

TESIS DOCTORAL

2015

**TRÁGICOS MENORES GRIEGOS DEL SIGLO V A. C.
DE AGATÓN A MELETO II (39-48 SNELL-KANNICHT)
ESTUDIO FILOLÓGICO Y LITERARIO**

PABLO LUZÓN MARTÍN

Licenciado en Filología Clásica
por la Universidad Complutense

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Director

JOSÉ MARÍA LUCAS DE DIOS

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA
FACULTAD DE FILOLOGÍA



**TRÁGICOS MENORES GRIEGOS DEL SIGLO V A. C.
DE AGATÓN A MELETO II (39-48 SNELL-KANNICHT)
ESTUDIO FILOLÓGICO Y LITERARIO.**

PABLO LUZÓN MARTÍN

Licenciado en Filología Clásica
por la Universidad Complutense

Director

JOSÉ MARÍA LUCAS DE DIOS

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento, en primer lugar, a José María Lucas, director de esta tesis, por su constante aliento a lo largo de los años (muchos) que ha durado su elaboración y por la inmensa generosidad que ha demostrado brindándome su tiempo, su paciencia y sus siempre sabios y valiosos consejos, a veces incluso más allá de cuestiones académicas.

Asimismo, estoy en deuda con la Universidad de Murcia, que me ha permitido durante este tiempo acceder a sus fondos bibliográficos en calidad de investigador invitado; en especial quiero destacar la amabilidad, la diligencia y la profesionalidad del personal de la Biblioteca Antonio de Nebrija y de la Hemeroteca Clara Campoamor.

Agradezco igualmente su apoyo a la dirección del IES *Misteri d'Elx*, donde trabajo, al dar su conformidad a las licencias no retribuidas que en diferentes periodos he tenido que solicitar a la Administración durante los últimos cursos para poder finalizar esta tesis. Pido disculpas a mis alumnos, que, por gracia de la actual política de recortes, se vieron obligados a perder varias semanas de clase.

Finalmente, reservo mi mayor sentimiento de gratitud para mi familia, en especial para mis padres, mi hija Soffa y Carmen, mi compañera. En su caso no hace falta decir por qué.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	13
I. La tragedia fragmentaria.....	13
II. Razones para el estudio de los trágicos menores	14
III. Autores estudiados.....	15
IV. Objetivos, materiales y metodología.....	17
VARIANTES TEXTUALES	23
LISTA DE ABREVIATURAS	25
CAPÍTULO PRIMERO: AGATÓN	29
PREÁMBULO.....	31
1. Fuentes para el estudio de Agatón	31
2. Retrato de Agatón: los Testimonios.....	33
3. La obra de Agatón: los Fragmentos.....	41
TESTIMONIA.....	46
A. Cronología.....	46
B. Viaje a Macedonia	71
C. La personalidad de Agatón	84
D. Agatón, poeta.....	108
E. Agatón, músico.....	155
F. Anécdotas, dichos, sentencias	179
FRAGMENTA.....	204
<i>Aérope</i>	204
La leyenda	204
Tratamientos dramáticos.....	209
La <i>Aérope</i> de Agatón.....	213
Iconografía de <i>Aérope</i>	213
F 1	214
<i>Alcmeón</i>	217
La leyenda	217
Tratamientos dramáticos.....	229

El <i>Alcmeón</i> de Agatón.....	233
Iconografía de Alcmeón	236
F 2	239
<i>La flor</i> o <i>Anteo</i>	240
F 2 a.....	240
<i>Tiestes</i>	255
La leyenda	255
Tratamientos dramáticos	263
El <i>Tiestes</i> de Agatón.....	267
Iconografía de <i>Tiestes</i>	267
F 3	270
<i>Los misios</i>	281
La leyenda	281
Tratamientos dramáticos	287
<i>Los misios</i> de Agatón.....	288
F 3 a.....	288
<i>Télefo</i>	290
La leyenda	290
Tratamientos dramáticos	297
El <i>Télefo</i> de Agatón.....	302
Iconografía de <i>Télefo</i>	303
F 4	305
<i>Incertarum fabularum fragmenta</i>	317
<i>Fragmenta adespota atribuidos a Agatón</i>	365
ICONOGRAFÍA DE AGATÓN	370
CAPÍTULO SEGUNDO: ESPÍNTARO	373
PREÁMBULO.....	375
TESTIMONIA.....	376
CAPÍTULO TERCERO: DORILO / DORILAO	391
PREÁMBULO.....	393
TESTIMONIA.....	394
CAPÍTULO CUARTO: HIPIAS	397

PREÁMBULO.....	399
TESTIMONIA.....	404
CAPÍTULO QUINTO: CRITIAS.....	407
PREÁMBULO.....	409
1. Vida de Critias.....	409
2. Obra	414
3. Critias dramaturgo.....	417
TESTIMONIA.....	435
FRAGMENTA.....	454
<i>Pirítoo</i>	454
La leyenda	454
Tratamientos dramáticos.....	468
El <i>Pirítoo</i> de Critias	469
<i>Pirítoo</i> y <i>Las ranas</i> de Aristófanes.....	480
<i>Pirítoo</i> en las artes plásticas	498
F 1	505
F 2	533
F 3	539
F 4	554
F 4 a.....	574
F 5	582
F 6	590
F 7	596
F 8	605
F 9	606
F 10	608
F 11	613
F 12	617
F 13	620
F 14	620
Otros posibles fragmentos del <i>Pirítoo</i>	621
a) <i>Fragmenta adespota</i>	621
b) <i>Fragmenta incertae sedis</i> de Eurípides.....	629

<i>Radamantis</i>	651
La leyenda	651
Tratamientos dramáticos.....	655
El <i>Radamantis</i> de Critias.....	655
Iconografía de Radamantis.....	658
F 15	660
F 16	662
F 17	663
F 18	667
<i>Sísifo</i>	669
La leyenda	669
Tratamientos dramáticos.....	673
El <i>Sísifo</i> de Critias	676
Iconografía de Sísifo	678
F 19	683
Otros posibles fragmentos del <i>Sísifo</i>	736
<i>Tenes</i>	738
La leyenda	738
Tratamientos dramáticos.....	742
El <i>Tenes</i> de Critias	743
Iconografía	744
F 20	745
F 20 a?.....	747
F 20 b?.....	749
F 21	752
<i>Incertarum fabularum fragmenta</i>	753
<i>Fragmenta adespota</i>	762
CAPÍTULO SEXTO: PITÁNGELO	765
PREÁMBULO.....	767
TESTIMONIA.....	768
CAPÍTULO SÉPTIMO: DIÓGENES DE ATENAS	771
PREÁMBULO.....	773

TESTIMONIA.....	774
FRAGMENTA.....	783
<i>Sémele</i>	783
La leyenda	783
Tratamientos dramáticos.....	787
La <i>Sémele</i> de Diógenes de Atenas.....	789
Iconografía de Sémele.....	793
F 1	793
<i>Incertarum fabularum fragmenta</i>	812
CAPÍTULO OCTAVO: PLATÓN.....	819
PREÁMBULO.....	821
TESTIMONIA.....	827
FRAGMENTA.....	842
CAPÍTULO NOVENO: MELETO I	849
PREÁMBULO.....	851
TESTIMONIA.....	859
CAPÍTULO DÉCIMO: MELETO II.....	879
PREÁMBULO.....	881
TESTIMONIA.....	884
FRAGMENTA.....	908
F 1	908
CONCLUSIONES.....	921
ÍNDICE DE FUENTES.....	927
INDICE DE TÍTULOS DE OBRAS	941
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	943
BIBLIOGRAFÍA	947
1. Textos, traducciones y comentarios	947
2. Estudios.....	957

INTRODUCCIÓN

I. La tragedia fragmentaria

Hasta hace unas décadas el estudio del enorme caudal de textos trágicos fragmentarios¹ apenas encontraba sitio en las grandes obras de carácter general sobre la tragedia griega o en las numerosas monografías específicas sobre cada uno de los tres trágicos principales². Afortunadamente, y en sintonía con el auge que el estudio de la literatura fragmentaria en general ha experimentado en los últimos tiempos en el ámbito de la filología griega³, disponemos hoy de una nueva edición completa de los fragmentos de los poetas trágicos, los *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, cuyos cinco volúmenes, publicados entre 1971 y 2004 bajo la responsabilidad de Snell (vol. 1 y 2), Kannicht (vol. 1, 2, 5) y Radt (vol. 3 y 4), han venido a sustituir a la venerable edición de Nauck (1889) que hasta entonces era la referencia obligada en este terreno. Se trata de una herramienta filológica impresionante que ha posibilitado a los estudiosos un tratamiento general de la tragedia fragmentaria mucho más riguroso, profundo y completo que el que se había podido realizar hasta el momento de su aparición. Lógicamente, el interés de los investigadores se ha centrado en el estudio de las piezas fragmentarias de los tres grandes trágicos de los que se conservan obras completas. Prueba de ello —al margen de los artículos sobre fragmentos dramáticos concretos— son las ediciones, traducciones y comentarios globales que han ido apareciendo en los últimos años, entre los que, por citar solo algunos más recientes, destacan los diversos trabajos de

¹ Puede verse un resumen actualizado de la evolución en el tratamiento del material dramático fragmentario, desde el trabajo pionero de WELCKER (1824) sobre las relaciones entre la tragedia y el ciclo épico hasta los últimos años, en DEL RINCÓN (2007: 31-40).

² LUCAS DE DIOS (1990: 37) ha puesto de relieve que en obras de referencia como las de Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen* (1972), Pohlenz, *Die griechische Tragödie* (1930) o Kitto, *Greek Tragedy* (1939), se trata este punto con tal ligereza que en algún caso no se le dedica ni siquiera una página.

³ Fuera del ámbito de la tragedia fragmentaria pero con implicación directa en ella, podemos citar dos obras ejemplares como la edición de los fragmentos de poesía épica de Bernabé (*Poetae epici Graeci* (1987-2004) o la aún inconclusa de los poetas cómicos griegos de Kassel y Austin (*Poetae comici Graeci*, 1984-2001).

Collard (*et alii*) sobre las tragedias perdidas de Eurípides (1995, 2004, 2008), los dos volúmenes de Sommerstein (*et alii*) sobre Sófocles (2006, 2012), la monografía de Pechstein sobre los dramas satíricos de Eurípides (1998), o el estudio y traducción de Lucas de Dios de todos los testimonios y fragmentos de Sófocles (1983) y Esquilo (2008). Mención especial merece el estudio, edición y traducción al francés de los fragmentos de Eurípides a cargo de Jouan y Van Looy, en cuatro volúmenes (1998-2003), obra también de gran envergadura, culminada incluso antes que la edición de Eurípides por Kannicht en los *TrGF*.

Frente a este justificado florecimiento de los estudios sobre las piezas perdidas de los tres grandes trágicos canónicos, la atención que han merecido los llamados trágicos menores ha quedado lamentablemente por debajo de lo que sin duda les correspondía. Así, por ejemplo, en la antología oxoniense de Diggle, *Tragicorum Graecorum Fragmenta selecta* (1998), tan solo aparecen representados dos poetas menores: Critias, con cuatro fragmentos, y Neofrón, con tres, más un fragmento *adéspoton* (F 664 K-Sn). Si atendemos únicamente a las obras de conjunto sobre la producción de los trágicos menores —y con la salvedad de la monografía de Cipolla (2003) consagrada en exclusiva al drama satírico— todavía hay que recurrir a la limitada edición que Gauly coordinó bajo el título de *Musa Tragica* en 1991, con traducción al alemán de los fragmentos y una breve introducción a cada uno de los autores seleccionados.

Y sin embargo, como decimos, hay poderosas razones que justifican el estudio integral de estos poetas, más allá de su aparición esporádica en las notas a pie de página o en los apéndices de las historias de la literatura griega.

II. Razones para el estudio de los trágicos menores

En primer lugar, el estudio de un fenómeno de la magnitud literaria, social y política de la tragedia quedaría no solo mermado sino distorsionado si se restringiera a los tres únicos autores de los que nos han llegado obras completas, por más que calidad literaria de Esquilo, Sófocles y Eurípides estuviera, efectivamente, muy por encima de la media de sus contemporáneos. Hay que tener presente que, no sólo en Atenas sino en todo el mundo griego por el que llegó a difundirse, ningún otro género literario fue cultivado sin interrupción con tanto éxito ni durante tanto tiempo como la tragedia. Aunque su época dorada es, desde luego, el siglo V a. C., desde Tespis en el siglo anterior hasta su desaparición definitiva, que coincide con el final del Imperio Romano, transcurren más de

diez siglos. Por otra parte, la tragedia fue durante el periodo clásico mucho más que un espectáculo popular o una forma de arte: sobre todo en Atenas, era también una institución social en la que estaban implicados los órganos políticos y judiciales de la ciudad y en la que de un modo u otro —en calidad de actores, de jueces o de patrocinadores—, participaba todo el cuerpo social de los ciudadanos.

A lo largo de estos más de mil años de historia de la tragedia conocemos el nombre de más de doscientos poetas (concretamente, 269 en la edición de Snell) cuya producción global supondría varios millares de obras, entre tragedias y dramas satíricos. Sólo del s. V a C., aparte de Esquilo, Sófocles y Eurípides, conocemos los nombres de otros 43 poetas trágicos, que debieron producir entre todos varios centenares de piezas, algunas de las cuales podrían resistir la comparación con los tres principales, pues sabemos que los derrotaron en muchas ocasiones en los concursos dramáticos. De hecho, el número total de victorias de los que podríamos llamar los tres “trágicos mayores” asciende a 35, lo que supone aproximadamente un tercio del conjunto de las victorias acaecidas a lo largo del s. V; los otros dos tercios, más de 60 victorias, se las repartieron los 43 trágicos llamados “menores”⁴. Sin duda, en la decisión de los jueces podían influir múltiples factores, como su propia incompetencia, la interpretación de los actores y del coro, la calidad de la producción o corruptelas de cualquier tipo, sin olvidar tampoco el papel que jugaba el azar en el veredicto final. Pero, a pesar de eso, y sin quitarles mérito a los tres grandes autores, hay que tener en cuenta que en un buen número de ocasiones hubo otro poeta trágico que mereció la victoria frente a ellos en el concurso dramático.

De lo que acabamos de exponer se deduce que un estudio profundo de todo el *corpus* fragmentario de los trágicos menores se justifica tanto por su utilidad para trazar la línea evolutiva del género a lo largo de su historia como por la luz que puede arrojar sobre la obra de los tres principales poetas trágicos al enmarcarla en un contexto literario más amplio y detallado. Pero tampoco hay que olvidar que la personalidad y la obra de algunos de estos trágicos menores presentan un indudable interés por sí mismas.

III. Autores estudiados

El presente trabajo se inscribe en un proyecto de investigación más amplio dirigido por D. José María Lucas que consiste en la edición, traducción y comentario de los trágicos

⁴ Cf. DEL RINCÓN (2007: 22).

menores griegos siguiendo el orden en el que aparecen en la mencionada edición de Snell-Kannicht (*TrGF* 1, 1986²). Los diez autores de los que nos ocupamos aparecen, por tanto, en estricto orden cronológico y ocupan prácticamente el final del s. V a. C. hasta su cierre. Se trata de los siguientes: Agatón, Espíntaro, Dorilo (o Dorilao), Hippias, Critias, Pitángelo, Diógenes, Platón, Meleto I y Meleto II.

Entre todos ellos destacan con diferencia las figuras de Agatón y Critias. El primero de ellos, anfitrión en el *Banquete* platónico y personaje destacado en *Las tesmoforiantes* de Aristófanes, puede ser considerado como el autor trágico más célebre tras Esquilo, Sófocles y Eurípides, y quizá, tras ellos, también el más importante a juzgar por la estima en que lo tenía Aristóteles y por las importantísimas novedades que introdujo en la tragedia: los interludios musicales (ἐμβόλιμα) en sustitución de los coros, la creación de un nuevo tipo de “tragedia épica” y la composición de una pieza con argumento y personajes totalmente inventados, al margen del mito.

Por lo que se refiere a Critias, el temible oligarca que sembró el terror en Atenas al finalizar la Guerra del Peloponeso, el interés de la crítica se ha centrado en la todavía irresuelta cuestión de la atribución a él o a Eurípides de un conjunto de fragmentos de enorme interés, especialmente los pertenecientes a un *Pirítoo* y el famoso discurso de Sísifo en el que los dioses aparecen como una invención humana para garantizar el orden social.

Espíntaro, Dorilo y Pitángelo, por el contrario, son poco más que nombres para nosotros, citados en general por fuentes tardías (escolios o lexicógrafos), o por autores cómicos que les reprochan su mediocridad. Del primero queda al menos el título de dos de sus obras, *Heracles abrasado* y *Sémele fulminada*.

La figura de Diógenes de Atenas no es menos oscura que las anteriores, pero gracias a Ateneo nos ha quedado un fragmento relativamente extenso, perteneciente a una *Sémele*, con interesante información sobre la interpretación musical en los cortejos báquicos.

En cuanto al polifacético Hippias, el sofista retratado por Platón en sendos diálogos homónimos, tan solo tenemos un alusión irónica, puesta en boca de Sócrates en el *Hippias menor*, a que entre sus múltiples habilidades se incluía la de componer tragedias. No sabemos en qué medida podemos fiarnos de la malintencionada noticia de Platón, pero lo cierto es que no hay ninguna otra fuente que confirme el dato ni conservamos ningún fragmento ni título alguno de tragedia atribuido a Hippias.

Algo parecido sucede con el propio Platón. Relatan los biógrafos antiguos que el gran filósofo se dedicó a la poesía en su juventud y que llegó a escribir una tetralogía que a punto estuvo de representar en el teatro de Dioniso. El encuentro con Sócrates habría causado tal impresión en el joven Platón que al momento decidió consagrarse en exclusiva a la filosofía y destruir sus obras dramáticas. La historicidad de este tipo de anécdotas resulta más que sospechosa pero lo cierto es que Platón demostró en sus diálogos un excelente dominio de los recursos teatrales. En cualquier caso, de su hipotética producción teatral sólo habría quedado un puñado de extraños *verba trágica* de dudosa autenticidad recogidos por Aristóteles.

Finalmente, una descorazonadora incertidumbre rodea las figuras de los dos últimos autores tratados, Meleto I y II. No hay duda de la existencia de al menos un dramaturgo de nombre Meleto autor de una *Edipodia* de la que no quedan fragmentos, pero las incoherencias cronológicas de nuestras fuentes permiten dudar si hubo otro autor trágico con el mismo nombre emparentado con él y si alguno de ellos coincide con el joven acusador de Sócrates que actuó en el juicio en nombre de los poetas agraviados por el filósofo.

IV. Objetivos, materiales y metodología⁵

a) Objetivos.

El primero de nuestros objetivos es la edición, traducción y comentario de todos los testimonios y fragmentos de los autores tratados, tanto de los asignados por las fuentes a un título concreto como de los procedentes de obras desconocidas (*Incertarum fabularum fragmenta*), así como de aquellos anónimos (*Fragmenta adespota*) que hayan sido atribuidos por la crítica a alguno de los poetas de los que nos ocupamos. Para ello hemos tomado como referencia la citada edición de Snell actualizada por Kannicht (*TrGF* 1, 1986²), incorporando los nuevos testimonios⁶ o fragmentos⁷ que se han añadido en los

⁵ El enfoque, la estructura y la metodología de mi trabajo siguen las pautas marcadas en la detallada introducción al primer trabajo de esta serie, realizado por DEL RINCÓN (2007: 35-89; 499); recojo aquí de manera sintética y ligeramente adaptadas las líneas generales de su exposición.

⁶ Cf. Agatón T 22 c.

⁷ Cf. Critias F 4 a, 20 a.

sucesivos *addenda* de la misma serie o que han aparecido posteriormente a su publicación en ediciones de papiros o de *óstraka*⁸.

En segundo lugar, hemos intentado realizar, en la medida de lo posible, el análisis de la biografía y el estilo de cada uno de los poetas estudiados. En el caso de Platón, lógicamente, nos hemos limitado a tratar los datos biográficos relacionados con su posible actividad dramática.

Por último, nuestro tercer objetivo ha sido la reconstrucción de las piezas dramáticas, lo que se concreta en los siguientes puntos:

- Descubrir, o al menos sugerir, el conflicto dramático, esto es, el problema en torno al cual el poeta desarrollaba la acción y que solía culminar en una escena de *agón*.
- Trazar el argumento general de la tragedia, para lo cual es imprescindible contar con las fuentes mitográficas y conocer las diferentes versiones del mito tratado en cada pieza.
- Relacionado con el punto anterior, delimitar la línea argumental concreta que ha seguido el autor a partir de la leyenda del personaje: los autores dramáticos modifican en mayor o menor medida las variantes anteriores del mito y pueden introducir novedades inéditas que a partir de ellos pasan a formar parte de la tradición literaria o artística.
- Establecer la identidad de los personajes que intervenían en la pieza y la composición del coro.
- Delimitar la posible estructura de la pieza, incluido el establecimiento del orden en que aparecerían los fragmentos, su pertenencia a alguna de las partes fijas de una tragedia (el prólogo, la párodo, etc.) o su posible integración en una trilogía.
- Finalmente, se puede intentar describir otros elementos específicamente teatrales, como la escenografía, el decorado, las máscaras, el vestuario, el atrezzo, etc. cuya

⁸ Cf. Critias F 20 b.

interpretación nos permite obtener una noción más exacta de la tragedia en cuanto espectáculo dirigido a un público.

b) *Materiales.*

Naturalmente, el cumplimiento de todos estos objetivos está en función de la cantidad y calidad del material fragmentario del que dispongamos en cada caso. De manera esquemática, los materiales disponibles para la reconstrucción de la tragedia fragmentaria son los siguientes:

- 1) Papiros con fragmentos literales o con restos de otro tipo de textos como didascalias o *hypothéseis*.
- 2) Fragmentos conocidos por transmisión indirecta, es decir, gracias a una fuente que nos proporciona un testimonio fragmentario de la producción de un poeta trágico. Las fuentes pueden ser clasificadas en dos tipos según su contenido: *Testimonia* y *Fragmenta*. Dentro de los *Testimonia* se incluye la información transmitida por los autores antiguos sobre la vida y la actividad dramática de los poetas trágicos. En los *Fragmenta*, por su parte, se recogen los restos literarios de las obras originales de esos poetas. Dentro de los *Fragmenta*, a su vez, cabe distinguir entre las palabras del autor antiguo que preceden o siguen a la cita del texto dramático —y que a menudo proporcionan una información muy valiosa— y el texto dramático propiamente dicho, que no siempre es literal sino que puede consistir en una parodia o una paráfrasis del texto original.
- 3) Hay además un conjunto de documentos muy heterogéneos que pueden ayudar también decisivamente a la reconstrucción de una tragedia perdida: los argumentos (*ὑποθέσεις*) conservados en los manuscritos medievales o en papiros, las didascalias procedentes de inscripciones o recogidas en las propias *hypothéseis*, los escolios, el propio título de la pieza si se ha conservado o los de la trilogía de la que formaba parte, las tragedias paralelas o de temática próxima de otros autores, la tragedia latina, la comedia griega —sobre todo por las parodias y los ataques a los autores trágicos—, etc.

