distinguir os conceitos de filósofo e sofista na tradição antiga. Embora o A. defenda que Plutarco não menospreza os sofistas por causa do uso que fazem da retórica, deveria explicar a sua posição com recurso aos tratados morais. Pela forma como distingue filósofo de sofista, parece que Plutarco segue a tradição platónica, pois o sofista está mais preocupado com a forma e o prazer do *logos*, enquanto o filósofo procura que o conhecimento seja útil para si e para os outros.

Apesar de cada um dos capítulos terminar com uma conclusão, o A. apresenta uma conclusão geral que repete as ideias principais que foi sumariando e, por isso, procura enfatizar a relação entre retórica, *ethos*, virtude e política.

Estamos na presença de uma obra bem estruturada, com uma cuidada edição e uma bibliografia diversa e atualizada. Considerando o título e os objetivos definidos na introdução, consideramos que o A. poderia ter-se aproximado mais do texto plutarquiano na análise dos vários temas e, além disso, relacionar Plutarco com outros autores gregos e latinos dos séculos I e II. Isso permitir-lhe-ia desenvolver, com mais profundidade, as principais estratégias retóricas e confrontar a sua leitura com um número muito significativo de estudos que fazem uma abordagem retórica da obra de Plutarco. Sobretudo a perspetiva de análise das biografias de Fócion, Catão de Útica e Péricles poderá ajudar o leitor a redefinir a interpretação de outras biografias de Plutarco.

Joaquim Pinheiro
Universidade da Madeira
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra
pinus@uma.pt
orcid.org/0000-0002-5425-9865

Permutas ativas
Humanitas (2025)

Acta Classica (LX)
Ágora (25)
Annali della Scuola Normalle Superiore di Pisa (14.2)
Arctos (LVII)
Arethusa (58.23)
Arys (20)
Athenaeum (112.I-II)
Atti e Memorie (LXXXIX)
Auster (28)
Balcanica Posnaniensia (acta et studia) (XXXI)
Brotéria (201.2/3)
Cadmo (32)
Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeus (31)
Eborensia (58)
Emerita (XCI.2)
Eos (111)
Ephata – Revista Portuguesa de Teologia (6.2)
Faventia (43)
Gérion (42)
Graeco-Latina Brunensia (29.2)
Habis (Filología Clásica/ Historia Antigua/ Arqueología Clásica) (55)
Hermathena (209)
Itinerarium (233)
Journal of Classical Studies (LXXII)
Les Études Classiques (92)

LVCENTVM (XLI)
Mélanges de la Casa de Velásquez (54.2)
Minerva (37)
ΠΛΑΤΩΝ (66)
Portugalia (NS.XLV)
ΠΡΑΚΤΙΚΑ (178)
Revista de Estudios Clássicos (52)
Revista Portuguesa de Arqueologia (25)
Révue des Études Grecques (137)
Rinascimento (LXIV)
Salduie (24.2)
Studies in Philology (117.4)
Synthesis (25.2)
The Journal of Roman Studies (113)
Veleia (41)
Vetera Christianorum (61)
Zephyrus (LXXXVIII)

ORIENTAÇÕES DE SUBMISSÃO

1. Artigos e recensões aceites em permanência para publicação, através da plataforma Open Journal Systems (OJS):
http://impactum-journals.uc.pt/humanitas/about/submissions#online Submissions
2. Os artigos que não respeitem as normas de publicação da revista serão recusados.
3. Todos os artigos submetidos são sujeitos a revisão e aprovação por pares, em regime de anonimato. O processo de avaliação encontra-se documentado nos arquivos da Revista *Humanitas*. Os contributos são encaminhados pelos Editores da revista para o Conselho Científico ou para avaliadores *ad hoc*, de acordo com as suas áreas de especialização. Os principais critérios de avaliação são: adequação à linha editorial da revista; respeito pelas normas editoriais; qualidade da redação; originalidade e relevo dos temas propostos para o avanço do conhecimento nas áreas de estudo admitidos pela revista.
4. Não se aceita mais do que um artigo do mesmo autor por ano.
5. Procedimentos e calendarização do processo de submissão e revisão de provas:

- Nas primeiras provas não devem ser introduzidas alterações no texto, apenas correção de gralhas e erros ortográficos;
- O prazo de devolução das primeiras provas revistas não deverá exceder um mês;
- Após a correção das primeiras provas, não deverão os autores introduzir novas emendas no trabalho;
- As segundas provas servem apenas para verificar se as correções assinaladas nas primeiras foram executadas, e devem ser devolvidas no prazo de 15 dias após a receção do PDF;
- A editora estima um prazo médio entre quatro e oito meses para a publicação da revista desde a data de entrega do documento (versão definitiva). Este prazo pode variar em função da programação anual da editora.