- 4) La tradición mitográfica, como ya hemos advertido, se constituye en un material básico, dado que la inmensa mayoría de las tragedias parten del mito como fuente argumental, con la excepción de los escasos dramas históricos —como *La caída de Mileto* de Frínico o *Los persas* de Esquilo— o la tragedia ficticia de Agatón, de la que nos ocuparemos en su lugar. Entre estos materiales resultan de una importancia fundamental las enciclopedias o manuales mitográficos tardíos, como la *Biblioteca* de Apolodoro o las *Fabulas* de Higino, que a menudo recogen variantes tomadas directamente de tragedias perdidas.
- 5) Por último, las representaciones iconográficas. La reconstrucción de la tragedia perdida no se concibe, en la actualidad, sin examinar los testimonios plásticos antiguos sobre los personajes y motivos de la mitología⁹. El material iconográfico, especialmente la pintura cerámica, tiene tres utilidades principales: en primer lugar, permite reconstruir y complementar la tradición mitográfica aportando variantes distintas a las versiones literarias; puede, además, confirmar la antigüedad o la difusión de ciertas variantes míticas que solo han sido transmitidas en versiones literarias muy tardías; por último, permite sugerir algunas hipótesis sobre el influjo del teatro en el arte y viceversa. No obstante, el empleo de este material debe hacerse con enorme cautela, pues resulta muy problemático establecer cuándo hay un influjo seguro de una versión teatral en una representación plástica, y aún más en el caso de los trágicos menores, cuya repercusión fue sin duda mucho menor que la de los tres autores principales.

c) Metodología y estructura de los capítulos.

Cada uno de los capítulos está dedicado a un autor concreto y se divide en las siguientes secciones: Preámbulo, *Testimonia*, *Fragmenta* e *Incertarum fabularum fragmenta*.

En el Preámbulo exponemos la biografía del poeta, su personalidad, la producción literaria, el estilo, las innovaciones que introdujo en sus obras, las influencias que recibió o el influjo que ejerció en otros autores etc.

⁹ La publicación en ocho volúmenes dobles de la monumental obra colectiva *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)* nos ha facilitado el acceso a toda la iconografía mitológica antigua conservada así como a formas artísticas desaparecidas pero aludidas por autores antiguos.

Los *Testimonia* se presentan seguidos de su traducción al castellano y con un comentario en el que se interpreta o aclara la información de la fuente y se valora su fiabilidad.

Los *Fragmenta* que pertenecen a una obra con título conocido van precedidos de la narración pormenorizada del mito, con inclusión de todas las variantes principales y de aquellas que pudieran tener un reflejo en el argumento de la tragedia. Hemos añadido en nota a pie de página el texto original de las fuentes mitográficas que exponen las variantes más significativas, con su correspondiente traducción al castellano. Sigue después una relación de todos los tratamientos dramáticos conocidos del mismo mito, tanto en la tragedia y en la comedia griegas como en el teatro latino. A continuación, proponemos, en la medida de lo posible, una reconstrucción de la tragedia estudiada. Finalmente, analizamos la representación del mito en las artes plásticas y el posible reflejo iconográfico de la tragedia estudiada o de otras de argumento similar.

Editamos los *Fragmenta* siguiendo, en general, el texto de Snell-Kannicht pero sin su aparato crítico, que puede consultarse en su edición. No obstante, en el comentario analizamos todas las variantes textuales significativas, incluidas, si es el caso, las propuestas por otros estudiosos en una fecha posterior a la edición que tomamos como referencia. Como es el uso habitual en la edición de textos fragmentarios, presentamos en un cuerpo de letra menor el texto de la fuente que precede o sigue a la cita del fragmento. A cada fragmento le sigue su correspondiente traducción, que hemos intentado que sea lo más literal posible, respetando la misma distribución de palabras por verso que en el texto original, pero sin forzar en exceso la expresión en castellano.

El comentario que sigue a cada fragmento incluye un breve análisis métrico, una valoración de la fuente que lo cita, un estudio del aparato crítico y un comentario estilístico, léxico y de contenido. Como es lógico, en aquellos fragmentos muy breves, formados por menos de un verso o por una sola palabra, prácticamente nos hemos limitado al comentario léxico.

Toda la bibliografía citada aparece recogida al final del volumen.

VARIANTES TEXTUALES

Sigo, en general, la edición de Snell-Kannicht (*TrGF* 1, 1986²), de la que me aparto en algunos pasajes concretos que preciso a continuación. Indico también aquellos fragmentos o testimonios nuevos no incluidos en los *addenda* de esta edición.

PASAJE	EDICIÓN DE SNELL-KANNICHT	LECTURA ADOPTADA
Agatón T 22 c	—	nuevo (<i>addenda TrGF</i> 5.2)
Critias F 1, l. 1	ἐπὶ τῇ Περσεφόνης μνηστεία	ἐπὶ τὴν Περσεφόνης μνηστείαν Alvoni
Critias F 1, l. 4	βίου εἴλετο	βίον εἶχε Alvoni
Critias F 4a, 18	τῶν ἐμῶ[ν	τῶν ἐμῶ[ν ὄσσων Cockle
Critias F 19, 30	όνήσεις	πονήσεις codd.
Critias F 19, 32	κατεῖδον	κατεῖδε codd.
Critias F 20 a?	—	nuevo (<i>addenda TrGF</i> 5.2)
Critias F 20 b?	—	nuevo (Huys)
Diógenes F 1, 9	πηκτίδων	πηκτίδων <τ'> Casaubon
Meleto II T 1, 7	σφανίας	†σφανίας† Cufalo

LISTA DE ABREVIATURAS

a.	ante
ad.	adéspton, adéspota
add.	addendum, addidit
ad. loc.	ad locum
an.	annum
ap.	apud
arg.	argumentum
<i>ARV</i>	<i>Attic Red-Figure Vase-Painters</i> (Beazley)
ca.	circa
cap.	capitulum
CAT.	Catalogi tragicorum vel tragoediarum (<i>TrGF</i> 1, pp. 53-58)
cf.	confer
cod.	codex
col.	columna
com.	commentarium
con.	coniecit
<i>DGE</i>	<i>Diccionario Griego-Español</i> (Rodríguez Adrados)
<i>DGF</i>	<i>Dictionnaire Grec Français</i> (Bailly)
DID	Didascaliae ludorum tragicorum (v. <i>TrGF</i> 1, p. 3-52).
ed.	edidit
e. g.	exempli gratia
epit.	epitome
F / fr.	Fragmenta
fasc.	fasciculus
<i>FGrHist.</i>	<i>Fragmente der griechischen Historiker</i> (Jacoby)
Fig.	figura
<i>GGL</i>	<i>Geschichte der griechischen Literatur</i> (Schmid-Stählin)
ibid.	ibidem

ID./ Id	idem
i. e.	id est
<i>IEG</i>	<i>Iambi et elegi Graeci</i>
<i>IG</i>	<i>Inscriptiones Graecae</i>
<i>LIMC</i>	<i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i>
l.	linea
loc. cit. / l. c.)	loco citato
<i>LSJ</i>	<i>Greek-English Lexicon (Liddell-Scott-Jones)</i>
n.	nota
num.	numerus
Ol.	Olympias
om.	ommitit
op. cit. (o. c.)	opere citato
p.	pagina
Pap.	papyrus
<i>PCG</i>	<i>Poetae comici Graeci (Kassel-Austin)</i>
<i>PEG</i>	<i>Poetae epici Graeci (Bernabé)</i>
<i>PMG</i>	<i>Poetae melici Graeci (Page)</i>
pot.	potius
<i>P.Oxy.</i>	<i>Papyrus Oxyrrhinchii</i>
pp.	paginae
praef.	praefatio
prol.	prologus
prov.	proverbia
<i>RE</i>	<i>Real-Encyclopadie der klassischen Altertumswissenschaft (Pauly)</i>
sc.	scilicet
schol.	scholium
secl.	seclusit
sq.	sequitur
ss.	sequentes
Suppl. / suppl.	Supplementum / supplet
<i>SLG</i>	<i>Supplementum Lyricis Graecis (Page)</i>
s. v.	sub voce

T	Testimonia
<i>TGF</i>	<i>Tragicorum Graecorum Fragmenta</i> (Nauck)
<i>TrGF</i>	<i>Tragicorum Graecorum Fragmenta</i> (Snell et alii).
<i>TRF</i>	<i>Tragicorum Romanorum Fragmenta</i> (Ribbeck).
v. / vid.	videatur
v. g.	verbi gratia
vol. / vols..	volumen, volumina
vv.	versi

CAPÍTULO PRIMERO

AGATÓN

PREÁMBULO

“Un buen poeta añorado por sus amigos”

1. Fuentes para el estudio de Agatón

En la jerarquía de los llamados “trágicos menores” Agatón ocupa un lugar de privilegio, hasta el punto de que se le podría calificar como el cuarto trágico en importancia, inmediatamente después de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Esto es así a pesar de que algunos autores, como Ión, Aqueo o Queremón, cuentan con un mayor número de fragmentos y de versos conservados. Sin embargo, la posición destacada de Agatón en la se debe más que a la cantidad o a la calidad literaria de su obra, difícil de juzgar para nosotros por la pobreza de los restos conservados, a la celebridad que alcanzó todavía en vida y a las innovaciones que introdujo en el género dramático, algunas de las cuales prefiguran el camino que iba a seguir la tragedia a lo largo del siglo IV .

Las fuentes con que contamos para el estudio de la figura de Agatón y su actividad literaria se dividen, como es habitual en el estudio de cualquier autor fragmentario, en dos tipos: por un lado, contamos con los testimonios sobre su vida y su actividad literaria, que son relativamente numerosos (27) y extensos en comparación con otros trágicos menores; y por otro, con los fragmentos transmitidos de sus obras, que en la edición de Snell suman un total de 37, incluyendo algunos dudosos.

El caso de Agatón es algo poco habitual en este sentido, pues, como explicaremos más adelante, los testimonios sobre él son incluso más significativos que los propios fragmentos para determinar las características de su obra literaria y la posición que ocupa en la tragedia de su época.

Entre quienes nos suministran informaciones sobre Agatón, aparte de los habituales lexicógrafos, escoliastas, recopiladores de anécdotas (principalmente Eliano o Ateneo), o el siempre provechoso Aristóteles, contamos con dos testigos de excepción, que son, por añadidura, contemporáneos suyos: Platón, que hace de nuestro autor casi el personaje principal del *Banquete*, después de Sócrates, y que lo nombra asimismo de

pasada en el *Protágoras*¹⁰; y Aristófanes, quien lo convierte en protagonista de la primera parte de *Las tesmoforiantes*¹¹, además de mencionarlo en algún que otro pasaje aislado de sus comedias¹².

Estas dos fuentes son fundamentales y gracias a ellas tenemos la suerte de poder formarnos una idea bastante aproximada no ya sólo de la figura literaria de Agatón, sino incluso de Agatón como individuo, como ser humano con sus virtudes y defectos, y de conocer los matices de una personalidad interesante y peculiar, y los avatares más significativos de su vida, algo que, desde luego, apenas podemos hacer con el resto de los trágicos fragmentarios y, en general, con muy pocos autores de la Antigüedad.

No obstante, y con ser esta una circunstancia realmente afortunada, la interpretación de los testimonios de Aristófanes y Platón no deja de plantear algunos problemas de cierta magnitud:

En primer lugar, hay que tener muy presente que los retratos de Agatón que ambos dibujan son, en mayor o menor grado, ostensiblemente malintencionados y, por tanto, deliberadamente deformados. Esto es válido sobre todo en lo que respecta a Aristófanes, quien, como buen conservador, para ridiculizar las tendencias innovadoras que Eurípides o Agatón habían introducido en la tragedia, recurre habitualmente a feroces ataques *ad hominem*, cargando las tintas de una manera cruel y probablemente exagerada, en lo que a Agatón se refiere, en ciertos aspectos de su personalidad, en especial contra su carácter afeminado.

En segundo lugar, es muy probable que Aristófanes y Platón, por su prestigio, hayan condicionado y hasta cierto punto contaminado las informaciones suministradas por las fuentes posteriores. Así, por ejemplo, si en T 12 el escoliasta a *Las ranas* y la *Suda* afirman que Agatón era también autor de comedias, hemos de pensar que se trata de un error suscitado a partir de la escena final del *Banquete*, cuando, vencidos ya por el vino y el sueño casi todos los invitados, Sócrates conversa con Agatón y Aristófanes, que a duras penas se mantienen despiertos, y les hace reconocer la necesidad de que un mismo autor sea capaz de componer tragedia y comedia¹³. Del mismo modo, la noticia que refiere Eliano en T 22 y T 25 sobre los amoríos de Agatón con Eurípides depende sin duda, entre

¹⁰ *Prot.* 315d = T 3.

¹¹ *Thesm.* 1-294.

¹² Concretamente en *Ran.* 83-6 (T16) y en el fragmento 341 K-A, perteneciente a *Thesm. II* (= F 15).

¹³ *Symp.* 223d (v. infra p. 85 y nota 173).

otros factores, de la aparición conjunta de los dos dramaturgos en el prólogo de *Las tesmoforiantes*.

La misma prevención hemos de mantener a la hora de establecer y valorar las características literarias de la obra de Agatón, pues los textos en los que nos tendremos que basar son precisamente, por encima incluso de los propios fragmentos auténticos, sendas parodias de Aristófanes y Platón: un canto coral que entona el poeta en el prólogo de *Las tesmoforiantes* y el discurso en honor a Eros que pronuncia en el *Banquete*, respectivamente. No obstante, hechas estas reservas, es incuestionable que las informaciones que ambos autores nos proporcionan son, con diferencia, las más valiosas en extensión y calidad tanto desde el punto de vista biográfico como literario.

2. Retrato de Agatón: los Testimonios

La fecha del nacimiento de Agatón se sitúa de modo aproximado a comienzos de la segunda mitad del siglo V a. C. Los indicios que podemos rastrear en Platón y Aristófanes a este respecto son muy vagos: cuando aparece en el *Protágoras*¹⁴, ambientado en torno al 430, Platón lo presenta como un muchacho imberbe (μειράκιον); en 416 —fecha en que se desarrolla el *Banquete*— era todavía un hombre joven¹⁵ (νέος, νεανίσκος); y cinco años después, en 411, Aristófanes en *Las tesmoforiantes* continúa calificándolo, aunque en tono de burla, de “jovenzuelo” (v. 134 νεανίσκος). Un autor tardío como Eliano aporta el dato algo más preciso y perfectamente compatible con los anteriores, de que cuando coincidió con Eurípides en Macedonia —entre 408 y 406¹⁶— contaba aproximadamente con cuarenta años¹⁷. En virtud de estas informaciones, la fecha más probable del nacimiento de Agatón habría que fijarla entre los años 447-445 a. C. En cuanto a su muerte, debió de acontecer en Macedonia, poco antes de la del rey Arquelao¹⁸, entre 400-399, es decir, cuando el poeta contaba no mucho más de cuarenta y cinco años.

Un escolio¹⁹ nos informa de que era hijo del ateniense Tisámemo, personaje del que nada más sabemos, aunque al menos el dato nos permite asegurar con un alto grado de

¹⁴ Plat. *Prot.* 315d = T 3.

¹⁵ Plat. *Symp.* 175e = T 2b; 198a = T 2d.

¹⁶ Sobre la fecha del viaje de Agatón a Macedonia, v. comentario a T 11, p. 83

¹⁷ Ael. *Var. hist.* 13, 4 = T 22a

¹⁸ *Schol. Ran.* 85 = T 7b.

¹⁹ Cf. T 11.

certeza que Agatón nació en Atenas. La suya debió de ser una familia suficientemente acomodada como para procurarle desde niño una esmerada educación en el entorno de los sofistas: recordemos que en el *Protágoras* lo encontramos, todavía adolescente, en casa del rico Calias, siguiendo las enseñanzas del sofista Pródico de Ceos junto a su amante Pausanias y rodeado de lo más selecto de la juventud ateniense.

Según Ateneo²⁰, Agatón obtuvo su primer triunfo en las Leneas del 416, en la que además sería su primera participación en un concurso dramático. Platón no especifica el nombre del festival, pero no hay argumentos sólidos para afirmar, como hace Lévêque²¹, que la victoria se produjo en realidad en las Dionisias. Platón, en todo caso, destaca en varias ocasiones la precocidad con la que el poeta obtuvo este primer éxito, que, aunque las fuentes no dejan constancia de ello, a juzgar por la considerable fama de la que disfrutó, hemos de suponer que sería seguido de otros a lo largo de una breve pero fulgurante carrera. Para su desgracia, esta fama le haría también acreedor a los virulentos y reiterados ataques de Aristófanes.

Como ya hemos indicado, en el caso de Agatón se da la feliz y poco habitual circunstancia de que podemos reconstruir con cierto detalle los rasgos de su personalidad gracias a la abundancia de información que sobre este aspecto nos aportan principalmente Platón y Aristófanes, entre otros testimonios también estimables. De todo el acopio de datos de que disponemos emerge un tipo humano bastante definido, en el que destaca, como primera pincelada, la notable belleza —de delicados rasgos femeninos, según indican las fuentes— que le acompañó durante toda su vida, desde la adolescencia hasta su temprana muerte en plena madurez²². A su particular encanto físico habría que añadir lo que nos dice un escolio a *Las ranas*: que fue un hombre “de buen carácter y de espléndida hospitalidad”²³. El propio Aristófanes, en esa misma comedia, escrita cuando ya Agatón había abandonado Atenas, parece reconocer no sólo su valía artística sino también humana, al recordarlo como “un buen poeta, añorado por sus amigos”²⁴. Asimismo, a lo largo del *Banquete* platónico aparecen diseminados multitud de detalles que muestran que el ambiente de opulencia del que siempre vivió rodeado no estaba

²⁰ Athen. V 216f = T 1

²¹ LÉVÊQUE (1955: 57-8). Cf. comentario a T 1.

²² Cf. T 14

²³ *Schol. RVQAld Aristoph. Ran.* 84 = T 12.

²⁴ *Ran.* 84 ἀγαθὸς ποιητῆς καὶ ποθεινὸς τοῖς φίλοις. Cf. nuestro comentario a T 12, p. 86.

reñido en él con la afabilidad de trato y con una generosidad innata, que se manifiesta tanto hacia los amigos que ha invitado a su casa como con los menos conocidos que se presentan inopinadamente, e incluso respecto a la propia servidumbre doméstica²⁵.

Pero, sin duda, lo más llamativo de su personalidad, y lo que lo convierte en blanco de las más feroces burlas por parte de Aristófanes, es su carácter ostensiblemente afeminado, unido a una homosexualidad inequívoca y —según Aristófanes— exclusivamente pasiva, más allá de los límites a los que convencionalmente estaban limitadas estas prácticas en la sociedad ateniense²⁶. A este respecto, no obstante, hay que tener presente que el retrato que Aristófanes nos ofrece en *Las tesmoforiantes* no deja de ser una caricatura que responde a una finalidad cómica, por más que esté inspirada en aspectos reales de la idiosincrasia de Agatón.

Conocemos también algunos pormenores de lo que podríamos denominar la “vida sentimental” de Agatón. Es muy probable que permaneciera unido durante toda su vida a un mismo amante, Pausanias de Cerámico, en cuya compañía, como hemos visto, lo presenta Platón al comienzo del *Protágoras*, cuando Agatón era todavía un muchacho, y con quien vuelve a aparecer en el *Banquete*, ambientado unos quince años después, en unos términos en los que Platón no deja lugar a dudas sobre la continuidad de la relación. Precisamente Pausanias, que interviene como segundo orador en este diálogo, pronuncia un encendido discurso de exaltación del amor homosexual²⁷. El historiador macedonio Marsias el Joven²⁸ y Eliano²⁹ confirman que Pausanias siguió a Agatón en su viaje a Macedonia, donde, según Plutarco³⁰ y el propio Eliano, Agatón habría despertado la pasión de Eurípides, si es que no eran amantes ya desde su estancia en Atenas. La autenticidad de esta última relación es bastante más insegura, pues múltiples factores podrían haber propiciado que se inventara una historia de esta índole, desde el

²⁵ Cf. T 13.

²⁶ Cf. T 15b-c.

²⁷ Plat. *Symp.* 180c-185c. La historicidad de esta relación parece confirmarla Jenofonte en *Symp.* 8, 32; cf. comentario a T 15a.

²⁸ JACOBY, *FGrHist.* 136 F 8; cf. T 11.

²⁹ Ael. *Var. hist.* 2, 21 = T 25.

³⁰ Cf. T 22a-b.

protagonismo de ambos en *Las tesmoforiantes* de Aristófanes, hasta su convivencia en la disipada corte de Arquelao, entre otros³¹.

La última conquista amorosa de nuestro poeta, esta sí completamente descabellada, sería nada menos que el propio Platón, según un epigrama apócrifo de época helenística que erróneamente Diógenes Laercio atribuye al filósofo³².

Ignoramos las razones por las que Agatón se ausentó de Atenas en los últimos años de su vida. Platón y Aristófanes ni siquiera indican expresamente —aunque quizá sí de manera indirecta³³— que su destino fuera Macedonia, dato para el que dependemos de sus escoliastas, así como de Plutarco y Eliano. Quizá haya que relacionar este viaje con la restauración democrática que se produjo tras la revuelta oligárquica de los Cuatrocientos, en 411. Aristóteles señala que Agatón elogió el discurso de defensa de Antifonte,³⁴ uno de los principales cabecillas de los sublevados, en el juicio en el que se le condenó a muerte; a partir de ahí se han deducido sus simpatías por los oligarcas radicales³⁵, aunque del texto de Aristóteles, mal transmitido y sujeto a diversas interpretaciones³⁶, no hay que extraer necesariamente semejante conclusión. Por otra parte, sabemos que Aristófanes censuraba ferozmente a Agatón en su comedia perdida *Gerítades*³⁷, representada en 408. Si, como parece probable, Agatón en ese momento todavía se encontraba en Atenas, su partida se habría producido varios años después del restablecimiento del régimen democrático, por lo que los motivos políticos no habrían sido tan determinantes en su abandono de Atenas. Como se ve, tampoco podemos establecer la fecha exacta de este viaje, aunque con seguridad se produjo entre 411, fecha de la representación de *Las tesmoforiantes* y del juicio contra Antifonte, y el 405, año de *Las ranas*, donde ya se alude a su ausencia de Atenas³⁸. Con más precisión, pero algo menos de certidumbre, podemos aventurar un momento comprendido entre 408, año en que se representa *Gerítades* y 406, año de la muerte de Eurípides, con quien nos lo sitúa una anécdota de Eliano³⁹

³¹ Sobre la verosimilitud de la relación entre Agatón y Eurípides, cf. nuestro comentario a T 15a.

³² [Plat.] epigr. 1D, 162 Page; cf. T 15a.

³³ Cf. Aristoph. *Ran.* 85 = T 7 y Plat. *Resp.* 568a = T 10.

³⁴ Aristot. *Eth. Eudem.* 3, 5, 1232b 6; Cf. T 6

³⁵ LÉVÊQUE (1955: 46-7).

³⁶ Cf. comentario a T 6.

³⁷ Cf. T 11 y T 20a. Sobre *Gerítades*, cf. GIL (1996: 155-6).

³⁸ Aristoph. *Ran.* 83-5 = T 7.

³⁹ Cf. Aelian. *Var. hist.* 13, 4 = T 22a..

mencionada también por Plutarco⁴⁰. No hay ningún indicio de que el poeta regresara alguna vez a su ciudad natal antes de morir.

En cuanto a la obra de Agatón, a la hora de definir su estilo, señalar las influencias que recibió o rastrear los temas de los que se ocupó en sus tragedias, ya dijimos que la escasa relevancia de los fragmentos auténticos nos obliga a apoyarnos principalmente en la información de los testimonios, y en concreto en las dos parodias de Platón y Aristófanes: el discurso sobre Eros que el poeta pronuncia en el *Banquete* y el canto coral que interpreta en el prólogo de *Las tesmoforiantes*. El resto de los autores que aportan testimonios en este apartado parecen en su mayoría depender precisamente de estos dos textos más que de una lectura directa de las tragedias de Agatón. Todas las fuentes coinciden en señalar que su estilo se caracterizaba por la búsqueda de la máxima perfección formal mediante una cuidadosa elección y disposición de las palabras, lo que los antiguos denominaron, con un término acuñado en exclusiva por Aristófanes para nuestro dramaturgo, como καλλιπέπεια. Este interés por la elegancia del lenguaje sería una influencia del sofista Gorgias de Leontinos, de quien no consta que Agatón fuera discípulo directo, pero cuya huella es patente en su estilo, como certifican explícitamente un buen número de fuentes⁴¹. En efecto, si algo llama la atención en las intervenciones de Agatón en *Las tesmoforiantes* y el *Banquete*, así como en los fragmentos auténticos, es la abrumadora exhibición de figuras retóricas de todo tipo, en especial de aquellas que favorecen la simetría del discurso —antítesis, *parisa*, quiasmos—, reforzadas por otras que afectan a la sonoridad —paronomasias, homeoleuta, poliptota, asonancias, parequesis y, en general, las que implican repeticiones de palabras o fonemas—, sin olvidar toda clase de metáforas y de imágenes rebuscadas y sorprendentes⁴².

Desde luego, hemos de suponer que ambas imitaciones deben estar construidas sobre una base real, pero también es cierto que una parodia conlleva inevitablemente exageraciones de toda índole que terminan por presentar una imagen sesgada de su modelo, por lo que tampoco hemos de pensar forzosamente que el discurso de Agatón mantuviera de continuo un tono tan enfadoso. Si buena parte de los fragmentos

⁴⁰ Ps. Plut. *Apoph. reg. et imp.* 177a = T 22b.

⁴¹ Cf. T 16b.

⁴² Cf. T 16a y su comentario, especialmente p. 66-95. Para un análisis de los σχήματα Γοργιεῖα, cf. PISANI (1960: 107).

conservados parecen corroborar esta primera mala impresión de nuestro poeta, el hecho puede justificarse en cierta medida si tenemos en cuenta que, habitualmente, los versos más susceptibles de ser memorizados y citados de cualquier autor son los de carácter sentencioso, precisamente aquellos en los que suele darse un predominio de estructuras simétricas y paralelísticas o de juegos de palabras como los que, sin duda, eran del gusto de Agatón. En todo caso, lo incontestable es que, aun a riesgo de incurrir en un arte hábil, pero artificioso y un tanto vacuo, Agatón comprendió enseguida la importancia de toda esta plétora de nuevos recursos y que, en la misma línea de lo que ya había comenzado a hacer Eurípides, contribuyó a implantar en el arte dramático la reforma que Gorgias acababa de efectuar en la oratoria.

Aristóteles nos informa en la *Poética* de otras importantes innovaciones que Agatón introdujo en la tragedia desde el punto de vista formal, las cuales inciden, igualmente, en ahondar la senda que con anterioridad había sido trazada por Eurípides pero llevando hasta el límite los planteamientos de este. La primera consiste en la composición de un tipo de tragedia que abarcaba toda una leyenda mítica completa y no un episodio aislado⁴³, extremando la manera, por ejemplo, en que Eurípides en *Las Fenicias* había acumulado y entrelazado en una sola pieza —la más extensa tras *Edipo en Colono* de toda la literatura griega— varias leyendas del ciclo de Tebas.

No sabemos con seguridad en qué obra concreta Agatón llevó a cabo este intento —al parecer, fracasado, según Aristóteles— de tragedia épica o de epopeya trágica, aunque lo más verosímil es que se tratara de una *Iliupersis*, ni si escribió más de una pieza en este nuevo estilo. Su composición, en opinión de Lévêque, podría haber consistido en una sucesión de episodios en los que se mostrarían los momentos culminantes del vasto relato mítico que intentaba englobar⁴⁴, por lo que en su estructura adquiriría una significativa importancia otra de las novedades mencionadas por el Estagirita: la utilización, en sustitución de los coros tradicionales, de ἐμβόλιμα o interludios musicales sin relación directa con la acción dramática⁴⁵, los cuales, sin duda, contribuirían a delimitar claramente los diferentes cuadros en que quedaría dividida la obra.

En efecto, si en sus últimas obras los coros de Eurípides aparecían ya tenuemente enlazados a la línea argumental de la tragedia, Agatón daba un paso más allá al componer

⁴³ *Poet.* 18, 1456a 11 = T 17.

⁴⁴ LÉVÊQUE (1955: 104); para otra posible estructura de la tragedia épica, v. infra comentario a T 17.

⁴⁵ *Poet.* 18, 1456a 25 = T 18.

un tipo de canto coral perfectamente intercambiable entre piezas de argumento completamente distinto. Se ha propuesto, incluso, que Agatón fue el primero que omitió el texto de los cantos corales en la edición de sus dramas, y que, del mismo modo que haría después Menandro, los publicó en una colección aparte que podría ser utilizada según el gusto y la necesidad de los directores de escena en el montaje de cualquier tragedia⁴⁶. En los ἐμβόλιμα debió de primar el aspecto musical sobre el literario, pero, fuera cual fuera su naturaleza exacta, parece claro que su inserción suponía una interrupción brusca en el curso de la acción dramática que influyó en la posterior división en actos propia de la Comedia Nueva⁴⁷, de donde, a su vez, lo tomarían los comediógrafos latinos. Así pues, la reforma iniciada por Agatón se revela como de una considerable importancia para la posterior evolución del género dramático.

Finalmente, nos dice Aristóteles, Agatón compuso una tragedia con el título de Ἄνθος, *La flor* —o quizá Ἄνθεός, *Anteo*— en la que tanto el argumento como la totalidad de los personajes eran ficticios⁴⁸. Es decir, lo que en Eurípides era una libertad cada vez más amplia en el tratamiento del mito y un gusto inmoderado, sobre todo en sus últimas obras, por la peripecia enrevesada y la acumulación de personajes, habría desembocado en Agatón en la creación de una tragedia que prescindía absolutamente del repertorio mítico tradicional, y que quizá se acercaba, en su trama y sus personajes, a la Comedia Nueva de Menandro.

Un asunto que ha suscitado polémica entre los estudiosos es el de hasta qué punto Agatón pudo ser el primero en formular, de manera todavía rudimentaria, una determinada teoría estética o poética que hacía del concepto de *mimesis* el eje de la creación artística, anticipándose así a las especulaciones de Platón y Aristóteles sobre la misma cuestión. Quienes defienden esta postura, en especial Cantarella⁴⁹, parten de un

⁴⁶ FLICKINGER (1912: 24-34); cf. comentario a T 18 y n. 290.

⁴⁷ Vid. infra comentario a T 18. La división en cinco actos es una tendencia que se aprecia ya en Aristófanes, quien también en sus últimas comedias reduce drásticamente las intervenciones del coro, sustituyéndolas por la simple indicación ΧΟΡΟΥ, que es lo habitual en Menandro. Cf. SOMMERSTEIN (1984: 139-52) y HAMILTON (1991: 346-55).

⁴⁸ *Poet.* 9, 1451b 19 = F 2a. Los códices principales de la *Poética* presentan invariablemente la lectura Ἄνθει (*La flor*). La lectura Ἄνθεϊ, (*Anteo*) es una propuesta de Welcker y Bergk; sobre el título de esta pieza y su posible argumento, cf. LÉVÊQUE (1955:105-116 y nuestro comentario a F 2 a.

⁴⁹ CANTARELLA (1967: 8-15); cf. comentario a T 23 y n. 375.

pasaje de *Las tesmoforiantes*⁵⁰ en el que Agatón justifica su atuendo y modales de mujer en razón de que lo necesita para componer “tragedias femeninas” (γυναικεῖα δράματα), pues *lo que no poseemos, / la imitación (μίμησις) lo captura enseguida* (v. 155-6). Sin embargo, del análisis detenido de toda la escena se deduce, más bien, que lo que el Agatón aristofánico defiende en estos versos es un método de creación literaria semejante a las técnicas de interpretación de los actores, basado en la interiorización o identificación con los personajes, pero sin que ello signifique el sostenimiento de una teoría estética mínimamente elaborada sobre la mimesis como fundamento de la obra de arte. Agatón, en efecto, pudo muy bien ser el primero en justificar teóricamente esta técnica, que, no obstante, ya había sido llevada a la práctica antes que él por Eurípides. En cualquier caso, lo que toda esta cuestión deja al descubierto es el surgimiento en este periodo de un nuevo tipo de tragedia caracterizada por la tendencia a humanizar al héroe trágico y a presentar caracteres menos estereotipados, más variados y con mayor calado psicológico, proceso del que, una vez más, participaban ambos poetas y en el que el método de la mimesis se mostraría de gran utilidad.

Otro terreno en el que se adentró el espíritu inquieto y experimentador de nuestro poeta es el de la música. Es este un campo siempre arduo de valorar por la escasísima presencia de fragmentos con notación musical que nos ha dejado el mundo antiguo —ninguno, por supuesto, en el caso de Agatón— que puedan cotejarse con las formulaciones teóricas o los juicios críticos que sí nos han llegado. Por otra parte, los testimonios que nos hablan de la música de Agatón se encuentran entre los más controvertidos y difíciles de interpretar, y ello debido tanto a que proceden de fuentes muy diversas y a menudo contradictorias, como a la ambigüedad y falta de sistematización de la terminología musical griega. A esto hay que añadir, una vez más, la dificultad de saber hasta qué punto nuestras dos fuentes principales han condicionado a las demás; así, por ejemplo, cuando los lexicógrafos y paremiógrafos bizantinos afirman que la música de Agatón es ‘afeminada’ (μαλακή)⁵¹ podemos plantearnos si no estarán simplemente trasponiendo al terreno musical el retrato de Agatón que Aristófanes dibuja en *Las tesmoforiantes*.

Hechas estas consideraciones preliminares, lo que podemos extraer de la información que aportan los testimonios es que en su faceta de compositor musical,

⁵⁰ *Thesm.* 146-167 = T 23.

⁵¹ Cf. T 20a-b.

inseparable entre los antiguos de la de autor dramático, Agatón hizo uso de una gran libertad melódica y formal, y que asumió y promovió las más recientes tendencias de los autores de ditirambos, con Timoteo a la cabeza, siendo pionero al aplicar alguna de estas novedades a la tragedia. Así, por ejemplo, mezcló el género cromático con el diatónico en los cantos corales⁵², cuando hasta entonces sólo se había utilizado este último, e introdujo igualmente en los coros los modos hipodorio e hipofrigio⁵³, en principio poco aptos para ello, en opinión de Aristóteles⁵⁴, por su carácter ‘activo’ (πρακτικόν). Estas innovaciones técnicas iban en el sentido de abrir paso en la tragedia a un tipo de música más sensual y relajada de lo que convencionalmente hasta entonces se había aceptado en el género.

Sobre todo en lo que se refiere a su aulética, especialidad en la que alcanzó una destacada reputación dando nombre a determinado estilo musical —la llamada “aulética agatoniana”—, abusó de ciertos adornos, como modulaciones, cambios de tonalidad o variaciones sutiles de la línea melódica⁵⁵, que hacían su música difícil de ejecutar, a la vez que causaba en los oyentes una impresión de blandura y voluptuosidad⁵⁶, por lo que en ocasiones es tachada de inmoral. En general, las acusaciones de relajación, flojedad o languidez —referidas en principio a su aulética, pero que, verosímilmente, pueden extrapolarse al conjunto de su producción— parecen sugerir que el ritmo o *tempo* de sus composiciones no sería excesivamente agitado, sino más bien lento y pausado.

3. La obra de Agatón: los Fragmentos

Como ya hemos advertido, a la hora de establecer los rasgos esenciales del arte de Agatón son casi más fructíferos los testimonios, avalados por la autoridad de Platón y Aristófanes, que los propios fragmentos conservados, en general bastante pobres de información, aunque relativamente numerosos. El conjunto de los fragmentos suma un total de treinta y siete, incluidos los de atribución dudosa y alguno claramente espurio. De ellos, tan sólo seis aparecen asociados a un título y ni siquiera todos con total certidumbre, como el F 2a, Ἄνθος (*La Flor*) o Ἄνθεύς (*Anteo*), o incluso el F 3, Θυέστης (*Tiestes*), que, como veremos, aparentemente no guarda mucha relación con el contenido de los versos

⁵² Cf. F 3a. Sobre los géneros musicales griegos vid. infra comentario a T 19 y n. 300.

⁵³ Cf. T 20c y nuestro comentario.

⁵⁴ Aristot. *Probl. phys.* 19, 48.

⁵⁵ Cf. T 21 y nuestro comentario.

⁵⁶ Cf. T 19, T 20a-b y nuestro comentario.

que se le asignan. Salvo *La Flor*, los restantes títulos de Agatón (*Aélope*, *Alcmeón*, *Tiestes*, *Los misios*, *Télefo*) son bastante habituales en el repertorio griego, tanto entre los autores fragmentarios como en los tres poetas fundamentales, si bien, como es evidente, no nos ha llegado ninguna pieza completa bajo tales títulos. En función de su contenido, las cinco obras inspiradas en el mito tradicional pueden agruparse del siguiente modo: *Aélope* y *Tiestes* versan sobre la historia de los Pelópidas; *Télefo* y *Misios*, sobre el héroe Télefo, hijo de Heracles, cuya leyenda enlaza con el ciclo de Troya; y por último, *Alcmeón*, que se inscribe en el relato de las expediciones contra Tebas. El argumento de *La Flor* o *Anteo* es completamente enigmático, pero, según nos inclinemos por uno u otro título⁵⁷, podría consistir tanto en una especie de drama burgués similar a las tramas de la Comedia Nueva⁵⁸, en el primer caso, como estar basado en el motivo folklórico de Putifar, en el segundo, si, aceptando la hipótesis de Corbato, hay que relacionarlo con un relato de origen popular titulado *Περὶ Ἀνθέως*, perteneciente a los *Ἐρωτικὰ παθήματα* de Partenio de Nicea⁵⁹.

Los fragmentos presentan con demasiada frecuencia problemas de transmisión textual⁶⁰, así como de atribución de autor⁶¹, en ocasiones debidos a la confusión producida entre el nombre del poeta y el adjetivo *ἀγαθός*⁶²; las lagunas o corrupciones en el texto transmitido dan lugar igualmente, como es lógico, a problemas de interpretación, aunque otras veces la dificultad para una cabal comprensión estriba más bien en la pobreza de la información que nos aporta el contexto de la cita, sobre todo en el caso de aquellos fragmentos extraídos de lexicógrafos y paremiógrafos (F 1, 2, 16a, 29, 30) o de los que proceden del antólogo Estobeo, que constituyen, por cierto, el grupo más numeroso⁶³.

Los dos fragmentos de mayor extensión son el F 4, de seis versos, y el F 3, de cuatro, aunque la gran mayoría están formados por entre uno y dos versos (F 5-9, 11-14, 16a, 18-32 y 34). En todos los casos en que se puede determinar el esquema métrico se trata de

⁵⁷ Sobre el título y el argumento de esta obra de Agatón, v. infra nuestro comentario a F 2a.

⁵⁸ LÉVÊQUE (1955: 105-116).

⁵⁹ CORBATO (1948: 163-72).

⁶⁰ Cf. F 8, 10, 14, 16, 18, 30, 31.

⁶¹ Cf. F 10, 16, 19, 29, 30, 31, 32, 34.

⁶² Cf. F 10, 16, 30.

⁶³ Las fuentes más importantes para los fragmentos de Agatón son Estobeo (F 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28), Aristóteles (F 2a, 5, 6, 7, 8, 9, 10) y Ateneo (F 3, 4, 11, 12, 13, 14, 15).

trímetros yámbicos, no habiendo, por tanto, salvo quizá una excepción muy insegura⁶⁴, ningún ejemplo de versos líricos.

El contenido de la mayor parte de los fragmentos es de tipo sentencioso o gnómico —hasta el punto de que algunos pasaron a formar parte del acervo común de máximas y apotegmas—, lo cual, como ya hemos advertido más arriba, conlleva una profusión de toda clase de figuras retóricas de origen gorgiano (antítesis, paralelismos, quiasmos, homeoteleuta etc.), muy apropiadas a este género de locuciones, pero que sin duda eran también predilectas de Agatón. En este sentido, es innegable que las parodias de Platón y Aristófanes se corresponden en líneas generales con el estilo de los fragmentos conservados.

Por lo que se refiere a la métrica de los versos conservados de Agatón —prácticamente en su totalidad trímetros yámbicos— merece la pena señalar un estilema que es recurrente en el conjunto de sus fragmentos. Consiste en la tendencia a ocupar el último monómetro del verso con una única palabra, casi siempre una forma verbal, y a que en estos casos el vocablo o la secuencia comprendidos entre la cesura pentemímera y el último metro —casi siempre un término abstracto— constituyan un término clave en el significado del verso. Ciertamente el número de versos conservados de Agatón es muy pequeño para sacar consecuencias estadísticas fiables, pero llama la atención que de los 43 trímetros que se conservan completos el último monómetro es ocupado por una palabra en 14 ocasiones (16 si contamos los dos *adespota* que se le atribuyen), lo que supone un 32% sobre el total. Haciendo una cata de 2000 versos en Esquilo, Sófocles y Eurípides, de entre todas las tragedias, sale un porcentaje bastante más bajo: 25%, 14% y 16% respectivamente.

Aparte de los aspectos formales, también la temática de los fragmentos deja traslucir el poderoso influjo de las escuelas sofísticas contemporáneas, que se manifiesta en la insistencia con que algunos de los puntos que constituían el centro de sus especulaciones afloran en los versos de Agatón. Así, por ejemplo, la oposición τύχη / τέχνη, que se repite en los fragmentos hasta en cuatro ocasiones (F 6, 8, 20 y 34), es típica del pensamiento de los sofistas⁶⁵, uno de cuyos ejes de reflexión era justamente el poder

⁶⁴ Se trata del F 31, de atribución dudosa y con graves problemas de transmisión textual; v. comentario ad loc.

⁶⁵ Cf. Plat.*Gorg.* 448 c 5-6 y el comentario a F 6.

del espíritu en la determinación de la conducta humana y la relación entre la actividad voluntaria (φρόνησις, τέχνη) y la necesidad o el azar (ἀνάγκη, τύχη).

De origen no ya sólo sofístico sino específicamente gorgiano son las consideraciones en torno a la verosimilitud (τὸ εἰκός)⁶⁶ del F 9, o sobre la naturaleza del tiempo⁶⁷ (χρόνος, καιρός), que asoman en los F 5, 18 y 19. La tópica oposición ῥώμη / γνώμη del F 27 es asimismo de raíz esencialmente sofística: la encontramos dos veces en el *Epitafio* de Gorgias⁶⁸, una vez en el *Panegírico* de Isócrates⁶⁹, y también en el epigrama de la estatua de Demóstenes⁷⁰ levantada en 280 a. C.

Tres fragmentos —F 23, 24 y 25—, quizá pertenecientes a una misma pieza, tratan el tema de la envidia y, a pesar de su brevedad, podemos suponer que se inscribían en algún parlamento en el que Agatón hacía gala de sus habilidades retóricas, a la manera de los ejercicios que los sofistas solían practicar con sus discípulos, consistentes en el elogio o la condena de una virtud o un vicio.

Finalmente, y relacionado también, aunque de manera más general, con las inquietudes y la actividad de los sofistas, otro pequeño grupo constituido por los fragmentos 26 y 28, a los que podríamos añadir el 13, se refiere al problema de la educación de los jóvenes y al conflicto entre generaciones, tratados, eso sí, desde un punto de vista notoriamente conservador. Quizá en estos versos no haya que descartar una crítica velada a las enseñanzas de Sócrates, con quien, por otra parte, y a juzgar por lo que se refleja en el *Banquete* de Platón, suponemos que Agatón mantuvo relaciones cordiales, aunque no llegara a ser discípulo suyo.

Como balance final de su papel en la evolución del género dramático, podemos afirmar que Agatón es en cierta medida —sobre todo por el hecho de haber llevado al extremo alguna de las tendencias ya apuntadas por Eurípides— el precursor de la tragedia oratoria que se desarrollará en el siglo IV y que, en una lenta decadencia,

⁶⁶ Cf. Plat. *Phaedr.* 267a.

⁶⁷ Cf. Gorg. fr.11, 27 y 107; fr.11a, 138, 220 y 229; fr.13. Sobre καιρός, v. infra T 27 y comentario.

⁶⁸ Gorg. fr. 6, 17 καὶ διισσὰ ἀσκήσαντες μάλιστα ὧν δεῖ, γνώμη <καὶ ῥώμη>, τὴν μὲν βουλευόντες τὴν δ' ἀποτελοῦντες. *Ibid.* 22 τῷ φρονίμῳ τῆς γνώμης παύοντες τὸ ἄφρον <τῆς ῥώμης> (vid. infra comentario a F 27).

⁶⁹ Isocr. *Paneg.* 45, 9-10 ἔτι δ' ἀγῶνας ἰδεῖν μὴ μόνον τάχους καὶ ῥώμης ἀλλὰ καὶ λόγων καὶ γνώμης (vid. infra comentario a F 27).

⁷⁰ *Anthol. lyr. Graec.* 1, 1, 136 Diehl Εἴπερ ἴσην γνώμη ῥώμη, Δημόσθενες, ἔσχε, / οὔποτ' ἂν Ἑλλήνων ἤρξεν Ἄρης Μακεδῶν (vid. infra comentario a F 27).

terminará por confluir con la Comedia Nueva, antes de desaparecer definitivamente. Sin embargo, no sería justo reprocharle en exclusiva los derroteros que más tarde tomaría la tragedia, imputándole a él todos los excesos en que incurrieron sus sucesores. Si bien es cierto que Agatón, en su búsqueda de la elegancia formal y con su afán de perfección estética, debió de incurrir con excesiva frecuencia en un preciosismo un tanto vacío — agudamente censurado por Platón y Aristófanes—, también se vislumbra en su obra un valiente esfuerzo por aprovechar al máximo la capacidad expresiva de la lengua y por incorporar a la tragedia todas aquellas novedades, tanto en el terreno musical como en el estrictamente literario, que pudieran mantenerla en el lugar de privilegio que hasta entonces había ocupado como centro de la vida literaria y social de la ciudad.