SUBMISSION GUIDELINES

1. CFP permanently open; manuscripts are to be submitted online, via the Open Journal Systems platform: http://iduc.uc.pt/index.php/humanitas/about/submissions/
2. The manuscripts not prepared in accordance with the publication guidelines will be refused.
3. All items submitted are peer reviewed and evaluated by anonymous referees. The process of evaluation for *Humanitas* is available on the website of the journal. The General Editor and the Associate Editors forward submissions for review to members of the Editorial Board or to *ad hoc* referees in accordance with their areas of academic specialization. The main evaluative criteria are the following: conformity to the journal´s editorial program; accordance with its editorial norms; quality of the presentation; and the originality and relevance of the proposed subject matter to the advancement of studies in the areas of research covered by the journal.
4. Each author can only submit one article per year.
5. Submission and proofreading procedures and timing:

- First stage page proof corrections must not include additions to the text or text rephrasing; only misprints and orthographical errors should be corrected;
- The first corrections must be returned within a month;
- Changes to the manuscript are not permitted after the first proofreading has been completed;
- The second proofreading stage is solely meant to verify whether the corrections marked in the first page proofs have been adequately introduced. Authors must return their second page proofs within 15 days from the reception of the respective PDF document;
- The publishers estimate between four and eight months for publication after the definitive version of the manuscript is received. However, this may vary depending on their annual publishing plan.

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

O cumprimento das normas de edição abaixo transcritas é obrigatório.

1. Formatação do texto:

- enviar original através da plataforma de edição OJS, em formato Word e PDF;
- dimensões e formatação: corpo do texto = máximo de 20 pág. A4; corpo 12; Times New Roman; duplo espaço; notas de rodapé = corpo 10; Times New Roman; espaço simples;
- só usar caracteres gregos para citações longas; palavras isoladas ou pequenas expressões gregas virão em alfabeto latino (ex.: *adynaton, arete, doxa, kouros*); a fonte de grego a usar é unicode;
- idiomas admitidos: Português, Inglês, Espanhol, Francês e Italiano;
- apresentar dois resumos (cada com um máximo de 250 palavras), um na língua do artigo outro em inglês, seguidos das respetivas palavras-chave (máximo de 5);

2. Resumo

O texto do resumo deve apresentar a estrutura do artigo, dar a conhecer o problema de investigação, as metodologias usadas, os resultados obtidos, as conclusões e as implicações para a teoria e/ou prática e, se for caso disso, o contributo inovador do estudo para o estado da arte em questão.

3. Citações

3.1. Normas de caráter geral

a) uso do itálico:

– nas citações latinas e respetivas traduções, quando incluídas no corpo do texto (em caixa ficarão em redondo, recolhidas e em tamanho 10);

– nos títulos de obras antigas, de monografias modernas, de revistas e de recolhas temáticas;

b) usar aspas (“ ”) nas citações de textos modernos, exceto quando apresentadas em caixa (recolhidas e em tamanho 10);

c) não usar itálico nas abreviaturas latinas (op. cit., loc. cit., cf., ibid., in,...);

d) traduções do latim, grego ou outro idioma, quando extensas, são colocadas em caixa, recolhida e em tamanho 10.

3.2. Citações de livros

a) não são permitidas referências bibliográficas no corpo de texto. Todas as referências deverão constar em nota de rodapé, no final de cada página, na sua forma abreviada:

Autor Ano: página Ex: Bell 2004: 123-125

Exclusivamente na bibliografia final deverá constar a referência desdobrada:

Bell, A. (2004), *Spectacular Power in the Greek and Roman City*. Oxford: University Press.

b)as edições posteriores à primeira serão anunciadas da seguinte forma: (2005, 2.ª ed.);

c) à qualidade de editor(es) corresponderá (ed.) ou (eds.); de coordenador(es), (coord.). ou (coords.).

3.3. Citações de capítulos de livros

Não são permitidas referências bibliográficas no corpo de texto. Todas as referências deverão constar em nota de rodapé, no final de cada página, na sua forma abreviada:

Autor Ano: página Ex: Murray 1994: 10.

Exclusivamente na bibliografia final deverá constar a referência desdobrada:

Murray, O. (1994), "Sympotic History", in O. Murray (ed.), *Sympotika. A Symposium on the Symposion*. Oxford: Clarendon Press, 3-13.