TESTIMONIA

A. Cronología

T 1

ATHENAEUS 5, 216 F-217 C Ἀριστίων, ἐφ' οὗ τὸ συμπόσιον ὑπόκειται
συνηγμένον, πρὸ τεσσάρων ἐτῶν Εὐφήμου πρότερος ἤρξεν, καθ' ὃν Πλάτων τὰ
Ἀγάθωνος νικητήρια γέγραφε, ἐν οἷς Πausanίας τὰ περὶ τῶν ἐρωτικῶν
4 διεξέρχεται. θαυμαστὸν οὖν καὶ τερατῶδες, εἰ τὰ μήπω ῥηθέντα, μετὰ δὲ τέτταρα
ἔτη ἐπιχειρηθέντα παρ' Ἀγάθωνι Σωκράτης παρὰ Καλλία δειπνῶν εὐθύνει <ὡς>
οὐ δεόντως ῥηθέντα. ὅλως δὲ λήρὸς ἐστὶ τῷ Πλάτωνι τὸ Συμπόσιον. ὅτε γὰρ
Ἀγάθων ἐνίκη, Πλάτων ἦν δεκατεσσάρων ἐτῶν. ὃ μὲν γὰρ ἐπὶ ἄρχοντος Εὐφήμου
8 στεφανοῦται Ληναίοις, Πλάτων δὲ γεννᾶται ἐπὶ Ἀπολλοδώρου τοῦ μετ'
Εὐθύδημον ἄρχαντος· δύο δὲ καὶ ὀγδοήκοντα βιώσας ἔτη μετήλλαξεν ἐπὶ
Θεοφίλου τοῦ μετὰ Καλλίμαχον, ὅς ἐστιν ὀγδοηκοστὸς καὶ δεύτερος. ἀπὸ δὲ
Ἀπολλοδώρου καὶ τῆς Πλάτωνος γενέσεως τεσσαρεσκαιδέκατος ἐστὶν ἄρχων
12 Εὐφῆμος, ἐφ' οὗ τὰ ἐπινίκια Ἀγάθωνος ἐστιῶνται.

καὶ αὐτὸς δὲ ὁ Πλάτων δηλοῖ τὴν συνουσίαν ταύτην πρὸ πολλοῦ γεγονέναι,
λέγων οὕτως ἐν τῷ Συμποσίῳ ... εἰ νεωστὶ ἠγεῖ τὴν συνουσίαν γεγονέναι, ὥστε
κάμει παραγενέσθαι. ἐγὼ γάρ, ἔφη. πόθεν, ἦν δ' ἐγώ, ὦ Γλαύκων; οὐκ οἶσθ' ὅτι
16 πολλῶν ἐτῶν Ἀγάθων οὐκ ἐπιδεδήμηκε; καὶ προελθὼν φησιν· ἀλλ' εἶπέ μοι, πότε
ἐγένετο ἡ συνουσία αὕτη; κάγω εἶπον ὅτι παίδων ἔτι ὄντων ἡμῶν, ὅτε τῆ
τραγωδίᾳ ἐνίκησεν ὁ Ἀγάθων. ὅτι δὲ πολλὰ ὁ Πλάτων παρὰ τοὺς χρόνους
ἀμαρτάνει δῆλόν ἐστιν ἐκ πολλῶν.

*Aristión, en cuyo arcontado (a. 421-420) se supone que se reunió el banquete
(sc. de Jenofonte), fue arconte cuatro años antes que Eufemo, bajo cuyo mandato
Platón ha descrito la celebración de la victoria de Agatón en la que Pausanias explica
4 sus opiniones sobre el amor. Es, por tanto, sorprendente y prodigioso que palabras
todavía no dichas, sino pronunciadas cuatro años más tarde en casa de Agatón,
Sócrates las censure en casa de Calias por inconvenientes. Pero el Banquete de*

Platón es una completa divagación. Pues cuando Agatón venció, Platón tenía catorce
8 años. En efecto, a aquel se le corona durante el arcontado de Eufemo en las Leneas
(a. 416) y Platón nace en el de Apolodoro⁷¹ (a. 430-429), que fue arconte después de
Eutidemo; vivió ochenta y dos años, y murió en el arcontado de Teófilo, el que sucedió
12 a Calímaco, que fue el octogésimo segundo arconte. Desde Apolodoro y el nacimiento
de Platón Eufemo es el decimocuarto arconte, y bajo él se celebra el banquete por la
victoria de Agatón.

Y el propio Platón muestra que esa reunión se produjo mucho antes, al decir
esto en el Banquete: “ ‘...si piensas que esa reunión por la que preguntas ha tenido
16 lugar tan recientemente como para que también yo haya estado presente’⁷². ‘Así lo
creía yo’, dijo. ‘¿Pero cómo, Glaucón?’, dije yo, ‘¿No sabes que desde hace muchos años
Agatón no vive aquí?’ ”⁷³ Y un poco más adelante dice: “ ‘Pero dime: ¿Cuándo tuvo
lugar la reunión esa?’ Y yo dije: ‘cuando nosotros todavía éramos niños y Agatón
triunfó con su tragedia’ ”⁷⁴. Es evidente por muchas razones que Platón se equivoca
muchas veces en los datos cronológicos.

Comentario

El pasaje de Ateneo se inserta en una prolija disquisición sobre los errores cronológicos en que suelen incurrir los filósofos. Así, a propósito del *Banquete* de Jenofonte, se señala la incongruencia de que el personaje de Sócrates censure el elogio de la homosexualidad que hace Pausanias en el *Banquete* de Platón, ambientado unos cuatro años después.

Ateneo, aparte de desconfiar de la exactitud de Platón al describir en su *Banquete* una reunión celebrada cuando él sólo contaba catorce años, cree descubrir también allí algunas referencias temporales contradictorias. Su crítica a la falta de exactitud cronológica de Platón quizá sea en este caso un poco exagerada, aunque no carente de fundamento: Apolodoro, uno de los interlocutores que abren el diálogo, asegura a Glaucón

⁷¹ Otras fuentes fechan el nacimiento de Platón durante el arcontado de Diotimo, 428-427 a. C.

⁷² Ateneo omite en su cita la primera parte de la frase: Plat. *Symp.* 172 b-c Παντάπασιν ἔοικέ σοι οὐδὲν διηγέσθαι σαφέως ὃ διηγούμενος κτλ. (*Parece que el que te lo ha contado no te ha contado nada con claridad si piensas...*).

⁷³ *Symp.* 172 c.

⁷⁴ *Symp.* 173 a, pero la cita no es literal.

que hace “muchos años” que Agatón ha dejado la ciudad. Pero realmente no puede haber transcurrido mucho más de una década, si tenemos en cuenta que ellos mantienen su conversación en algún momento anterior al 399⁷⁵, año en que muere Sócrates, y que — como veremos más adelante— Agatón dejó Atenas en una fecha comprendida entre 411 y 405⁷⁶. Lo mismo podemos decir respecto a que eran “todavía unos niños” cuando Agatón triunfó en 416, aunque aquí la crítica de Ateneo parece un poco rigurosa: bastaría con suponer que Apolodoro y Glaucón son todavía bastante jóvenes en el momento en que Platón sitúa su conversación en el *Banquete*, unos quince años después del triunfo de Agatón.

En todo caso, lo relevante para nosotros es que, gracias a la precisión de Ateneo al señalar el nombre del arconte epónimo, conocemos el año exacto en que Agatón triunfó con su primera tragedia, el 416, así como el concurso en el que lo hizo, las Leneas. El hecho de mencionar el nombre del arconte parece una garantía de verosimilitud, pues indica que Ateneo debió de consultar alguna didascalía.

Sin embargo, Lévêque⁷⁷ ha puesto en duda que se trate de las Leneas el certamen en el que triunfó Agatón, y ello a pesar de que la información de Ateneo tiene el apoyo de una *descriptio* olímpica: Ἀγάθων ὁ τραγωδοποιὸς στεφανοῦται Ληναίοις⁷⁸. Realmente, en el *Banquete* de Platón no se menciona expresamente el nombre de la fiesta, pero sí que encontramos una alusión indirecta a que el certamen en cuestión era el de las Leneas y no el de las Dionisias, como sostiene Lévêque: hacia el final del diálogo⁷⁹ se afirma que Aristodemo, el testigo directo que informa al narrador del convite, todavía pudo dormir un buen rato tras finalizar la fiesta “porque las noches eran largas” (ἄτε μακρῶν τῶν νυκτῶν οὐσῶν), lo que concuerda mejor con el mes de enero, en que se celebraban las Leneas, que con el de marzo, cuando tenían lugar las Dionisias. Pero para Lévêque este es precisamente el texto que indujo a error a Ateneo. Su argumento para defender que esta primera victoria de Agatón se produjo en las Dionisias se basa en otro pasaje del *Banquete* (175e): ἡ δὲ σὴ (sc. σοφία) ... ἐκφανῆς ἐγένετο πρόην ἐν μάρτυσι τῶν Ἑλλήνων πλέον ἢ

⁷⁵ Cf. BURY (1932: LXVI), donde se propone para la conversación de Apolodoro y Glaucón la fecha del 400 a. C.

⁷⁶ Vid. *infra* p. 83.

⁷⁷ LÉVÊQUE (1955: 57-8).

⁷⁸ Anonym. *Descript. Olymp.*, ad Ol. XC, 4.

⁷⁹ *Symp.* 223 c.

τρισημυρίοις ([*tu sabiduría*] ... *anteayer se ha puesto de manifiesto ante más de treinta mil griegos como testigos*)⁸⁰. Teniendo en cuenta que a las Leneas sólo podían acudir los habitantes del Ática, mientras las Grandes Dionisias atraían a un gran número de visitantes de toda Grecia, aquí cree encontrar Lévêque un argumento de peso en favor de su tesis. Pero el contexto del pasaje que cita es claramente irónico, pues lo que Sócrates está haciendo es encarecer la sabiduría de Agatón y para ello se excede deliberadamente al describir la magnitud de su triunfo: si, como veremos enseguida, el teatro de Dioniso nunca tuvo una capacidad semejante, tampoco tenemos que tomar al pie de la letra el que los asistentes a la victoria de Agatón procedieran de toda Grecia. Además, si efectivamente Ateneo tuvo acceso a una didascalía es probable que allí mismo apareciera mencionado el nombre del concurso junto con el del magistrado. No olvidemos tampoco que el interés directo de Platón no es reconstruir con escrupulosidad la cronología de unos hechos supuestamente acontecidos unos treinta años antes, mientras que esa es precisamente la intención de Ateneo, quien, en su afán de precisión, aun separado varios siglos de los acontecimientos, cita en unas pocas líneas los nombres de seis arcontes epónimos.

Por otro lado, no debe sorprender que este primer triunfo de Agatón se haya producido en las Leneas, competición a la que no solían acudir los autores trágicos de cierto renombre por ser de rango inferior a las Grandes Dionisias⁸¹. Teniendo en cuenta los diferentes testimonios⁸² con que contamos acerca de la juventud de Agatón en el año 416, es probable que fuera precisamente esta primera victoria la que empezara a consagrarlo como un autor de primera fila. Pensamos, por tanto, a pesar de los argumentos de Lévêque, que no hay motivos suficientes para recelar de la información que nos aporta Ateneo.

Lamentablemente no disponemos de datos concretos para saber si Agatón obtuvo más triunfos ni en qué certamen se produjeron⁸³, pero hay que suponer que su carrera fue exitosa: la estima en que parece tenerlo Aristóteles, la especial atención que le presta Aristófanes o el hecho de que el rey Arquelao le hiciera venir a su corte parecen confirmar

⁸⁰ Cf. infra T 2 b.

⁸¹ Sin embargo, las Leneas sí que era un festival de prestigio entre los autores cómicos. Cf. PICKARD-CAMBRIDGE (1982: 41).

⁸² Cf. T 2, T 3.

⁸³ *Schol. Aristoph. Thesmoph.* 32 parece sugerir que Agatón participó en las Dionisias de 414 (cf. T 4 b; v. infra p. 53).

que fue un autor de renombre que se alzó más de una vez con la victoria en los concursos dramáticos.

T 2

a) PLATO, *Symposium* 173 A “ἀλλ’ εἰπέ μοι πότε ἐγένετο ἡ συνουσία αὕτη.” Κἀγὼ εἶπον ὅτι “Παίδων ὄντων ἡμῶν ἔτι, ὅτε τῇ πρώτῃ τραγωδίᾳ ἐνίκησεν Ἀγάθων, τῇ ὑστεραίᾳ ἢ ἤ τὰ ἐπινίκια ἔθυσεν αὐτός τε καὶ οἱ χορευταί.”

“Pero dime: ¿cuándo tuvo lugar esa reunión?” Y yo dije: “cuando nosotros todavía éramos niños y Agatón triunfó con su primera tragedia, al día siguiente en que él mismo y los coreutas realizaron el sacrificio por su victoria”.

Comentario

El *Banquete* de Platón destaca sin duda como la fuente que aporta más testimonios sobre nuestro autor. Como es sabido, Agatón aparece como anfitrión y participante activo en la fiesta que se celebra en su honor con motivo de su primera victoria dramática. En el diálogo se exponen los seis discursos que sobre el tema del amor pronunciaron supuestamente los invitados durante el *sympósion* que siguió a la cena y se relata la posterior irrupción de Alcibíades, que, a su vez, pronuncia un discurso de elogio a Sócrates.

La primera de las cuatro citas del *Banquete* platónico que Snell agrupa en este T 2, se extrae de una conversación relatada al principio de la obra entre el narrador principal, Apolodoro, y su interlocutor, Glaucón. La función del pasaje que comentamos es situar cronológicamente la acción principal del *Banquete*, por lo que debe ponerse en estrecha relación con el T 1, donde, por otra parte, estas mismas líneas aparecen citadas casi textualmente.

Si bien Platón no especifica la fecha exacta en que se produjo la victoria de Agatón ni el concurso en que la obtuvo, los datos que aporta no contradicen sustancialmente, como hemos visto, el testimonio anterior de Ateneo. Pero a cambio Platón nos informa de otra noticia muy interesante: este primer triunfo del poeta se habría producido, además,

“con su primera tragedia”⁸⁴. No debía de ser un caso frecuente que un debutante obtuviera el primer premio en el certamen dramático o de otro modo Platón no lo hubiera recalado. De hecho, sabemos que Esquilo debutó hacia el 500 a. C. pero no logró el primer puesto hasta el 484, y Eurípides obtuvo su primer coro en 455 pero no venció hasta el 441. Sólo el caso de Sófocles es comparable al de nuestro poeta, pues presentó por primera vez una obra en 470 y triunfó en el 468, con menos de treinta años⁸⁵.

Sobre el sacrificio (τὰ ἐπινίκια) al que hace referencia Platón, celebrado por Agatón y los coreutas en agradecimiento por su victoria, debemos suponer que le seguiría un buen festín acompañado de abundante bebida, pues los participantes en el diálogo de Platón alegan sufrir todavía por los excesos cometidos el día anterior⁸⁶. En Aristófanes se menciona el banquete que el corego ofrecía a sus coreutas⁸⁷ tras la victoria, pero no hay otras referencias similares para un autor trágico. A propósito de los coreutas, también debemos señalar que es en este pasaje de Platón donde se utiliza por primera vez el término χορευταί para designar específicamente a los miembros de un coro de tragedia⁸⁸.

b) PLATO, *Symposium* 175 E εἰ γὰρ οὕτως ἔχει καὶ ἡ σοφία, πολλοῦ τιμῶμαι τὴν παρὰ σοὶ κατάκλισιν· οἶμαι γάρ με παρὰ σοῦ πολλῆς καὶ καλῆς σοφίας πληρωθήσεσθαι. ἡ μὲν γὰρ ἐμὴ φαύλη τις ἂν εἴη, ἢ καὶ ἀμφισβητήσιμος ὡσπερ
4 ὄναρ οὔσα, ἡ δὲ σὴ λαμπρά τε καὶ πολλὴν ἐπίδοσιν ἔχουσα, ἢ γε παρὰ σοῦ νέου ὄντος οὕτω σφόδρα ἐξέλαμψεν καὶ ἐκφανῆς ἐγένετο πρῶην ἐν.μάρτυσι τῶν Ἑλλήνων πλέον ἢ τρισμυρίοις.

(Sócrates a Agatón) *Si la sabiduría es también así, aprecio en mucho reclinarme a tu lado, pues creo que tú me colmarás de abundante y hermosa*

⁸⁴ O, para ser exactos, con sus dos primeras tragedias, pues este era el número de obras con el que competían los autores trágicos en las Leneas durante el siglo V.

⁸⁵ Cf. DID A3a, 15; D3 ad a. 471/0 y 469/8.

⁸⁶ Cf. 176 a-b; v. infra T 13 y su comentario.

⁸⁷ Cf. *Ach.* 1154, *Pax* 1356-7, *Ec.* 1181.

⁸⁸ Píndaro, *Pyth.* XII 27, es el primero en utilizar esta palabra, pero referida a los componentes del coro que interpreta sus epinicios; Aristófanes en *Ach.* 443 designa con ella a los componentes de un coro de comedia.

4 *sabiduría. La mía quizá sea vulgar, o incluso ambigua como un sueño; la tuya, en cambio, es brillante y capaz de mucho progreso, puesto que desde tu juventud ha resplandecido tan intensamente y anteayer ha salido a la luz ante más de treinta mil griegos como testigos.*

Comentario

Sócrates acaba de entrar en casa del poeta, mediada ya la comida, y entonces Agatón le invita a acomodarse a su lado para, gracias al contacto físico con el filósofo, poder participar de la sabia idea que lo ha demorado durante un buen rato. Sócrates, con su acostumbrada falsa modestia, le da la vuelta a la broma de Agatón, y afirma que será él quien se beneficiará de la sabiduría de su anfitrión.

Con la alusión a la juventud del poeta (παρὰ σοῦ νέου ὄντος) en el momento de obtener esta victoria, Platón parece querer destacar, a pesar del carácter irónico de las palabras de Sócrates, la precocidad del genio de Agatón. La imagen que nos transmite de él es la de una joven estrella de la escena trágica, un hombre dotado de un enorme talento que ya había empezado a demostrar, pero que se preveía muy fructífero en el futuro (πολλὴν ἐπίδοσιν ἔχουσα). No es casualidad que Platón insista en aplicar a la sabiduría de Agatón vocablos relacionados con la luz: λαμπρά, ἐξέλαμψεν, ἐκφανής.

El adjetivo λαμπρός alude en principio al brillo de los astros y, por extensión, al de la belleza, en particular la belleza de la juventud. Pero λαμπρός es también el calificativo que recibe en Aristóteles⁸⁹ la elocución adornada, la que privilegia la belleza de la forma sobre la profundidad del contenido, cualidad que igualmente se adapta muy bien a lo que conocemos del estilo de Agatón⁹⁰. En ἐξέλαμψεν —de la misma raíz que λαμπρός— y ἐκφανής el prefijo sugiere la idea de un resplandor que surge de manera repentina pero no necesariamente muy duradero. La sabiduría, la juventud y la obra de Agatón participan así para el filósofo de una misma belleza deslumbrante, pero efímera.

Quizá no sea muy aventurado suponer, a partir del tono de este pasaje y, en general, del tratamiento que da al personaje de Agatón a lo largo de todo el diálogo, una cierta frustración por parte del filósofo—ya desde la perspectiva del tiempo en que

⁸⁹ *Poet.* 1460 b 4 ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἢ λίαν λαμπρὰ λέξεις τὰ τε ἦθη καὶ τὰς διανοίας (*Pues la dicción demasiado brillante oculta los caracteres y los pensamientos*).

⁹⁰ Cf. T 11 y T 16.

escribe el *Banquete*⁹¹— respecto a las esperanzas que Agatón había despertado en su juventud. En este sentido, puesto que no tenemos constancia de que Agatón estuviera vivo después del 400, es posible que su fulgurante carrera se viera apagada por una muerte relativamente temprana.

En otro orden de cosas, en el texto de Platón encontramos dos indicaciones un tanto imprecisas que merecen un pequeño comentario. En primer lugar, el término πρόην, que hemos traducido por “anteayer”. Aunque desconocemos los detalles del programa de las Leneas, a tenor de lo que sabemos de las Dionisias, parece razonable suponer que transcurrieran más de dos días entre la representación de las tragedias de Agatón y el día del banquete descrito por Platón, que se celebró “al día siguiente en que él mismo y los coreutas realizaron el sacrificio por su victoria” (T 2 a). Pensamos que haría falta al menos un día para la representación de las comedias, otro para que se reuniera el jurado, un tercero para celebrar el sacrificio, y al cuarto se celebraría el banquete. En consecuencia, es probable que no haya que tomar πρόην al pie de la letra y podamos entender algo así como “el otro día” o “hace unos días”.

En segundo lugar, tenemos la expresión τῶν Ἑλλήνων πλέον ἢ τρισμυρίοις, “más de treinta mil griegos”. Sabemos que desde mediados del siglo V, aproximadamente, los certámenes dramáticos de las Leneas se habían trasladado —quizá desde el ágora— al teatro de Dioniso, y que este nunca pudo tener una capacidad como la que menciona Platón. Si tenemos en cuenta que tras la reconstrucción y ampliación de Licurgo en 330 se calcula que la audiencia del recinto era de 14.000 a 17.000 espectadores, la cifra que indica Platón es a todas luces muy exagerada. Como se deduce del contexto, parece claro que el personaje de Sócrates pretende simplemente magnificar el triunfo de Agatón, y para ello da la cifra de treinta mil porque ese era el número convencional de la totalidad de los ciudadanos de Atenas⁹². La misma explicación podemos aplicar respecto a la designación de los espectadores como “griegos”, y no como “atenienses”, sin que haya que

⁹¹ Se puede establecer el periodo 384-379 a. C. como época de composición del *Banquete*: DOVER (1965: 2-20); también se ha defendido la fecha de 385 a. C. por MATTINGLY (1958: 31-39); en cualquier caso, Platón compuso el *Banquete* más de treinta años después de la victoria de Agatón, y al menos quince después de su muerte.

⁹² Cf. PICKARD-CAMBRIDGE (1988²: 263).

deducir, por tanto, que Platón se esté refiriendo al festival de las Dionisias y no al de las Leneas, donde sólo podían participar los habitantes de Atenas⁹³.

c) PLATO, *Symposium* 194 A Ἐπιλήσμων μεντᾶν εἶην, ᾧ Ἀγάθων, εἶπεῖν τὸν Σωκράτη, εἰ ἰδὼν τὴν σὴν ἀνδρείαν καὶ μεγαλοφροσύνην ἀναβαίνοντος ἐπὶ τὸν ὀκρίβαντα μετὰ τῶν ὑποκριτῶν, καὶ βλέψαντος ἐναντία τοσοῦτω θεάτρῳ, μέλλοντος ἐπιδείξεσθαι σαυτοῦ λόγους, καὶ οὐδ' ὀπωστιοῦν ἐκπλαγέντος, νῦν οἰηθείην σε θορυβήσεσθαι ἔνεκα ἡμῶν ὀλίγων ἀνθρώπων.

Olvidadizo en verdad sería yo, Agatón —dijo Sócrates—, si después de ver tu valor y tu presencia de ánimo al subir al estrado con los actores y mirar de frente a un público tan numeroso en el momento de presentar tus propias obras, y sin atemorizarte en absoluto, creyera ahora que tú ibas a alterarte por unos pocos de nosotros.

d) PLATO, *Symposium* 198 A Εἰπόντος δὲ τοῦ Ἀγάθωνος πάντας ἔφη ὁ Ἀριστόδημος ἀναθορυβῆσαι τοὺς παρόντας, ὡς πρεπόντως τοῦ νεανίσκου εἰρηκότος καὶ αὐτῷ καὶ τῷ θεῷ.

Cuando Agatón terminó de hablar, dijo Aristodemo que todos los presentes rompieron a aplaudir, ya que el joven había hablado de manera digna de sí mismo y del dios.

Comentario

Ambos pasajes, 194a y 198a, inciden de nuevo en resaltar las cualidades de Agatón (ἀνδρείαν καὶ μεγαλοφροσύνην) en relación a su juventud (νεανίσκου) en el momento de producirse su primera victoria y enmarcan su elaborado encomio a Eros en el *Banquete* platónico. En efecto, ya sólo quedan por intervenir Agatón y Sócrates, y este último expresa el temor de quedar muy por debajo de su anfitrión cuando le corresponda hablar. Agatón replica, con no menos falsa modestia, que Sócrates pretende desconcertarle exagerando la expectación de la audiencia ante la idea de que su discurso va a ser

⁹³ v. supra comentario a T1, p. 48.

excelente. Sócrates, entonces, alaba la presencia de ánimo de Agatón ante la muchedumbre que acudió al *proágon* a contemplar la presentación de sus obras (194a). Sigue después el discurso del poeta (194e-197e), en el que curiosamente asigna a Eros un elenco de cualidades físicas y morales que coinciden con las que Platón, y las otras fuentes que veremos más tarde, asignan al propio Agatón⁹⁴. Al finalizar su intervención (198a), se describe la reacción de los presentes, insistiendo Platón una vez más en la juventud del orador.

Estas referencias a la juventud de Agatón en el año 416, que hemos visto señaladas en T 2 b y T 2 d, son demasiado vagas para intentar concretar una fecha de nacimiento del poeta, pero combinadas con otras noticias semejantes de Aristófanes en *Las tesmoforiantes* (v. 134, 173, 191), referidas al año 411, o del propio Platón (*Banquete* 223a, *Protágoras* 315d), quizá nos permitan establecer una franja temporal aproximada. Volveremos sobre este asunto en el comentario al T 3.

En T 2 c, las palabras ἀναβαίνοντος ἐπὶ τὸν ὀκρίβαντα μετὰ τῶν ὑποκριτῶν han dado pie, a la interpretación de que Agatón intervenía como actor en sus propias obras, retomando una vieja tradición que ya desde Sófocles había dejado de ser habitual. Ni el propio texto de Platón obliga a una interpretación semejante⁹⁵, ni hay ningún testimonio antiguo que corrobore esta hipótesis.⁹⁶

Lo que tenemos aquí realmente es una de las escasas referencias que nos han llegado de la ceremonia del *proágon*, que precedía al festival dramático y en la que cada poeta debía presentar (ἐπιδείξεσθαι), junto con los actores, las obras que iban a representarse en los días siguientes. Sabemos que, al menos en el caso de las Dionisias, se

⁹⁴ Cf. T 14 y 15.

⁹⁵ LÉVÊQUE (1955: 63-6) señala que si Agatón hubiera sido uno de los actores Platón habría escrito μετὰ τῶν ἄλλων ὑποκριτῶν y no solamente μετὰ τῶν ὑποκριτῶν. A continuación repasa las diferentes teorías que se han expuesto, algunas bastante descabelladas, para explicar esta aparición de Agatón sobre el escenario, y llega a la conclusión de que Platón alude aquí a la ceremonia del *proágon*.

⁹⁶ En defensa de esta hipótesis podría alegarse un artículo de la *Suda*, s. v. Χορικός: ὁ τοῦ χοροῦ ἐξάρχων τοιοῦτος ἦν Ἀγάθων, ὃς ὑποκριτικὰ μέλη ἐποίει καὶ αὐτὸς ὑποκρίνεται (Chorikós: *el que entona el canto del coro; tal era Agatón, que componía cantos de actor y él mismo los interpretaba*). Pero la fuente de esta información parece evidente que es el propio *Banquete* de Platón o los versos 101-29 de *Las tesmoforiantes*, en los que Agatón interpreta un canto coral, haciendo alternativamente el papel de coro y de corifeo (cf. T16 y 18).

celebraba en el Odeón de Pericles⁹⁷, construido probablemente hacia el 445, y que los actores aparecían sin las máscaras ni el vestuario teatral. No hay motivos para pensar que en esta época el *proágon* de las Leneas se celebrara en otro lugar distinto del Odeón.

El término *óκρίβας*, que utiliza aquí Platón por primera vez en la literatura griega, es prácticamente inusitado con el significado en que él lo emplea⁹⁸. El escoliasta de este pasaje y los principales lexicógrafos lo definen como τὸ λογεῖον ἐφ' οὗ οἱ τραγωδοὶ ἠγωνίζοντο, debido sin duda a que interpretan el pasaje platónico en el sentido de que Agatón intervenía como actor en sus propias obras. Sin embargo, *óκρίβας* parece tener aquí el significado más genérico de una plataforma o tribuna que se proyecta hacia delante (*óκρις*: 'punta', 'prominencia'), sostenida por una estructura de madera, cuyo empleo no tiene por qué estar restringido al ámbito teatral. Otras definiciones que encontramos en Hesiquio, Focio o *Suda* tienen en común esta idea de plataforma saliente o de soporte de madera para la misma: así, nos hablan del "asiento del conductor de un carro" (*βῆμα ἠνιόχου*) o equiparan *óκρίβας* con *κιλλίβας*, especie de trípode de madera que sirve para designar a un caballete de pintor⁹⁹, a un soporte o percha para el escudo¹⁰⁰, o, incluso, a un tipo de artefacto teatral desde el que los actores hablan suspendidos en el aire: τινὲς δὲ κιλλίβας τρισκελῆς, ἐφ' οὗ ἴσταντο οἱ ὑποκριταὶ καὶ τὰ ἐκ μετεώρου λέγουσιν (Hesiquio); *Suda* y Focio lo definen igualmente como τὰ ὑπερείσματα τῶν ξυλίνων θεάτρων, "los soportes de los teatros de madera".

En cambio, el término *λογεῖον*, que, en todo caso, no aparece en la literatura hasta Plutarco¹⁰¹, designa específicamente la zona del teatro desde la que hablan (*λέγουσιν*) los actores, por oposición a la *óρχήστρα*, donde evoluciona el coro. Que Platón utilice *óκρίβας* parece un argumento a favor de que lo que está describiendo no es una representación dramática en el teatro de Dioniso, sino la ceremonia del *proágon* que tenía lugar en el Odeón de Pericles. Por lo que sabemos de la historia y de las diferentes funciones de este

⁹⁷ Las principales fuentes antiguas sobre el Odeón de Pericles son Andoc. *De myst.* 1, 38, Paus. I, 20, 4 y, sobre todo, Plut. *Per.* 13.

⁹⁸ Algo más frecuente, pero tardío, es el uso por analogía de *óκρίβας* como "coturno": Philostr. *V. Ap.* 5, 9; 6, 11; Id. *V. S.* 1, 193; Them. *Or.* 26, 316 d; Luc. *Ner.* 9.

⁹⁹ Poll. 129, 4 ἐφ' οὗ δὲ οἱ πίνακες ἐρείδονται ὅταν γράφωνται, ξύλον ἐστὶ τρισκελές, καὶ καλεῖται *óκρίβας* τε καὶ *κιλλίβας* (*Donde se apoyan los cuadros cuando se están pintando, es un trípode de madera, y se le llama okríbas y también killíbas*).

¹⁰⁰ Aristoph. *Ach.* 1122.

¹⁰¹ Plut., *Demetr.* 34, 4.

singular edificio¹⁰² —fundamentalmente auditorio musical, pero también lugar de reunión, sede de procesos legales, centro de reparto de grano etc.— parece probable que el *ὀκρίβας* fuera una especie de tarima desmontable, utilizada para determinados acontecimientos, entre los que se incluiría el *proágon*.

En cuanto a la expresión *τοσοῦτω θεάτρῳ* que utiliza Platón un poco más adelante, parece evidente que no sirve para probar que se esté hablando del teatro de Dioniso, sino que aquí está empleada con el sentido, perfectamente atestiguado¹⁰³, de “conjunto de espectadores” o “público”.

Desconocemos a ciencia cierta en qué consistía esa presentación o *ἐπίδειξις*, pero seguramente se trataba de una exposición de los argumentos (*λόγους*) de las obras que se iban a representar. El término *λόγος* tiene ya este significado en Aristófanes¹⁰⁴, en varios pasajes de la *Poética* de Aristóteles¹⁰⁵ y en el lexicógrafo Hesiquio, que lo define como *ἡ τοῦ δράματος ὑπόθησις*¹⁰⁶.

Por otra parte, en las palabras *σαυτοῦ λόγους*, “tus propias obras” o “argumentos”, probablemente no debemos entender nada más que el hecho de que Agatón comparece en el *proágon* en calidad de autor de las piezas que se van a representar. Sin embargo, la expresión podría estar relacionada con la noticia que nos ofrece Aristóteles de que Agatón, en su obra *Ἄνθος, La flor (o Ἄνθεός, Anteo)*¹⁰⁷, inventó por completo la acción y los nombres de los personajes, en lugar de tomarlos del repertorio mítico tradicional¹⁰⁸.

¹⁰² Cf. ROBKIN (1979: 3-12). La autora propone que el Odeón no fue planeado como sala de audiciones musicales, sino como un monumento conmemorativo y, sobre todo, como un lugar de asamblea para reunir, tras la firma de la paz con Persia en 449 a. C., un congreso panhelénico que luego no llegó a celebrarse. El grandioso edificio quedó sin una función concreta y Pericles lo convirtió en sede de los certámenes musicales de las Panateneas, entre otras funciones. De hecho, parece un lugar muy poco apropiado para cualquier tipo de espectáculo: sus numerosas columnas interiores harían muy dificultosa la visibilidad; además —a pesar de la descripción de Plutarco— no se han encontrado restos de gradas para los espectadores ni, por supuesto, de un escenario permanente.

¹⁰³ Herodot. VI 21; Aristoph. *Eq.* 233.

¹⁰⁴ *Vesp.* 54; *Pax* 50.

¹⁰⁵ Aristot. *Poet.* 1449 b 9, 1455 a 34, 1455 b 17, 1460 a 27.

¹⁰⁶ Cf. HAIGH (1907³: 68).

¹⁰⁷ Sobre el título de esta tragedia de Agatón v. infra F 2 a.

¹⁰⁸ Aristot. *Poet.* 1451 b 21. Cf. F 2 a.

Esta es la hipótesis que plantea Lévêque¹⁰⁹, quien pone en relación la información de Aristóteles con un pasaje del discurso de Agatón sobre Eros en el mismo *Banquete*:

Symp. 196a-b χρόας δὲ κάλλος ἢ κατ' ἄνθη δίαιτα τοῦ θεοῦ σημαίνει· ἀνανθεῖ γὰρ καὶ ἀπηνθηκότι καὶ σώματι καὶ ψυχῇ καὶ ἄλλω ὄτρωσιν οὐκ ἐνίζει Ἔρωσ, οὗ δ' ἂν εὐανθήσ τε καὶ εὐώδης τόπος ἦ, ἐνταῦθα δὲ καὶ ἴζει καὶ μένει.

La belleza de su piel la vida entre flores del dios nos la muestra, pues en lo sinflor o marchito, alma, cuerpo o lo que sea, no hace su aposento Eros; mas donde florido haya un lugar y perfumado, allí se asienta entonces y se queda.

Llama la atención, desde luego, la aparición en una misma frase de cuatro compuestos sobre ἄνθος: ἄνθη, ἀνανθεῖ, ἀπηνθηκότι y εὐανθήσ. Lévêque cree ver en este pasaje de inspiración tan lírica el eco de alguno de los coros de la pieza, y propone que fue precisamente esta obra con la que Agatón obtuvo la victoria que se celebra en el *Banquete*.

La hipótesis aparentemente es muy atractiva, pero no hay que llevarla demasiado lejos. Sí que parece bastante convincente que Platón, poniendo estos juegos de palabras en boca de Agatón, esté haciendo referencia a esta singular tragedia de argumento inventado de la que nos habla Aristóteles; en este sentido, la expresión σαυτοῦ λόγους, que Lévêque pasa por alto, parece apuntar también en la misma dirección. Pero eso no significa, una vez más, que debemos extrapolar los indicios que puedan irse espigando del texto de Platón, hasta el punto de llegar a la conclusión de que la primera victoria de Agatón en las Leneas de 416 se produjo con su tragedia *La flor*. En realidad, no es probable que en el momento de su primera aparición en la escena, a pesar del ímpetu y la osadía propios de la juventud, Agatón se arriesgase con una innovación de tal calibre ante un público tan conservador en estas cuestiones como el ateniense. Recordemos que Eurípides por mucho menos estaba padeciendo en la misma época la indiferencia e incluso el desprecio de sus conciudadanos. Más aceptable nos parece suponer que, efectivamente, el filósofo quisiera de algún modo dejar constancia en su diálogo de una de las innovaciones más llamativas del joven poeta, y por las que era más conocido, sin que

¹⁰⁹ LÉVÊQUE (1955: 55-6).

por esa simple alusión hayamos de concluir forzosamente que Agatón obtuvo su primer triunfo con *La flor*.

Sería extraño, además, que después de este primer éxito fulgurante Agatón no volviera a insistir con la misma fórmula, pues Aristóteles no menciona más tragedia que esta con tales características, y el resto de los títulos de Agatón que se han conservado se ajustan al repertorio mítico habitual. Componer dramas de argumento inventado tampoco fue una tentativa que obtuviera eco alguno en la tragedia posterior.

T 3

PLATO, *Protagoras* 315 D ὁ μὲν οὖν Πρόδικος ἔτι κατέκειτο, ἐγκεκαλυμμένος ἐν κωδίοις τισὶν καὶ στρώμασιν καὶ μάλα πολλοῖς, ὡς ἐφαίνετο· παρεκάθηντο δὲ αὐτῷ ἐπὶ ταῖς πλησίον κλίμαις Πausανίας τε ὁ ἐκ Κεραμέων καὶ
4 μετὰ Πausανίου νέον τι ἔτι μειράκιον, ὡς μὲν ἐγῶμαι καλόν τε κάγαθὸν τὴν φύσιν, τὴν δ' οὖν ιδέαν πάνυ καλός. ἔδοξα ἀκοῦσαι ὄνομα αὐτῷ εἶναι Ἀγάθωνα, καὶ οὐκ ἂν θαυμάζοιμι εἰ παιδικὰ Πausανίου τυγχάνει ὦν. τοῦτό τ' ἦν τὸ μειράκιον, καὶ τὸ Ἀδειμάντω ἀμφοτέρω, ὃ τε Κήπιδος καὶ ὁ Λευκολοφίδου, καὶ ἄλλο τινὲς ἐφαίνοντο.

Así que Pródico todavía estaba recostado, envuelto en zaleas y mantas, un buen número de ellas, por lo que se veía. Se acomodaban junto a él en los lechos de al lado Pausanias, el del Cerámico, y un joven, todavía un muchacho, creo que de noble natural y, en todo caso, muy bello de aspecto. Me pareció oír que su nombre era Agatón, y no me extrañaría que resultara ser el amado de Pausanias. Ese era el muchacho, y se veía también a los dos Adimantos, el hijo de Cepis y el de Leucolófides, y a algunos más.

Comentario

El testimonio está extraído del comienzo del *Protágoras* platónico. Sócrates y su joven amigo Hipócrates acuden a casa de Calias, donde se aloja Protágoras, que está de visita en Atenas. Cuando el portero les hace pasar, encuentran al famoso sofista paseando, acompañado de un nutrido grupo de discípulos que siguen sus enseñanzas. Al otro lado del pórtico, sobre un alto asiento y rodeado también de sus seguidores, ven a Hippias de Élide, y, en una habitación utilizada antes como despensa, a Pródico de Ceos, entre cuyos

oyentes se halla el joven Agatón. Sócrates lamenta no poder oír lo que dice Pródico, debido al tono bajo de su voz, y a continuación se dirige hacia Protágoras.

Como vemos, Platón nos presenta aquí a un Agatón muy joven (ἔτι μειράκιον) inmerso, junto a su amante Pausanias, en el ambiente ilustrado y selecto de la casa del rico Calias. Lo acompañan un nutrido grupo de jóvenes de las mejores familias de Atenas, algunos de los cuales reaparecerán después en el *Banquete*: Erixímaco, Fedro y, sobre todo, Alcibíades, con quien parece haber mantenido una especial relación de amistad.

Los tres grandes sofistas que Platón reúne en la mansión de Calias pudieron influir poderosamente en el joven Agatón. Protágoras, la figura más imponente de todos ellos, tuvo que afectar profundamente al pensamiento de Agatón, como al de la mayoría de los intelectuales y políticos de la época; y también Hippias de Élida, cuya memoria y saber enciclopédicos abarcaba todos los campos, desde las matemáticas y la astronomía hasta la historia, la mitología o la música, y que incluso llegó a componer tragedias, además de ditirambos, poemas épicos y textos en prosa de todo tipo (vid. cap. IV).

Por último, Pródico de Ceos, a quien escucha el adolescente Agatón en esta escena del *Protágoras*, pudo muy bien influir en la dicción poética de Agatón, pues estaba especializado, como se desprende de este y de otros diálogos de Platón, en cuestiones lingüísticas y, en particular, en lo relativo a la sinonimia y a la distinción de vocablos de significado próximo. Sabemos por la *Suda* que Pródico fue maestro, entre otros, de Eurípides, pero no hay otro testimonio que pueda confirmar una relación similar con Agatón, ni apenas ha quedado de Pródico más que el título de dos de sus obras, *Las Estaciones* y *Sobre la naturaleza*¹¹⁰, por lo que es imposible establecer una comparación con los fragmentos de Agatón.

En cualquier caso, el sofista que ejerció una influencia más significativa y palpable sobre nuestro autor queda fuera del cuadro que Platón dibuja magistralmente en el *Protágoras*: se trata de Gorgias de Leontinos. Aunque ninguna fuente afirme expresamente que Agatón frecuentara sus enseñanzas, numerosos testimonios dejan

¹¹⁰ Jenofonte hace que Sócrates, imitando el estilo de Pródico, parafrasee la famosa alegoría de Heracles en la encrucijada que aparecía en las *Estaciones*, y dice de él que “todavía adornaba los pensamientos con frases más grandiosas que yo ahora” (*Mem.* II 1, 34 ἐκόσμησε μέντοι τὰς γνώμας ἔτι μεγαλειότεροις ῥήμασιν ἢ ἐγὼ νῦν).

constancia del influjo de Gorgias en el estilo de Agatón, como tendremos oportunidad de comprobar con detenimiento más adelante¹¹¹.

Este Testimonio 3, cotejado con el anterior, permite hacernos una idea aproximada respecto a la fecha de nacimiento de Agatón. Snell, en base a ambos testimonios, afirma que Agatón no debió de nacer antes de 450, pero quizá podamos ajustar un poco más la fecha. En efecto, por el *Banquete* de Platón (T 2 b, c), sabemos que en 416 Agatón era todavía un hombre joven, pues se le califica de νέος y de νεανίσκος. Los términos griegos para designar las etapas de la vida son tan imprecisos como los nuestros, pero Jenofonte habla de que puede considerarse joven (νέος) a un hombre de hasta treinta años¹¹². Todavía Aristófanes, cinco años después, en *Las tesmoforiantes* (año 411), continúa llamándolo νεανίσκος (v. 134), y exalta su juventud en comparación con Eurípides (v. 173, 191). Es verosímil, no obstante, que el autor cómico esté exagerando aquí deliberadamente con intención burlesca.

Por lo que respecta a este Testimonio 3, hay que tener en cuenta, en primer lugar, que el *Protágoras* se supone ambientado en torno al 430¹¹³. Vemos que Platón califica aquí a Agatón de μειράκιον, ('muchacho') término que para el filósofo comprende el periodo que sigue a la niñez, es decir, la pubertad¹¹⁴. También para los principales lexicógrafos, μειράκιον es quien sigue en edad al παῖς. Pólux lo define como εἴτα ἀγένειος, "todavía imberbe", e Hipócrates, que divide las edades del hombre en grupos de siete años, señala que su edad abarca desde los catorce a los veintiún años¹¹⁵. También en el *Banquete* Sócrates llamaba a Agatón en un momento dado μειράκιον¹¹⁶, pero allí es evidente la intención irónica del pasaje.

¹¹¹ Sobre el estilo literario de Agatón y en particular sobre la influencia de Gorgias, v. infra T 16.

¹¹² *Mem.* I, 2, 35

¹¹³ Cf. SNELL, *TrGF* I, p. 156; LESKY (1976: 440); SCHMID (*GGL* I 3, 846, n. 1). También se han propuesto las fechas de 431 o 432, cf. LÉVÊQUE (1955: 30 y n. 3).

¹¹⁴ Cf. *Resp.* 497e Νῦν μὲν, ἦν δ' ἐγώ, οἱ καὶ ἀπτόμενοι μειράκια ὄντα ἄρτι ἐκ παίδων (*Ahora, dije yo, los que la acometen* [sc. la filosofía] *son muchachos que acaban de salir de la infancia*).

¹¹⁵ Hippocr. ap. *Philo.* I. 26 μειράκιον δ' ἄχρι γενείου λαχνώσιος, ἐς τὰ τρις ἑπτὰ ('muchacho' hasta que sale la barba, hacia los 21 años).

¹¹⁶ Plat. *Symp.* 223a ἀλλ' ἕασον, ὦ δαιμόνιε, καὶ μὴ φθονήσης τῷ μειρακίῳ ὑπ' ἐμοῦ ἐπαινεθῆναι (*Pero déjalo, amigo, y no envidies al muchacho por que yo le elogio*).