3.4. Citações de artigos em periódicos

Não são permitidas referências bibliográficas no corpo de texto. Todas as referências deverão constar em nota de rodapé, no final de cada página, na sua forma abreviada:

Autor Ano: página Ex: Toher 2003: 431.

Exclusivamente na bibliografia final deverá constar a referência desdobrada:

Toher, M. (2003), "Nicolaus and Herod", *HSPh* 101: 427-447.

3.5. Abreviaturas usadas

– revistas: *L'Année Philologique*;

– autores gregos: *A Greek-English Lexicon*;

– autores latinos: *Oxford Latin Dictionary*;

=> NÃO USAR NUMERAÇÃO ROMANA: Hom. *Od*. 1.1 (não α.1); Cic. *Phil*. 2.20 (não II. 8. 20); Plin. *Nat*. 9.176 (não IX. 83. 176);

=> NÃO COLOCAR espaços entre os números: Hom. *Od*. 1.1 (não Hom. *Od*. 1. 1)

4. Notas:

Devem ser breves e limitar-se a abonar o texto, introduzir esclarecimento, ponto crítico ou breve estado da questão; o que é essencial deve vir no

corpo do texto. A mera indicação do passo ganhará em vir também no texto.

5. Recensões

5.1. Tamanho: não ultrapassar os 8.000 caracteres;

5.2. Cabeçalho: seguir os seguintes modelos:

ACERBI, Silvia, *Conflitti politico-ecclesiastici in Oriente nella Tarda Antichità: Il II Concilio di Efeso (449)*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Revista de Ciencias de las Religiones, Serie de sucesivas monografías, Anejo V, 2001, 335 pp. ISBN: 84-95215-20-9.

BAÑULS OLLER, José Vicente; Crespo Alcalá, Patrícia; Morenilla Talens, Carmen, *Electra de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas,* Bari, Levante Editori, 2006, 152 pp. ISBN: 88-7949-432-5.

FRANCISCO BAUZÁ, Hugo, *Propercio: Elegías completas*. Traducción, prólogo y notas, Madrid, Alianza Editorial, 2007, 251 pp. ISBN: 978-84-206-6144-5.

6. Imagens/Gráficos/Tabelas

Os elementos gráficos que acompanhem o texto deverão ser enviados em separado, devidamente identificados e numerados, devendo a localização no corpo de texto ser, de igual forma, assinalada:

- as imagens devem ser entregues individualmente, em formato .jpeg, com resolução mínima de 300dpi's. Todas as imagens deverão ser livres do pagamento de direitos de autor e acompanhadas por comprovativo oficial de cedência ou compra de direitos a publicações de caráter académico;
- tabelas ou gráficos devem ser enviados em documento .doc, editáveis. Não serão considerados elementos em .jpeg ou outro formato que não permita edição.

7. Bibliografia final:

De uso obrigatório e limitada ao essencial ou aos títulos citados, sendo as referências bibliográficas necessariamente desdobradas.

NORMAS DE TRANSLITERAÇÃO

Ignorar completamente os acentos, bem como a distinção entre vogais longas e breves.

Grego Português

α a
β b
γ g
δ d
ε e
ζ z
η e
θ th
ι i
κ k
λ l
μ m
ν n
ξ x
ο o
π p
ρ r
σ, ς s
τ t
υ u (em ditongo) y (nos outros casos)
φ ph
χ ch
ψ ps
ω o
aspiração inicial h
iota subscrito [letra] + i
γ + gutural (γ, κ, ξ e χ) n + [letra transcrita]

PUBLICATION GUIDELINES

All submissions must be prepared in accordance with the instructions below.

1. Text format:

- please submit your manuscript online via the OJS edition platform in both Word and PDF formats;
- number of pages and font sizes: body of the text = maximum 20 pages A4, 12-point font size Times New Roman, double-space; footnotes = 10-point font size Times New Roman, single-space;
- Greek characters can be used only in long quotations; single Greek words and expressions should be written in Latin (e.g.: *adynaton, arete, doxa, kouros*);
- abstracts (250 words) and keywords (five) are mandatory, both in English and in the article's language;
- languages accepted: Portuguese, English, Spanish, French and Italian.

2. Abstract

The abstract should present the structure of the article and describe: the problem under investigation, the study method used, the main results obtained, the conclusions and the implications for theory and/or practice, and (if applicable) the innovative contribution to the state of the art.