Por último, debemos contrastar también todos estos datos con lo que nos dice Eliano en el T 22a, acerca de la edad de Agatón cuando coincidió con Eurípides en Macedonia:

AELIANUS, *Varia historia* 13, 4 Ἀρχέλαος ὁ βασιλεὺς ἐστίασιν παρεσκεύασε πολυτελῆ τοῖς ἐταίροις. προϊόντος δὲ τοῦ πότου ζωρότερον πιὼν Εὐριπίδης ὑπήχθη πως κατ' ὀλίγον ἐς μέθην· εἶτα συγκλιθέντα αὐτῷ Ἀγάθωνα
4 τὸν τῆς τραγωδίας ποιητὴν περιλαβὼν κατεφίλει, τετταράκοντα ἐτῶν που γεγονότα. τοῦ δὲ Ἀρχελάου πυθομένου εἰ καὶ νῦν ἔτι ἐρώμενος αὐτῷ δοκεῖ εἶναι, ἀπεκρίνατο 'ναὶ μὰ Δία· οὐ γὰρ μόνον τὸ ἔαρ τῶν καλῶν κάλλιστον, ἀλλὰ καὶ τὸ μετόπωρον.'

*El rey Arquelao preparó un magnífico banquete para sus amigos. Cuando pasaron a la bebida, Eurípides, que había tomado el vino casi puro, fue cayendo poco a poco en la embriaguez. Y entonces, abrazando a Agatón, el autor de
4 tragedias, que estaba reclinado junto a él y que tenía unos cuarenta años, lo besaba tiernamente. Cuando Arquelao le preguntó si todavía ahora le parecía atractivo, le contestó: "Naturalmente, por Zeus; pues no sólo es lo más bello de los seres bellos la primavera, sino también el otoño".*

Sabemos que Eurípides partió a la corte de Arquelao después de 408, año de la representación de su *Orestes*, y que la noticia de su muerte llegó a Atenas en la primavera de 406, poco antes de las Grandes Dionisias, en cuyo *proágon* Sófocles apareció de luto y con los actores y coreutas sin corona. Por consiguiente, la anécdota que relata Eliano, en caso de ser cierta, tendría que haberse producido en ese periodo, durante el cual Agatón tendría *aproximadamente* (που) cuarenta años. No obstante, aunque el uso del adverbio που con numerales, como es el caso, indica aproximación, tampoco sería totalmente descartable una connotación de límite, con lo que Eliano estaría diciendo que Agatón tenía *casi* cuarenta años¹¹⁷.

¹¹⁷ Cf. LSJ y BAILLY, DGF, s.v.

En resumen, estos son los indicios con que contamos para intentar precisar la fecha de nacimiento de Agatón:

- En 430, fecha del *Protágoras*, era un muchacho imberbe que probablemente no pasaría de los catorce o quince años.
- En 416, fecha del *Banquete* y de su primera victoria, tendría unos treinta años o quizá algo menos.
- En 411, fecha de *Las tesmoforiantes*, no debía sobrepasar mucho los treinta.
- Entre los años 408-406, cuando coincidió con Eurípides en Macedonia, tenía aproximadamente cuarenta años.

Todos estos datos, aunque imprecisos, son en conjunto bastante coherentes entre sí y apuntan claramente a una fecha comprendida entre los años 445-447 a. C.

T 4

a) ARISTOPHANES, *Thesmophoriazusae* 29-38 (a. 411)

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ	Ἐνταῦθ' Ἀγάθων ὁ κλεινὸς οἰκῶν τυγχάνει ὁ τραγωδοποιός	30
ΚΗΔΕΣΤΗΣ	Ποῖος οὗτος Ἀγάθων; Ἔστιν τις Ἀγάθων— Μῶν ὁ μέλας, ὁ καρτερός;	
ΕΥΡ.	Οὐκ, ἀλλ' ἕτερός τις.	
ΚΗΔ.	Οὐχ ἐόρακα πώποτε. Μῶν ὁ δασυπῶγων;	
ΕΥΡ.	Οὐχ ἐόρακας πώποτε;	
ΚΗΔ.	Μὰ τὸν Δί' οὕπω γ' ὥστε κάμ' εἶδέναι.	
ΕΥΡ.	Καὶ μὴν βεβίνηκας σύ γ', ἀλλ' οὐκ οἶσθ' ἴσως. Ἄλλ' ἐκποδῶν πτήξωμεν, ὡς ἐξέρχεται θεράπων τις αὐτοῦ πῦρ ἔχων καὶ μυρρίνας, προθυσόμενος, ἔοικε, τῆς ποήσεως.	35

EURÍPIDES: *Resulta que ahí vive el famoso Agatón,
el autor de tragedias.* 30

PARIENTE: *¿Quién es ese Agatón?
Hay un tal Agatón...
¿No es uno muy moreno, fuertote?*

EURÍPIDES: *No, otro distinto.*

PARIENTE: *No lo he visto nunca.
¿No es uno con la barba muy espesa?*

EURÍPIDES: *¿No lo has visto nunca?*

PARIENTE: *Por Zeus que todavía no, al menos que yo sepa.*

EURÍPIDES: *Y te lo has follado seguro, pero quizá sin darte cuenta.* 35
*Pero ocultémonos a un lado, porque sale
un esclavo suyo con fuego y ramas de mirto,
para hacer un sacrificio, o eso parece, por su inspiración
[poética.*

b) *Scholium R ad v. 32* ἐπειδὴ οὐ πάλαι ἤρξατο διδάσκειν, ἀλλὰ τρισὶν πρὸ τούτων ἔτεσιν.

Porque no hacía mucho tiempo que había empezado a representar sus obras, sino tres años antes de esto (i.e. 414).

Comentario

El Testimonio 4 pertenece a la segunda fuente en importancia sobre Agatón, después del *Banquete* platónico: *Las tesmoforiantes* de Aristófanes. De manera similar a lo que sucede en el diálogo de Platón, Agatón es también aquí un personaje del entramado dramático de la obra, pero en este caso las intenciones cómicas y paródicas de nuestra fuente aconsejan ser aún más precavidos respecto a la fiabilidad del testimonio.

El argumento de la obra es el siguiente: Eurípides, enterado de que las mujeres de Atenas se han reunido en la fiesta de las Tesmoforias para debatir un castigo contra él, intenta introducir a Agatón disfrazado de mujer con la intención de que las espíe. Como

este se niega, lo hace un pariente de Eurípides (su suegro Mnesíloco, según el escoliasta¹¹⁸), pero es descubierta. Tras fracasar en sus intentos por rescatarlo, Eurípides ofrece un acuerdo de paz a las mujeres, que es aceptado por ellas.

Respecto a la cronología de Agatón, *Las tesmoforiantes* nos marca el término *post quem* —año 411— para fechar la partida de nuestro poeta a Macedonia; es decir, hasta ese año sabemos con seguridad que todavía permanecía en Atenas (lo que viene corroborado, además, por el T 6).

La intervención de Agatón en *Las tesmoforiantes* se limita a la primera parte o prólogo (1-294), y a lo largo de ella el poeta es tachado repetidamente de afeminado y de homosexual pasivo, al tiempo que se parodia su estilo rebuscado y amanerado¹¹⁹. En los versos que comentamos ahora hay ya una alusión indirecta al supuesto aspecto femenino de Agatón: al llegar a la puerta de su casa, el pariente de Eurípides asegura desconocer al poeta, y aparenta confundirlo con otro individuo; la descripción que hace de él (“¿No es uno muy moreno, fuertote?”, “¿No es uno con la barba muy espesa?”) contrastará con la posterior aparición del poeta. Así pues, Aristófanes nos da una descripción física de Agatón de un modo indirecto, como en un negativo fotográfico: debió de ser de piel muy blanca, delgado o al menos de apariencia poco atlética, y con la barba —probablemente escasa— perfectamente rasurada o, más bien, depilada¹²⁰. El cuadro se completa con una referencia obscena (βεβίηκας) a su papel sexual pasivo¹²¹.

El escoliasta de T 4 b señala que el desconocimiento del pariente de Eurípides se debe a que hacía poco tiempo que Agatón había empezado a representar sus tragedias, pero creemos que se trata de un error de interpretación por su parte: es evidente que lo que pretende Aristófanes, al hacer que el pariente de Eurípides dé una descripción del poeta completamente distinta a la que esperan los espectadores, es lograr un efecto cómico; lo cual, además, es una prueba de que Agatón era ya suficientemente conocido por el público ateniense.

¹¹⁸ *Schol. Thesm.* ante v. 1 Προλογίζει Μνησίλοχος κηδεστής Εύριπίδου.

¹¹⁹ Sobre el estilo de Agatón, v. infra T 16.

¹²⁰ Cf. *Thesm.* 218-9, donde se hace referencia al ξυρόν (‘depilador’) que Agatón guarda cuidadosamente en su estuche (ξυροδόκη).

¹²¹ Sobre la apariencia física de Agatón y sus hábitos sexuales, v. infra T 14 y T 15.

El escoliasta incurre en otro error —señalado por Snell en el aparato crítico¹²²—, al afirmar que Agatón hacía tres años que había empezado a representar sus obras: si, como hemos visto, *Las tesmoforiantes* se representó en el 411, tres años antes sería el 414, y, sin embargo, sabemos por los testimonios anteriores que Agatón había vencido ya en las Leneas del 416. Clinton y Ritschl, para deshacer la incongruencia, corrigieron el texto escribiendo πέντε (E') en lugar de τρισὶν (Γ'). Sin embargo, tal vez no sea necesaria ninguna enmienda al texto: es probable, como el propio Snell indica, que el escoliasta tuviera a la vista únicamente las didascalias de las Dionisias y no las de las Leneas, por lo cual, a partir de este testimonio, podría conjeturarse que quizá Agatón participara en las Dionisias de 414.

T 5

PRAXIPHANES fr.18 Wehrli (ap. Marcellini *Vit. Thucyd.* 29) συνεχρόνισε δὲ (Θουκυδίδης), ὡς φησι Πραξιφάνης. ἐν τῷ περὶ ἱστορίας, Πλάτωνι τῷ κωμικῷ, Ἀγάθωνι τραγικῷ, Νικηράτῳ. ἐποποιῶ καὶ Χοιρίλῳ καὶ Μελανιπίδῃ.

Fue contemporáneo (Tucídides), según dice Praxífanos en su obra Sobre la historia, de Platón el cómico, de Agatón el trágico, de Nicérato el poeta épico, y de Quérilo y Melanípides.

Comentario

La *Vida de Tucídides* es una recopilación tardía de diversas fuentes sobre la biografía del historiador. Aparece en la tradición manuscrita bajo la autoría de Marcelino, del que, por otra parte, nada más sabemos. Praxífanos, el autor del presente testimonio, fue un peripatético de finales del siglo IV, maestro de Arato y de Calímaco; este último escribió un tratado contra él, refutando el concepto aristotélico de poesía que seguramente defendía Praxífanos.

Como referencia cronológica, el testimonio simplemente nos confirma la datación de Agatón en la segunda mitad del siglo V, pues todos los autores que se mencionan aquí, aunque las fechas de su nacimiento y muerte sean muy inseguras, pertenecen

¹²² SNELL, *TrGF I*, 156 n.

aproximadamente a esa época, o llegan, como mucho, a principios del siglo IV. Únicamente en el caso de Tucídides podemos establecer con un poco más de precisión que vivió ca. 460-400 a. C.

Por lo que se refiere al resto de los autores mencionados por Praxífanos, Platón el Cómico era aproximadamente de la misma edad que Aristófanes (445?-386) y, por lo tanto, que Agatón. Sus comedias llevan por primera vez el nombre de políticos censurados (*Hipérbolo, Pisandro, Cleofonte*); otras como *Hélade* o *Las islas*, se refieren a temas de política general. Al igual que Aristófanes, en sus últimas producciones (*Faón*, del 391 a. C) parece que dejó de lado la sátira política.

De Nicérato de Heraclea tan sólo se sabe que fue autor épico, y que compuso un panegírico de Lisandro, por el cual este mismo le concedió la victoria sobre Antímaco de Colofón en la fiesta de las Lisandreas¹²³, nombre que recibió la fiesta de Hera en Samos por adulación al rey espartano.

Melanípides de Samos, que nació unas décadas antes, presenta algunas concomitancias con Agatón: además de autor de ditirambos, fue experto citarista e innovador musical, pues aumentó el número de cuerdas de la lira y modificó la música del ditirambo, introduciendo en él el género cromático, al igual que hizo Agatón en la tragedia¹²⁴. Los títulos de sus obras coinciden con los de las tragedias de la época. Melanípides terminó sus días en Macedonia, a finales del siglo V, unos años antes que Agatón, en la corte del rey Pérdicas II.

El Quérilo al que hace referencia Praxífanos es sin duda el poeta épico Quérilo de Samos, no el autor trágico del mismo nombre nacido casi un siglo antes. Quérilo fue igualmente un hombre innovador que dejó de utilizar como tema de sus composiciones la saga heroica y los mitos para inspirarse en los grandes acontecimientos históricos. Por su poema *Pérsicas* (Περσικά), sobre las Guerras Médicas, en el que seguramente se dejaba sentir la influencia de Heródoto, se le puede considerar el inventor de la épica histórica. Pero, al mismo tiempo, como ponen de manifiesto los versos iniciales de su poema¹²⁵,

¹²³ Plut. *Lys.* 18.

¹²⁴ Sobre el χρωματικὸν γένος v. infra n. 300, y el comentario a F 3a; en general, sobre la música de Agatón v. T 19-22.

¹²⁵ Fr. 2 Bernabé

ἄ μάκαρ, ὅστις ἔην κείνον χρόνον ἴδρις αἰοιδῆς,
Μουσῶων θεράπων, ὅτ' ἀκήρατος ἦν ἔτι λειμῶν·

Quérilo es consciente de su papel de epígono de una gran tradición y de vivir en una época en la que ya sólo es posible recrear. Su actitud, semejante a la de Melanípides o Agatón por sus intentos, a veces casi desesperados, de renovar unos géneros literarios que habían entrado en franca decadencia, parece muy característica del clima espiritual e intelectual de este periodo final del siglo V. También Quérilo terminó sus días en Macedonia.

T 6

ARISTOTELES, *Ethica Eudemia* 3, 5, 1232b 6 καὶ μᾶλλον ἂν φροντίσειεν ἀνὴρ μεγαλόψυχος, τί δοκεῖ ἐνὶ σπουδαίῳ ἢ πολλοῖς τοῖς τυγχάνουσιν, ὥσπερ Ἀντιφῶν ἔφη πρὸς Ἀγάθωνα κατεψηφισμένως τὴν ἀπολογίαν ἐπαινέσαντα.

Pero un hombre de espíritu elevado tendría en más consideración la opinión de un solo virtuoso, que la de una muchedumbre cualquiera, como Antifonte le dijo a Agatón, quien, aun condenándolo, aplaudió su defensa (a. 411).

Comentario

Aristóteles está definiendo los rasgos propios de la magnanimidad o elevación de espíritu (μεγαλοψυχία) y el primero que cita es el de preocuparse sólo de las cosas importantes y ser desdeñoso de la multitud y de la opinión común. A este respecto, pone como ejemplo al orador Antifonte de Ramnunte¹²⁶ y las palabras que le dirigió a Agatón.

Desde el punto de vista de la cronología, este testimonio, junto con T 4, nos confirma que en el año 411 Agatón todavía se encontraba en Atenas. En efecto, el episodio

νῦν δ' ὅτε πάντα δέδασται, ἔχουσι δὲ πείρατα τέχνηαι,
ὑστατοὶ ὥστε δρόμου καταλειπόμεθ', οὐδέ πη ἔστι
πάντηι παπταίνοντα νεοζυγὲς ἄρμα πελάσσαι.
(¡Ah, feliz quien era en aquel tiempo experto en poesía,
siervo de las Musas, cuando intacto aún estaba el prado!
Ahora, cuando todo está repartido, llegan a su fin las artes;
conque los últimos de la carrera nos hemos quedado, y no hay,
aunque mires en torno, un carro recién uncido al que acercarse).

¹²⁶ No podemos entrar aquí en la debatida cuestión de si hay que identificar a este Antifonte de Ramnunte, autor de una colección de ejercicios retóricos que ha llegado hasta nosotros con el nombre de *Tetralogías*, con el sofista del mismo nombre, autor de los tratados *Sobre la verdad* y *Sobre la concordia*. Cf. MELERO (1996: 327-32).

al que se refiere es la revuelta oligárquica de los Cuatrocientos, ocurrida en junio de 411, la cual, según Tucídides, fue encabezada por el célebre orador Antifonte de Ramnunte. Cuando a principios de Septiembre de ese mismo año los oligarcas moderados, con Terámenes al frente, reconducen la situación política, Antifonte fue condenado y ejecutado.

El testimonio puede aportar algunas pistas sobre la posición ideológica de Agatón, pero hay que tener en cuenta que el texto de Aristóteles presenta algunos problemas textuales.

En primer lugar, hay una variante, rechazada por todos los editores y traductores, κατεψευσμένως (“hipócritamente”). Este adverbio, construido sobre el participio de perfecto medio de ψεύδω podría ir referido tanto a Antifonte como a Agatón: “como Antifonte le dijo hipócritamente a Agatón cuando este elogió su defensa” o “como Antifonte le dijo a Agatón cuando hipócritamente elogió su defensa”. En cualquier caso, Agatón aparecería enfrentado, o al menos en malas relaciones, con los oligarcas más radicales, partidarios de abolir completamente las instituciones democráticas y de entregar la ciudad a los espartanos.

Si aceptamos la lectura κατεψηφισμένος (“tras haber sido condenado”, referido a Antifonte) —que es la que suelen presentar los editores¹²⁷— el orden de palabras resulta infrecuente, pero el sentido es aceptable. Agatón, al apoyar a Antifonte, y ser a su vez valorado por él, se revelaría como un seguidor del sector oligárquico más extremista. Esta es la interpretación de Lévêque, que ensalza la valentía y hasta el heroísmo de Agatón al arriesgarse a defender a su correligionario y amigo en el momento en que se le condenaba a muerte¹²⁸. En ese caso, su partida a Macedonia podría haberse producido en torno a esta época por razones políticas, como consecuencia de la caída del régimen de los Cuatrocientos y para evitar las represalias de que fueron objeto los partidarios de los oligarcas radicales.

Pensamos que, en realidad, no hay datos suficientes para adscribir a Agatón a una u otra tendencia política; ni siquiera hay constancia de que el poeta participara activamente alguna vez en las instituciones de la ciudad. Por su origen acomodado, el ambiente en el que se educó y algún comentario despectivo en el *Banquete* respecto a la

¹²⁷ Así por ejemplo, WALZER-MINGAY (1991), RACKHAM (1934).

¹²⁸ LÉVÊQUE (1955: 46-7).

opinión de las masas¹²⁹, no parece, desde luego, haber sido un seguidor de la democracia radical. Pero casi tenemos más indicios para pensar que era un moderado en la línea de Terámenes que un extremista en la línea de Pisandro o Antifonte. En efecto, del pasaje de Aristóteles podría deducirse que el propio Agatón asistió o incluso participó en el juicio contra el orador. De ser un simpatizante de los oligarcas radicales, no parece congruente su presencia como espectador en ese juicio mientras los cabecillas del golpe o habían huido, pasándose a los espartanos, o estaban siendo condenados a muerte precisamente allí mismo, como Antifonte. Por otro lado, la salida de Agatón de Atenas no se produjo probablemente hasta el 408-406¹³⁰, por lo que incluso convivió algunos años sin problemas con la democracia restaurada a partir de 410.

Todavía contamos con algún indicio más de la participación de Agatón en el juicio contra Antifonte si aceptamos la lectura de Snell *κατεψηφισμένως*. Esta forma adverbial constituye un *hapax*, pero tiene a su favor que es la *lectio difficilior* y que las otras dos pueden explicarse a partir de ella. La idea sería que Agatón, aun votando a favor de la condena a Antifonte, reconoció, en un gesto de nobleza y elegancia que cuadra muy bien con su personalidad, la calidad de su discurso de defensa, gesto que fue agradecido a su vez por el orador al calificar a Agatón como *σπουδαῖος*. El término hay que entenderlo aquí en su sentido moral (“bueno”, “virtuoso”), como es frecuente en el propio Aristóteles¹³¹. El filósofo parece estar introduciendo una cita literal, por lo que es muy verosímil que fuera este el calificativo exacto empleado por Antifonte al dirigirse a Agatón. La inteligencia y la habilidad oratoria de Antifonte, así como el magnífico discurso que pronunció en su defensa, están plenamente atestiguados por Tucídides¹³², por lo que, ciertamente, que un personaje como él, y más en esas circunstancias, pondere así la honradez de Agatón es un dato revelador de la personalidad de nuestro poeta.

¹²⁹ Cf. *Symp.* 194 b Τί δέ, ὦ Σώκρατες; τὸν Ἀγάθωνα φάναι, οὐ δῆπου με οὕτω θεάτρον μεστὸν ἠγῆ ὥστε καὶ ἀγνοεῖν ὅτι νοῦν ἔχοντι ὀλίγοι ἔμφορες πολλῶν ἀφρόνων φοβερῶτεροι; (*¿Y qué, Sócrates?, dijo Agatón. ¿Es que me consideras tan empachado de teatro como para ignorar que para que el que tenga cabeza son más temibles unos pocos inteligentes que una mayoría de insensatos?*).

¹³⁰ Sobre la fecha del viaje de Agatón a Macedonia, v. *infra* p. 83

¹³¹ Arist. *Cat.* 10 b 8 τῷ γὰρ ἀρετὴν ἔχειν σπουδαῖος λέγεται (*Por poseer la virtud se le llama spoudaïos*).

¹³² Thuc.VIII, 68.

B. Viaje a Macedonia

T 7

a) ARISTOPHANES, *Ranae* 83-85 (a. 405)

ΗΡΑΚΛΗΣ Ἄγαθων δὲ ποῦ ἔστιν;
ΔΙΟΝΥΣΟΣ Ἄπολιπὼν μ' ἀποίχεται,
ἀγαθὸς ποητῆς καὶ ποθεινὸς τοῖς φίλοις. 84
ΗΡΑΚΛΗΣ Ποῖ γῆς ὁ τλήμων;
ΔΙΟΝΥΣΟΣ Ἐς μακάρων εὐωχίαν.

ΗΡΑΚΛΗΣ *Y Agatón, ¿dónde está?*
ΔΙΟΝΥΣΟΣ *Me dejó y se fue.*
Un buen poeta, añorado por sus amigos. 84
ΗΡΑΚΛΗΣ *¿Y hacia qué tierra se fue, el desgraciado?*
ΔΙΟΝΥΣΟΣ *Hacia el banquete de los bienaventurados.*

b) *Scholium ad locum* (cf. *Suda* α 124) ἐς μακάρων εὐωχίαν: Ἦ ὡς περὶ τετελευτηκότος λέγει, ὡσανεὶ εἶπε τὰς μακάρων νήσους· ἢ ὅτι Ἀρχελάω τῷ βασιλεῖ μέχρι τῆς τελευτῆς μετὰ ἄλλων πολλῶν συνῆν ἐν Μακεδονίᾳ, καὶ μακάρων εὐωχίαν ἔφη τὴν ἐν τοῖς βασιλείοις διατριβήν.

“Hacia el banquete de los bienaventurados”: o bien está hablando como de alguien que ha muerto, como si dijera “las islas de los bienaventurados”; o bien porque vivió junto al rey Arquelao hasta su muerte, con otros muchos, en Macedonia, y llamó “banquete de los bienaventurados” a su estancia en la corte.

Comentario

Al comienzo de *Las ranas* de Aristófanes, Dioniso acude a Heracles para que le ayude a bajar al Hades en busca de Eurípides, que acababa de morir en Macedonia, ya que la ciudad no cuenta con ningún gran poeta, “pues unos ya no están y los que están son

malos” (v. 72). Heracles, sorprendido, nombra a Yofonte, el hijo de Sófocles, de cuya calidad el dios no tiene todavía suficientes pruebas, pues se decía que su padre, también recientemente fallecido, le ayudaba en la composición de sus tragedias. A continuación, Heracles da el nombre de Agatón, y Aristófanes, por boca de Dioniso, lamenta su ausencia de la ciudad, y lo califica, como hemos visto, de “buen poeta” —haciendo un juego de palabras entre Ἀγάθων y ἀγαθός— en contraste con los otros dos que mencionará después, Jenocles y Pitángelo.

La expresión un tanto enigmática que utiliza Dioniso “hacia el banquete de los bienaventurados” podría entenderse como una prueba de que el poeta ya habría muerto en el 405, año en que se representó las *Ranas*. Sin embargo, esta interpretación, sugerida por el escoliasta, no tiene sentido dado el contexto en el que nos encontramos: Dioniso quiere bajar al Hades en busca de un buen poeta muerto, y Heracles, para intentar disuadirlo, le pregunta por los que quedan vivos, Yofonte, Agatón, Jenocles y Pitángelo, todos ellos descartados por una u otra razón. Más bien, la expresión debe de hacer referencia, con un cierto tono de reproche por parte de Aristófanes, a la vida muelle y a los frecuentes banquetes de la corte de Arquelao, de cuya abundancia se hacen eco también otros autores¹³³. El más que probable juego de palabras entre μακάρων y Μακεδονίων (*banquete de los macedonios/banquete de los bienaventurados*) es una prueba más en apoyo de esta interpretación¹³⁴.

En consecuencia, podemos fijar el año 405 como término *ante quem* para la partida de Agatón a Macedonia. Aunque, si damos crédito a la noticia que nos transmite Eliano (cf. T 22) sobre la coincidencia de Agatón y Eurípides en la corte de Arquelao de Macedonia¹³⁵, podríamos adelantar esta fecha al 406, año en que muere Eurípides.

De las palabras del escoliasta quizá también podamos sacar alguna conclusión sobre la fecha de la muerte de Agatón. En efecto, como señala Snell¹³⁶, el comentarista de

¹³³ Cf. p. ej. Ael., *Var. hist.* 13, 4 (T 22); Cic., *Tusc.* V, 12. Una comedia de Estratis, *Los Macedonios o Pausanias*, debía de describir la vida de los dos amantes en Pela: de los siete fragmentos que conservamos, tres se refieren a comida (fr. 28, 29, 31 Kock).

¹³⁴ Cf. BREMER (1991: 42).

¹³⁵ Parecen exageradas las cautelas de LEFKOWITZ (1981: 103) quien considera pura ficción extraída de sus obras la mayoría de los datos sobre la vida de Eurípides que nos han llegado de fuentes antiguas, incluido su viaje a Macedonia. Cf. BREMER (1991: 42-3).

¹³⁶ SNELL, *TrGF* 1, 157 n.

las *Ranas* parece pensar que Agatón murió antes que el rey Arquelao, del que sabemos que fue asesinado en 399. Esta suposición es correcta si, como parece lo más lógico, entendemos que las palabras μέχρι τῆς τελευτῆς aluden a la muerte de Agatón, y no a la de Arquelao. Por otro lado, la conversación que mantienen Apolodoro y Glaucón en *Banquete* 172 c, donde comentan la larga ausencia de Agatón de Atenas¹³⁷, es la referencia más tardía que tenemos de que el poeta seguía aún con vida, y se supone ambientada aproximadamente en el año 400. Por tanto, la muerte de Agatón pudo muy bien producirse entre los años 400 y 399, con lo cual su vida no debió extenderse mucho más allá de los cuarenta y cinco años.

T 8

PLATO, *Symposium* 172 C (Apolodorus) οὐκ οἶσθ' ὅτι πολλῶν ἐτῶν Ἀγάθων ἐνθάδε οὐκ ἐπιδεδήμηκεν, ἀφ' οὗ δ' ἐγὼ Σωκράτει συνδιατρίβω καὶ ἐπιμελὲς πεποιήμαι ἐκάστης ἡμέρας εἰδέναι ὅτι ἂν λέγη ἢ πράττη, οὐδέπω τρία ἔτη ἐστίν;

(Apolodoro) ¿No sabes que desde hace muchos años Agatón no vive aquí en la ciudad y que todavía no se cumplen tres años desde que yo frecuento la compañía de Sócrates y me ocupo afanosamente cada día en saber lo que dice o hace?

Comentario

El pasaje pertenece casi al comienzo del *Banquete* de Platón, cuando Apolodoro y Glaucón hablan sobre el convite que tuvo lugar en casa de Agatón. El segundo de los interlocutores, Glaucón, quiere saber de Apolodoro todo lo que sucedió allí, en la idea de que el propio Apolodoro ha asistido a la celebración y que esta ha tenido lugar recientemente. Un poco más adelante, Apolodoro le aclara que la reunión tuvo lugar cuando ellos eran niños y Agatón triunfó con su primera tragedia (T 2 a).

Algunos indicios, como las palabras de Apolodoro “hace muchos años que Agatón no vive aquí en la ciudad”, o el hecho de que Sócrates muera en el 399 y aquí todavía se le considere vivo, han permitido establecer en torno al año 400 la fecha en que Platón sitúa

¹³⁷ v. infra T 8 y nuestro comentario.

la escena inicial del *Banquete*¹³⁸. Teniendo en cuenta que se trata de una fecha aproximada y contando con la poca exactitud de Platón en estas cuestiones, se trata, como hemos dicho antes, de la referencia más tardía que disponemos para fijar el término *post quem* de la muerte de Agatón.

Por otra parte, la alusión a que hace “muchos años” que Agatón está fuera de Atenas parece indicar que la partida de Agatón a Macedonia se habría producido en una fecha más bien temprana, es decir, cercana al 411; sin embargo, la propia ambigüedad de la expresión impide considerarla como una prueba determinante.

T 9

[EURIPIDES], *Epist.* 5, 2 p. 278 Herch. v. supra 11 T 3 Περί δὲ ὧν ἐπέστειλας ἡμῖν σὺ μὲν εὖ ποιεῖς ἐπιστέλλων ἃ δοκεῖς ἡμῖν εἰδέναι διαφέρειν· ἴσθι μέντοι μηδὲν μᾶλλον ἡμῖν ὧν νῦν Ἀγάθων ἢ Μέσατος. λέγει μέλον ἢ τῶν Ἀριστοφάνους φληναφημάτων οἷσθά ποτε μέλον. καὶ τούτοις γε ἂν ἀδικήσαις ἡμᾶς εἰς τὰ μάλιστα ἀποκρινάμενός ποτε, κἂν ὄλως μὴ παυομένους τῆς ἀναγωγίας αὐτοῦς ὀρᾶς. ἦν μέντοι τις τῶν ἀξίων περὶ Εὐριπίδου λέγειν τι ἢ ἀκούειν αἰτιᾶται ἡμᾶς τῆς πρὸς Ἀρχέλαον ὁδοῦ, ἃ μὲν τὸ πρόσθεν εἴπομεν περὶ τοῦ μὴ δεῖν εἰς 8 Μακεδονίαν ἡμᾶς ἀποδημεῖν ἐπιστάμενος, ἃ δὲ μετὰ ταῦτα ἡμᾶς ἀπηνάγκασε βαδίσει ἀγνοῶν, τοῦτον δὲ ἄξιον νόμιζε δηλοῦν αὐτῷ ἅπερ οἷσθα, ὧ Κηφισοφῶν, καὶ οὕτω πεπαύσεται ἀγνοῶν τὰς αἰτίας καὶ ἅμα, ὅπερ εἰκός ἐστι τὸν ἀγνοοῦντα πάσχειν, καταγινώσκων ἡμῶν ὡς φιλοχρημάτων γενομένων.

Respecto a lo que me escribes, haces bien contándome lo que crees que me interesa saber. Pero ten en cuenta que no me importa más lo que ahora dicen Agatón o Mesato de lo que me importaban en otro tiempo las majaderías de Aristófanes. Y 4 realmente me podrías causar un daño enorme replicando a estos, aunque veas que no cejan en absoluto en su grosería. En cambio, si alguno de los que merecen hablar u oír hablar de Eurípides me censura por mi viaje junto a Arquelao, conociendo lo que yo decía antes de que no necesitaba partir a Macedonia, mas ignorando lo que

¹³⁸ Cf. SNELL, *TrGF* I, 156 n.; BURY (1932: LXVI); MARTÍNEZ HERNÁNDEZ (1986: 180).

8 *después de esto me obligó a marchar, a ese considéralo merecedor de mostrarle lo que sabes, Cefisofonte, y así dejará de ignorar mis razones, y a la vez —como es natural que le pase al que las desconoce— dejará de tacharme de codicioso.*

Comentario

La carta es sin lugar a dudas una falsificación de época muy posterior a Eurípides, probablemente de finales del siglo I d.C.¹³⁹ Se la dirige Eurípides, desde Macedonia, a Cefisofonte, quien según la maledicencia de los autores cómicos ayudaba al dramaturgo tanto en su labor literaria como en otros menesteres conyugales. Quienquiera que fuera su autor parece dar por supuesto que Agatón había partido a Macedonia después de Eurípides, dato que podría sernos útil para fijar la fecha de la partida de Agatón. En efecto, como dijimos antes¹⁴⁰, Eurípides permaneció en la corte de Arquelaos entre el 408, cuando, estando todavía en Atenas, representó *Orestes*, y el 406, en cuya primavera, antes de las Grandes Dionisias, llegó a Atenas la noticia de su muerte. Puesto que sabemos que Agatón coincidió en Macedonia con Eurípides (T 22), si damos crédito a la información de esta carta, su salida de Atenas debió de producirse entre el 408 y el 406.

No obstante, se trata evidentemente de un testimonio que merece muy poca confianza y que sólo puede tener cierta validez en combinación con otros que señalen en la misma dirección¹⁴¹. Resulta, por ejemplo, bastante sospechosa la mención que se hace en la carta a Mesato (línea 3), autor trágico de relativa importancia que compitió con Esquilo y Sófocles, llegando a conseguir el primer premio en al menos tres ocasiones, aunque no ha sobrevivido ni un solo fragmento de su obra¹⁴². Mesato nació probablemente en la primera década del s. V a. C., en una fecha cercana a la de Sófocles (496), por lo que en el momento en que supuestamente se redactó esta carta sería ya casi nonagenario. No es que sea imposible que Mesato continuara en activo a una edad tan avanzada —ahí está el caso de Sófocles— pero desde luego no parece muy probable¹⁴³. Tampoco se entiende muy bien por qué Agatón habría de criticar a Eurípides, cuando no

¹³⁹ Cf. COSTA (2001: XVIII).

¹⁴⁰ Cf. comentario al T 3, p. 62.

¹⁴¹ Cf. T 11.

¹⁴² DEL RINCÓN SÁNCHEZ (2007: 381-389).

¹⁴³ Se ha propuesto también que el Mesato mencionado junto a Agatón podría ser otro miembro más joven de la misma familia: KAKRIDIS (1954: 165-174).

hay ninguna otra referencia de que ambos mantuvieran malas relaciones, más bien al contrario¹⁴⁴. También a este respecto se han sugerido otras hipótesis menos plausibles como que se trataría de otro poeta llamado Agatón y contemporáneo suyo¹⁴⁵, o que el autor de la carta se inventó directamente un personaje con el mismo nombre del poeta¹⁴⁶. De cualquier modo, como señala Kannicht en su edición de Eurípides¹⁴⁷, no parece probable que el apócrifo autor de la carta desconociera las historias sobre la relaciones eróticas entre Agatón y Eurípides en Macedonia; más bien prefirió pasarlas por alto por que las reprobara moralmente.

En definitiva, y a pesar de que nuestra desconfianza respecto a la autoría de la epístola esté más que justificada, tampoco debemos rechazar radicalmente la posibilidad de que el autor de esta falsificación dispusiera de alguna información fiable sobre Agatón que no haya llegado hasta nosotros por otra fuente y que, al menos, el dato de que Eurípides precedió a Agatón en su partida a Pela sea correcto.

T 10

PLATO, *Respublica* 8 568 A Οὐκ ἐτός, ἦν δ' ἐγώ, ἢ τε τραγωδία ὄλως σοφὸν δοκεῖ 568a εἶναι καὶ ὁ Εὐριπίδης διαφέρων ἐν αὐτῇ.

Τί δή;

Ἵτι καὶ τοῦτο πυκνῆς διανοίας ἐχόμενον ἐφθέγγατο, ὡς ἄρα σοφοὶ τύραννοὶ εἶσι b τῶν σοφῶν συνουσίᾳ. καὶ ἔλεγε δῆλον ὅτι τούτους εἶναι τοὺς σοφοὺς οἷς σύνεστιν.

Καὶ ὡς ἰσόθεόν γ', ἔφη, τὴν τυραννίδα ἐγκωμιάζει, καὶ ἕτερα πολλά, καὶ οὗτος καὶ οἱ ἄλλοι ποιηταί.

Τοιγάρτοι, ἔφην, ἄτε σοφοὶ ὄντες οἱ τῆς τραγωδίας ποιηταί συγγινώσκουσιν ἡμῖν τε καὶ ἐκείνοις ὅσοι ἡμῶν ἐγγὺς πολιτεύονται, ὅτι αὐτοὺς εἰς τὴν πολιτείαν οὐ παραδεξόμεθα ἄτε τυραννίδος ὑμνητάς.

Οἷμαι ἔγωγ', ἔφη, συγγινώσκουσιν ὅσοιπέρ γε αὐτῶν κομψοί.

Εἰς δέ γε οἷμαι τὰς ἄλλας περιμόντες πόλεις, συλλέγοντες τοὺς ὄχλους, καλὰς c φωνὰς καὶ μεγάλας καὶ πιθανὰς μισθωσάμενοι, εἰς τυραννίδας τε καὶ δημοκρατίας ἔλκουσι τὰς πολιτείας.

¹⁴⁴ Cf. T 25.

¹⁴⁵ Cf. COSTA (2001: 172).

¹⁴⁶ Cf. GÖSSWEIN (1975: 117).

¹⁴⁷ KANNICHT, *TrGF* 5.1 (2004: 87).

Μάλα γε.

Ούκοῦν καὶ προσέτι τούτων μισθοὺς λαμβάνουσι καὶ τιμῶνται, μάλιστα μὲν, ὥσπερ τὸ εἰκόσ, ὑπὸ τυράννων, δεύτερον δὲ ὑπὸ δημοκρατίας· ὅσω δ' ἂν ἀνωτέρω ἴωσιν πρὸς τὸ ἄναντες τῶν πολιτειῶν, μᾶλλον ἀπαγορεύει αὐτῶν ἡ τιμή, ὥσπερ ὑπὸ ἄσθματος ἄδυνατοῦσα πορεύεσθαι. d

—*No sin razón, dije yo, parece que la tragedia en general es algo sabio, 568a distinguiéndose en ella Eurípides.*

—*¿Por qué?*

—*Porque pronunció aquello, propio de una mente sagaz, de que “los tiranos son b sabios por la compañía de los sabios”. Y evidentemente consideraba que los sabios que acompañan al tirano son de este tipo (i.e. mercenarios extranjeros y esclavos liberados).*

—*Sí, y ensalza la tiranía como algo “que nos iguala a los dioses”¹⁴⁸, y así otras muchas cosas, tanto él como los demás poetas.*

—*En consecuencia, dije, como los poetas trágicos son sabios, seguro que nos perdonan a nosotros y a cuantos gobiernan como nosotros que no los admitamos en nuestro estado por ser panegiristas de la tiranía.*

—*Pienso yo, dijo, que por lo menos nos perdonarán los que entre ellos sean c discretos.*

—*Si bien creo que cuando salen de gira por las demás ciudades, y reúnen a las masas, y reclutan voces hermosas, potentes y persuasivas, arrastran a los gobiernos hacia la tiranía y la democracia.*

—*Muy cierto.*

—*Y además de esto reciben paga y honores, sobre todo, como es natural, de los d tiranos, y en segundo lugar, de la democracia. Pero cuanto más alto suben hacia la cumbre de los gobiernos, tanto más desfallece su honor, como si fuera incapaz de andar por la fatiga.*

Comentario

El texto pertenece al libro VIII de la República de Platón, donde se repasan los cuatro regímenes políticos deficientes —timocracia, oligarquía, democracia y tiranía—,

¹⁴⁸ Eur. Tro. 1169.

opuestos al único correcto, la aristocracia; asimismo, Platón describe los cuatro tipos humanos a los que da lugar cada uno de estos sistemas. El pasaje corresponde a la descripción de la tiranía, cuando se habla del tipo de gente de que se rodean los tiranos desde el momento en que su política los vuelve odiosos a los ciudadanos. En ese punto Platón introduce una digresión sobre el papel de los autores trágicos —y en concreto cita a Eurípides— como ensalzadores, e incluso conspiradores, a favor de la tiranía o de la democracia, razón por la que no deben ser admitidos en su Estado ideal.

El ataque contra Eurípides es demoledor, no solamente por sus elogios a la tiranía, sino porque Platón identifica perversamente a los sabios de los que habla el poeta con esos únicos compañeros del tirano, que, como ha demostrado antes, sólo pueden ser esclavos liberados ilegalmente, tras ser arrebatados a los ciudadanos, o extranjeros mercenarios que, como zánganos, acuden al reclamo de la riqueza. Entre estos últimos, naturalmente, debería incluirse al propio Eurípides. La malicia de Platón se incrementa aún más si consideramos que el verso que cita como si fuera de Eurípides —σοφοὶ τύραννοὶ εἶσι τῶν σοφῶν συνουσίᾳ— muy probablemente pertenece en realidad a Sófocles¹⁴⁹.

La razón de que Snell incluya este pasaje entre los *Testimonia* de Agatón es que, siguiendo a Wilamowitz¹⁵⁰, considera que hay una referencia no sólo a Eurípides sino también a Agatón, aunque el filósofo sólo mencione explícitamente al primero. Es indudable que Platón, al censurar la servidumbre de los poetas respecto a los tiranos, tiene en mente la estancia de Eurípides en Macedonia en la corte de Arquelaos y en ese contexto no puede descartarse que parte de su crítica alcance también indirectamente a Agatón. Ahora bien, la invectiva de Platón está dirigida a los poetas trágicos en general, a quienes destierra de su Estado ideal como apologetas e instigadores de la tiranía, no sólo a Eurípides; por otra parte, ni Eurípides ni Agatón fueron los únicos ni los primeros poetas trágicos (¡además de algún que otro filósofo!) que acudieron a la llamada de los tiranos: los nombres de Esquilo y de Frínico, que también pasaron sus últimos días en la corte de Hierón I de Siracusa, son suficientemente significativos a este respecto. Por tanto, la referencia de este texto a la estancia de Agatón en Macedonia no deja de ser una mera posibilidad.

¹⁴⁹ De su tragedia perdida *Ayante Locro*, fr. 14 Radt. No obstante, Wilamowitz y otros lo adjudican a Eurípides.

¹⁵⁰ WILAMOWITZ (1959⁵: I 118 y 357 n.3).

En todo caso, el testimonio es interesante por la información que nos transmite sobre el prestigio y la influencia de los actores en la antigua Grecia¹⁵¹, fenómeno que no tiene equivalente en otras civilizaciones, ni en otras épocas, ni siquiera en Roma. Aunque Platón se refiere expresamente a los autores más que a los actores, está confundiendo, quizá intencionadamente, la situación predominante durante la mayor parte del siglo V, en que el autor hacía a la vez de actor, escenógrafo y director de sus obras, con lo que ya era habitual en la fecha en que él escribe la *República*, cuando la figura del poeta se separa definitivamente del primer actor o protagonista y es este último el que asume la función de director de la compañía.

Es muy ilustrativo sobre la expansión del teatro fuera de Atenas la mención que hace de las giras de las compañías de actores por otras ciudades, aunque ciertamente exagera su influencia política cuando afirma que, con sus voces poderosas y persuasivas, los actores o los poetas trágicos podían nada menos que transformar el régimen de una ciudad; en cambio, sí tenemos constancia de que los actores eran enviados con frecuencia como embajadores a misiones diplomáticas importantes. Además, aparte de los honores que reyes y tiranos dispensaron a poetas como Eurípides o Agatón, los actores gozaron, sobre todo a partir del siglo IV, de una serie de honores y privilegios, como elogios oficiales, concesión del derecho de ciudadanía, exención de impuestos aduaneros y *proedría*.

Por lo que se refiere a la paga que, según Platón, reciben los actores de parte de las tiranías y de las democracias, parece bastante probable que desde el 420, en que se acuerda sortear a los actores entre todos los participantes del concurso dramático, su salario corriera a cargo del estado.

T 11

ARETHAS in *Scholium* Luciani p. 178, 16 Rabe (Cramer, An. Ox. 4, 269) et in *Scholium* Plat. *Symp.* 172 A p. 447 Greene Ἀγάθωνα· Ἀγάθων τραγωδίας ποιητῆς εἰς μαλακίαν σκωπτόμενος· Ἀριστοφάνης Γηρυτάδῃ· ἦν δὲ οὗτος Τισαμενοῦ παῖς Ἀθηναίου, παιδικὰ γεγονῶς Πausανίου τοῦ τραγικοῦ, μεθ' οὗ πρὸς Ἀρχέλαον τὸν

¹⁵¹ Sobre la situación social de los actores cf. GHIRON-BISTAGNE (1976: 173-9).

βασιλέα ὄχετο, ὡς Μαρσύας ὁ νεώτερος. ἐμμεῖτο δὲ τὴν κομψότητα τῆς λέξεως Γοργίου τοῦ ῥήτορος, ὡς Πλάτων ὁ φιλόσοφος Συμποσίῳ.

“Agatón”: el poeta trágico Agatón, ridiculizado por su blandura. | Aristófanes, en Gerítades¹⁵². Este era hijo del ateniense Tisámemo y fue el favorito de Pausanias el trágico, con quien partió a la corte del rey Arquelao, según Marsias el joven. | Imitaba la elegancia de lenguaje del orador Gorgias, según el filósofo Platón en el Banquete.

Comentario

El texto pertenece a los escolios de Aretas a *El maestro de retórica* de Luciano, donde se nombra a Agatón como modelo de afeminado¹⁵³, y al *Banquete* de Platón. Ambos son prácticamente idénticos, aunque el de Luciano es algo más extenso y presenta menos lagunas, por lo que es el que reproduce Snell en su edición, y también nosotros.

En primer lugar, el testimonio nos da noticia de la patria de Agatón, Atenas¹⁵⁴, y del nombre de su padre, Tisámemo, nombre relativamente frecuente en Atenas, pero que no podemos identificar con ningún personaje significativo¹⁵⁵.

El dato de que Agatón partió a Macedonia acompañado de su amante Pausanias, viene avalado por la autoridad de Marsias el Joven, autor sobre cuya identidad se plantean algunos problemas. Efectivamente, contamos con dos historiadores macedonios con el mismo nombre, el primero de los cuales, Marsias de Pela, fue hermano o hermanastro de Antígono Monoftalmo y compañero de estudios de Alejandro. La *Suda* le atribuye una *Historia de Macedonia* (Μακεδονικά) en diez libros que llegaría hasta la expedición de Alejandro contra Siria; también fue autor de una obra *Sobre la educación de Alejandro* (Ἐλεξάνδρου ἀγωγή). Sin embargo, el que recibe en la *Suda* el apelativo de νεώτερος es Marsias de Filipos, unos ciento cincuenta años posterior al de Pela y autor igualmente de

¹⁵² Según SNELL (*TrGF* 1, 39 T 11, p. 157), esta sección del esolio parece extraída de un léxico de personajes ridiculizados por la comedia.

¹⁵³ v. infra T 15.

¹⁵⁴ WALKER (1923: 71s.), ha puesto en duda injustificadamente el origen ateniense de Agatón, pero es contundentemente rebatido por LÉVÊQUE (1955: 26-7).

¹⁵⁵ La *RE* menciona a diez atenienses con ese nombre, entre ellos al conocido político de fines del s. V a. C. que fue ταμίης o guardián del tesoro público, mencionado en numerosas inscripciones. Sin embargo, los datos cronológicos impiden que se le pueda identificar con el padre de Agatón.

unas Μακεδονικά en seis libros. Aunque hay cierta confusión sobre qué fragmentos deben atribuirse a cada uno de ellos¹⁵⁶, parece que es este último al que se refiere el escolio de Aretas. Se trataría, en cualquier caso, de una fuente solvente, a la que quizá debamos también la anécdota que relata Eliano (T 25) sobre las relaciones de Agatón con Pausanias en la corte de Pela¹⁵⁷.

Lamentablemente los dos escolios presentan importantes problemas de transmisión. En la línea 5 Snell recoge una conjetura de Cramer, el editor de los escolios de Luciano: Πausανίου <καὶ Εὐριπίδου> τοῦ τραγικοῦ. El motivo de esta conjetura es que el texto, tal como está, afirma que Pausanias, el amante de Agatón, fue también autor trágico, algo de lo que no hay constancia en ninguna otra fuente¹⁵⁸. Si aceptamos la lectura de Cramer la traducción sería la siguiente: “llegó a ser el amado de Pausanias <y de Eurípides>, el autor trágico, con quien partió...”. Según la anécdota que refieren Eliano y Plutarco (T 22), efectivamente, Agatón habría sido también amado por Eurípides, al menos durante la permanencia de ambos en Macedonia, por lo que la propuesta de Cramer parece verosímil. Pero entonces la dificultad radica en que Aretas estaría afirmando que Agatón partió a Macedonia con Eurípides, no con Pausanias, como sabemos por el T 25¹⁵⁹.

Las informaciones de Aretas sobre las acusaciones de μαλακία contra Agatón y sobre su estilo literario influido por Gorgias coinciden con las que nos ofrecen otros testimonios y las comentaremos después en su correspondiente apartado¹⁶⁰.

Respecto a la comedia perdida de Aristófanes *Gerítades* (Γηρυτάδης), la crítica contra Agatón debía de ser en ella aún más mordaz si cabe que en *Las tesmoforiantes*, pues tanto Aretas como Diogeniano (cf. T 20a) la toman como el ejemplo más ilustrativo de las acusaciones de μαλακία contra el dramaturgo. No obstante, parece excesivo afirmar,

¹⁵⁶ JACOBY, agrupó en su edición de los historiadores griegos (*FGrHist.*) a ambos autores con los números 135-136, aunque separando los fragmentos de cada uno de ellos de los de atribución dudosa.

¹⁵⁷ Cf. JACOBY, *FGrHist.* 136 F 8.

¹⁵⁸ SNELL, *TrGF* 255, p. 329, incluye a Pausanias entre los *Poetae falsi vel maxime dubii*, atribuyendo la noticia de que fue autor trágico a un error de Aretas en este escolio; aduce además el testimonio en contra de Ateneo, 5, 216 F: Πausανίου γὰρ οὐκ οἶδα σύγγραμμα (*No conozco ningún escrito de Pausanias*).

¹⁵⁹ Sobre Pausanias de Cerámico, v. infra T 15 y T 25 y sus respectivos comentarios.

¹⁶⁰ Cf. T 16, 20, 24.

como hace Lévêque¹⁶¹, que la vida y la obra de Agatón constitúan el tema central de esta comedia.

Como ha señalado Gil en su monografía sobre Aristófanes¹⁶², el título de la comedia es un nombre parlante de típica acuñación aristófánica. Está compuesto mediante la aplicación del sufijo -άδης (“hijo de”) a un nombre de agente **gerytes*, formado sobre γῆρυς (“voz”) y γηρύειν (“declamar”). Su significado “hijo del declamador” se aplicaría al héroe cómico o a un personaje real imposible de identificar. Por lo que podemos deducir de los pocos fragmentos conservados, su argumento era el siguiente: la Asamblea decide enviar a los infiernos a una delegación de poetas para que traigan a la tierra algo que se ha perdido, o quizá para interrogar a sus predecesores sobre el secreto del éxito. Los representantes son elegidos por su delgadez y mala salud, para que no desentonen mucho con el ambiente del Hades. Resultan seleccionados el poeta cómico Sannirión, el trágico Meleto y el lírico Cinesias. En un momento dado se celebraba un banquete de piezas teatrales en el que quizá el propio Dioniso estaba presente y donde se censuraba la μαλακία de Agatón¹⁶³. Otra alusión a nuestro poeta en el *Gerítades* parece deducirse de Pólux X, 170: καὶ ὡς Ἀριστοφάνης ἐν Γηρυτάδῃ περίθεσιν¹⁶⁴. El περίθετον es una redecilla de noche para el pelo que forma parte del bien surtido tocador de Agatón en *Las tsmoforiantes*¹⁶⁵

Si partimos de la suposición de que en el momento de representarse esta pieza, puesto que era atacado tan ferozmente en ella, Agatón todavía se encontraba en Atenas, sería relevante conocer su datación para establecer la fecha de la partida del poeta a Macedonia. Usener¹⁶⁶ propuso para la representación del *Gerítades* el 407, es decir, inmediatamente después de la partida de Eurípides, basándose en que no se hace mención de este poeta en los fragmentos conservados. Posteriormente, otros autores, como Kuiper y Geissler han coincidido por vías distintas en modificar ligeramente esta fecha,

¹⁶¹ LÉVÊQUE (1955: 61).

¹⁶² Cf. GIL (1996: 155-6), a quien seguimos también en la reconstrucción del argumento de la obra.

¹⁶³ Fr. 178 Kassel-Austin, que coincide con T 20a y T 11.

¹⁶⁴ Fr. 187 Kassel-Austin.

¹⁶⁵ *Thesmoph.* 257-8 Ἡδὲ μὲν οὖν / κεφαλὴ περίθετος, ἣν ἐγὼ νύκτωρ φορῶ (*Ahí está / la redecilla de la cabeza que me pongo de noche*).

¹⁶⁶ USENER (1889: 375-6).

estableciéndola en las Leneas del 408, justo antes de la salida de Eurípides. Sobre esta fecha existe actualmente un cierto consenso¹⁶⁷.

En resumen, respecto a las fechas de la estancia de Agatón en Macedonia podemos extraer de la información que nos proporcionan los testimonios anteriores las siguientes conclusiones:

a. En el año 411 en que se representa *Las tesmoforiantes* (T 4) y se produce el juicio a Antifonte (T 6) Agatón vivía todavía en Atenas.

b. En el 405, año de la representación de las *Ranas* (T 7), con toda seguridad ya se encontraba fuera de la ciudad.

c. Para concretar algo más nos vemos obligados a avanzar por un terreno más inseguro: según la carta espúrea atribuida a Eurípides (T 9), Agatón pudo partir a Macedonia después de 408, cuando ya Eurípides se encontraba allí; también la fecha más probable de representación del *Gerítades* de Aristófanes (T 11), en donde se le criticaba acerbamente, nos conduce a un momento posterior al 408.

d. Aceptando como verosímil la anécdota de Eliano (T22) sobre los amoríos o, al menos, la coincidencia temporal de ambos poetas en la corte de Arquelao, podríamos adelantar el término *ante quem* al año 406, en que muere Eurípides.

Es decir, la partida de Agatón a Macedonia se produjo con seguridad en un momento del periodo comprendido entre los años 411-405, aunque tenemos indicios para sospechar que pudo ocurrir entre los años 408-406, quizá en 407.

¹⁶⁷ KUIPER (1913: 240-2) fue el primero en proponer el 408 a. C. basándose justamente en las referencias a Eurípides que halló en unos versos citados por Sátiro en la *Vida de Eurípides*, y que atribuyó al *Gerítades*. Acepta sus argumentos GEISSLER (1925: 61-2), pero WEBSTER (1972: 738) retrasa su estreno hasta los primeros decenios del siglo IV a. C. y KASSEL-AUSTIN (*PCG* III 2, 101), sin proponer una fecha alternativa, ponen en duda los argumentos de Kuiper sobre la pertenencia de los versos de Sátiro al *Gerítades*. Sobre el debate acerca de la fecha del *Gerítades*, cf. GIL (1996: 155-6), quien también se adhiere a la fecha de 408 a. C. (vid. infr. T 2 de Meleto I, cap. IX).

C. La personalidad de Agatón

T 12

Scholium RVQAld Ar. Ran. 83 (cf. *Sud.* α 124) 'Αγάθων' οὔτος τραγωδίας ποιητῆς 'Αθηναῖος, υἱὸς Τισαμενοῦ¹⁶⁸. κωμωδεῖται δὲ εἰς θηλύτητα. ἦν δὲ καὶ κωμωδοποιὸς¹⁶⁹ τοῦ Σωκρατικοῦ¹⁷⁰ διδασκαλείου¹⁷¹.

Scholium RVQAld Ar. Ran. 84 οὔτος δὲ ἀγαθὸς ἦν τὸν τρόπον καὶ τὴν τράπεζαν λαμπρὸς. καὶ φασὶν ὅτι τὸ Πλάτωνος συμπόσιον ἐν ἐστιάσει αὐτοῦ γέγραπται, πολλῶν ἅμα φιλοσόφων παρ' αὐτῷ καταχθέντων.

"Agatón": este es un poeta trágico ateniense, hijo de Tisámene. Se le ridiculiza por su afeminamiento. Era también autor de comedias de la escuela socrática.

Y era bueno de carácter y de espléndida hospitalidad, y dicen que el Banquete de Platón fue escrito en el convite que él ofreció tras reunir con él en su casa a muchos filósofos.

Comentario

El texto reproducido es fundamentalmente el de los *Scholia vetera* a los versos 83-4 de las *Ranas* (T 7), con la inclusión de algunas pequeñas variantes que aparecen en los *recentiora* de Tzetzes y en la *Suda*. Cuando la variación estriba únicamente en el orden de las frases no se ha indicado. El testimonio está plagado de errores y lagunas, que hacen verdaderamente difícil su interpretación.

El nombre del padre de Agatón, Tisámene, y el de su patria, Atenas, lo conocíamos ya por los escolios de Aretas a Luciano (T 11), así como la acusación de afeminamiento (T 4), sobre la que habremos de volver más adelante¹⁷².

¹⁶⁸ 'Αθηναῖος, υἱὸς Τισαμενοῦ desunt in *R*.

¹⁶⁹ sic *Sud.* exc. *A*, κωμωδιοποιὸς *A*: κωμωδοῦ υἱὸς *V*.

¹⁷⁰ Σωκράτους Θ *Sud*.

¹⁷¹ ἦν δὲ καὶ κωμωδοποιὸς τοῦ Σωκρατικοῦ διδασκαλείου desunt in *R*; διδασκαλείου *G*, *Sud.*: διδασκαλίου *V*: διδασκαλίας Θ.

¹⁷² v. infra T 15.

Sin duda, lo más sorprendente del texto es la afirmación de que Agatón era también autor cómico, dada la estricta separación entre autores de tragedia y de comedia que fue una constante en Grecia a lo largo de toda la historia de ambos géneros dramáticos. La noticia del escoliasta, de ser correcto el texto transmitido, parece un error originado a partir de la escena final del *Banquete*, cuando, vencidos ya por el vino y el sueño casi todos los invitados, Sócrates conversa con Agatón y Aristófanes, quienes a duras penas se mantienen despiertos, y les hace reconocer la necesidad de que un mismo hombre sea capaz de componer tragedia y comedia¹⁷³.

Sin embargo, Snell, que, naturalmente, rechaza que Agatón fuera autor cómico, no achaca esta aseveración a un error del escoliasta, sino a un error del texto transmitido, y lo corrige del siguiente modo:

ἦν δὲ καὶ κωμωδοποιὸς <λέγων αὐτὸν> Σωκρατικοῦ (vel Σωκράτους)
διδασκαλείου.

Había también un cómico que lo llamaba “de la escuela socrática” (o “de Sócrates”).

En un pasaje tan inseguro como este se trata de una conjetura razonable, aunque tal vez innecesaria si tenemos presente otro factor que ha podido contribuir a la confusión del escoliasta. En efecto, desde finales del siglo V los derroteros por los que estaban conduciendo a la tragedia las innovaciones de Eurípides y del propio Agatón la llevaban a confluir con la evolución que, a su vez, estaba experimentando la comedia en su estilo y en sus temas. ¿Es posible que el escoliasta, que conocía además la escena final del *Banquete*, interpretara equivocadamente alguna tragedia de Agatón como una comedia? Realmente, un drama de personajes y argumento inventados, como *La flor*, con el ambiente casi burgués de las últimas tragedias de Eurípides, repleto de peripecias y con

¹⁷³ *Symp.* 223d τὸ μέντοι κεφάλαιον, ἔφη, προσαναγκάζειν τὸν Σωκράτη ὁμολογεῖν αὐτοῦς τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμωδίαν καὶ τραγωδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν, καὶ τὸν τέχνη τραγωδοποιὸν ὄντα <καὶ> κωμωδοποιὸν εἶναι (*Lo principal era que Sócrates les obligó a reconocer que era propio del mismo individuo saber componer tragedia y comedia, y que el que por su arte es tragediógrafo también es comediógrafo*).

los coros reducidos a simples intermedios musicales¹⁷⁴ no debía de ser muy diferente de una comedia de Menandro.

Muy problemática resulta también la afirmación de que Agatón —ya sea como autor de comedias o no— pertenecía a la ‘escuela socrática’. Evidentemente, Sócrates nunca se dedicó a enseñar nada relacionado con el arte dramático, por lo que sólo cabría entender esa expresión en el sentido de que Agatón pertenecía al círculo de sus discípulos o de que era un fiel partidario de sus enseñanzas, lo que de algún modo habría quedado reflejado en sus obras. Pero ningún dato nos permite suponer que Agatón haya pertenecido al círculo más íntimo de Sócrates ni que haya sido discípulo directo suyo, como lo fueron otros personajes insignes de la época —Alcibíades, Critias—; tampoco se aprecia en sus escasos fragmentos el influjo del pensamiento socrático. En cambio, sí que tenemos evidencia tanto de su contacto con los sofistas (T 3) como de la influencia en su obra de algunos de ellos, sobre todo de Gorgias (T 16). De todos modos, es evidente, como se deduce de la lectura del *Banquete*, que las relaciones entre ambos eran cordiales y que había un trato frecuente entre ellos, incluso sobre cuestiones filosóficas¹⁷⁵, aunque eso no significa que compartieran sus opiniones. Es, sin duda, al *Banquete* donde debemos mirar, una vez más, para encontrar el origen de la extraña afirmación del comentarista.

“Era bueno de carácter y de espléndida hospitalidad”: son muy interesantes para formarnos una idea del carácter de Agatón estas palabras del escoliasta, que, recordemos, pertenecen al comentario al v. 84 de *Las ranas*: ἀγαθὸς ποιητῆς καὶ ποθεινὸς τοῖς φίλοις. Tras la crítica feroz, como corresponde a las convenciones del género, a la que Aristófanes había sometido a nuestro poeta, este verso, escrito cuando ya Agatón estaba ausente de Atenas, desprende un cierto aroma de sinceridad. Además, tanto el verso de Aristófanes como su comentario son perfectamente coherentes con la personalidad que emerge del *Banquete* platónico. La hospitalidad de Agatón se muestra, por ejemplo, en el tacto exquisito con que recibe a Aristodemo cuando se presenta a la comida sin haber sido invitado (174 e), o en su permisividad cuando, tras la intervención de Alcibíades, irrumpen en la casa nuevos juerguistas que hacen imposible que continúe la conversación (223 b). Su carácter afable y generoso se manifiesta no sólo con sus numerosos amigos,

¹⁷⁴ Sobre la función de los coros en Agatón, v. infra T 18.

¹⁷⁵ Cf. *Symp.* 194 e: Σωκράτει γὰρ καὶ αὐθις ἔσται πολλάκις διαλέγεσθαι (*Pues con Sócrates me será posible hablar de nuevo muchas veces*).

sino también con sus esclavos, a los que da licencia para servir la mesa sin sentirse vigilados (175 b)¹⁷⁶.

Por último, debemos mencionar algunas imprecisiones de los comentaristas en las últimas líneas (5-7) del testimonio donde, aparte de dar a entender la absurda idea de que el diálogo de Platón se escribió en el propio banquete que ofreció Agatón, se indica que este consistió en una reunión de φιλόσοφοι; en este caso deberíamos entender el término griego con el sentido de “personas instruidas” o “intelectuales”, pues de los asistentes a la reunión sólo Sócrates es propiamente un “filósofo”.

T 13

[Agatón era rico]

a) PLATO, *Symposium* 175 B ἀλλ' ἡμᾶς, ὧ παῖδες, τοὺς ἄλλους ἐστιᾶτε. πάντως παρατίθετε ὅτι ἂν βούλησθε, ἐπειδάν τις ὑμῖν μὴ ἐφεστήκη, ὃ ἐγὼ οὐδεπώποτε ἐποίησα· νῦν οὖν, νομίζοντες καὶ ἐμὲ ὑφ' ὑμῶν κεκληῖσθαι ἐπὶ δεῖπνον καὶ τούσδε τοὺς ἄλλους, θεραπεύετε, ἵν' ὑμᾶς ἐπαινῶμεν.

Pero a nosotros, a los demás, servidnos la comida, esclavos. Y poned absolutamente lo que queráis, puesto que nadie aquí os está vigilando, cosa que yo no hago nunca. Así que ahora suponed que yo y estos otros hemos sido invitados a comer por vosotros, y atendednos bien para que podamos elogiaros.

b) PLATO, *Symposium* 194 C Οὐ μεντᾶν καλῶς ποιοίην, φάναι, ὧ Ἄγαθων, περὶ σοῦ τι ἐγὼ ἄγροικον δοξάζων.

En verdad —dijo—, no haría bien, Agatón, si pensara que eres un palurdo.

¹⁷⁶ Cf. T 13.

c) T 12 (*Schol. RVQAld Ar. Ran. 84*) οὗτος δὲ ἀγαθὸς ἦν τὸν τρόπον καὶ τὴν τράπεζαν λαμπρὸς.

Y era bueno de carácter y de espléndida hospitalidad.

Comentario

Es indudable que Agatón disfrutó desde su nacimiento de una posición acomodada y de una esmerada educación, como demuestra su presencia, siendo un muchacho todavía, en el *Protágoras* de Platón (T 3). Allí, en la mansión del rico Calias, aparecía acompañado de lo más selecto de la juventud ateniense escuchando las enseñanzas de los sofistas, algo que, desde luego, no podía permitirse cualquier ciudadano de Atenas. Por tanto, nada más alejado de Agatón que la rusticidad de un campesino analfabeto (ἄγροικον), como afirma Sócrates en *Symp.* 194 c, no sin cierto toque de humor¹⁷⁷:

Aunque no se haga una alusión explícita a su riqueza, el *Banquete* deja adivinar constantemente el ambiente de lujo que rodea a Agatón. Así, a pesar de que no encontramos allí una descripción detallada de su casa, podemos asegurar, a juzgar por el buen número de invitados que acoge más los que se presentan a última hora, que era espaciosa y que su servicio doméstico estaba bien nutrido, pues en todo momento se dirige a sus esclavos en plural (ὧ παῖδες)¹⁷⁸. En *Symp.* 175b Agatón nos muestra, no sin cierta dosis de afectación, tanto la liberalidad con que trata a su servidumbre¹⁷⁹ como la cantidad y variedad de su despensa. Efectivamente, esta debía de estar muy bien surtida para complacer a tantos convidados durante una velada tan larga, en la que en ningún momento falta el vino.

Esta proverbial generosidad de Agatón, la “espléndida hospitalidad” de su mesa de la que nos hablaba el escoliasta en T 12, parece exigir como condición previa una notable

¹⁷⁷ El efecto cómico es similar al que comentábamos en T 4 (*Ar. Thesm.* 31-3). Y todavía encontramos un mayor paralelismo con este pasaje de Platón en *Thesm.* 159-60 (cf. T 23): *Y además es impropio de las musas / ver a un poeta rústico (ἀγροῖον) y velludo.* Otra alusión a la falta de rusticidad de Agatón, en T 25, 9 (*Ael. Var. hist.* 21, 2) οὔτε ἀγροικία πράττω τοῦτο, v. comentario en p. 197.

¹⁷⁸ Cf. por ejemplo 175 b, 212 d, 213 b.

¹⁷⁹ DOVER (1980: 84) interpreta esta actitud de Agatón más bien en el sentido de que quiere despertar el amor propio de sus esclavos, vanagloriarse de que gracias a su habilidad no necesitan supervisión y quizá también aludir al tópico de que cualquiera que sea la orden que se dé, siempre se obtiene lo que hay en la cocina y sirven los esclavos.

abundancia de recursos. Recordemos, además, que el día anterior había celebrado los ἐπινίκια de su victoria¹⁸⁰, fiesta en la que se había bebido abundantemente y cuyos gastos quizá también habían corrido a su costa. Es posible, igualmente, que su generosidad hubiera ido más allá de lo habitual al invitar a esa ceremonia no sólo a los coreutas sino también a sus amigos.

De la riqueza de Agatón, por vía del *Banquete* platónico, se hizo eco incluso la literatura latina, como pone de manifiesto Varrón, en *Sat. Menipp.* 'Agatho' fr. 6 Bue.

Neque aut auro aut genere aut multiplici scientia
sufflatus quaerit Socratis vestigia.

*Y sin pavonearse por su oro, su linaje o su saber
enciclopédico, sigue las huellas de Sócrates.*

Estos versos aparecían al comienzo de una obra, conservada de modo fragmentario, que llevaba por título precisamente el nombre de nuestro poeta, y que consistiría en un *sympósion