3. Quotations:

3.1. General Guidelines:

a) italic:

– in Latin quotations and translations included in the body of the text;

– titles from ancient documents/works, modern monographs and journals;

b) quotation marks (“ ”) in modern text quotations;

c) do not use italic in Latin abbreviations (op. cit., loc. cit., cf., ibid., in,...);

d) long translations from latin, greek or modern languages should be writen with 10-point font size

4. References

4.1. Books

Book references in the body of the text are not permitted. All references must figure in footnotes, at the end of each page and in short version: Author Year: Page eg.: Bell 2004: 123-125

The complete bibliographical references are included in the final list of references: Bell, A. (2004), *Spectacular Power in the Greek and Roman City*.
Oxford: University Press.
– later editions will be referred as: (2005, 2nd ed.);
– to the Editor will correspond the abbreviation (ed.) or (eds.) and to the coordinator the abbreviation(coord.) or (coords.).
4.2. Book's chapters
Bibliographical references in the body of the text are not permitted. All references must figure in footnotes, at the end of each page and in short version:
Author Year: Page(s) eg.: Murray 1994: 3
The complete bibliographical references are included in the final list of references:
Murray, O. (1994), "Sympotic History", in O. Murray (ed.), *Sympotika. A Symposium on the Symposion*. Oxford: Clarendon Press, 3-13.
4.3. Journals:
Bibliographical references in the body of the text are not permitted. All references must figure in footnotes, at the end of each page and in short version:
Author Year: Page(s) eg.: Toher 2003: 431.
The complete bibliographical references are included in the final list of references:
Toher, M. (2003), "Nicolaus and Herod", *HSPh* 101: 427-447.
4.4. Abbreviations
– journals: *L'Année Philologique*;
– Greek authors: *A Greek-English Lexicon*;
–Latin authors: *Oxford Latin Dictionary*;
=> DO NOT USE ROMAN NUMERICALS: Hom. *Od*. 1.1 (not α.1); Cic. *Phil*. 2.20 (not II. 8. 20); Plin. *Nat*. 9.176 (not IX. 83. 176);
=> DO NOT USE USE "SPACE" BETWEEN NUMBERS: Hom. *Od*. 1.1 (not Hom. *Od*. 1. 1)

5. Footnotes

Must be brief and, in direct relation with the text, in order to introduce a clarification, point out a critical aspect or a brief question. The essential information must be in the body of the text.

6. Book reviews

6.1. size: max. 8.000 characters;

6.2. Book identification: follow the models above:

ACERBI, Silvia, *Conflitti politico-ecclesiastici in Oriente nella Tarda Antichità: Il II Concilio di Efeso (449)*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Revista de Ciencias de las Religiones, Serie de sucesivas monografías, Anejo V, 2001, 335 pp. ISBN: 84-95215-20-9.

BAÑULS OLLER, José Vicente; Crespo Alcalá, Patrícia; Morenilla Talens, Carmen, *Electra de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas,* Bari, Levante Editori, 2006, 152 pp. ISBN: 88-7949-432-5.

FRANCISCO BAUZÁ, Hugo, *Propercio: Elegías completas*. Traducción, prólogo y notas, Madrid, Alianza Editorial, 2007, 251 pp. ISBN: 978-84-206-6144-5.

7. Images/Graphics/Tables

Graphic elements must be sent separately, properly identified and numbered. Their location in the body of the text must be properly identified:

- Images must be sent separately, properly identified and numbered, in .jpeg format, requiring a minimum quality of 300dpi. All the images must be free from copyright and sent with official documentation testifying either that they are license free or purchased for academic publications purposes.
- Tables and graphics must be sent in editable.doc format. Elements in .jpeg format or other formats will not be considered.

8. Final Bibliographical references

Mandatory and limited to the essential titles and/or those quoted in the text. Only in the final bibliography the references will appear in their complete and extended version.

TRANSLITERATION GUIDELINES

Accents and distinction between long and short should be ignored.

Greek Latin

α a
β b
γ g
δ d
ε e
ζ z
η e
θ th
ι i
κ k
λ l
μ m
ν n
ξ x
ο o
π p
ρ r
σ, ς s
τ t
υ u (in diphthong) y (in other cases)
φ ph
χ ch
ψ ps
ω o
initial aspiration h
subscript iota [character] + i
γ + guttural (γ, κ, ξ e χ) n + [transcript character]

OBRA PUBLICADA
COM A COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA

•

Instituto de Estudos Clássicos

APOIO

FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

Santander Totta

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

1 2 9 0

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS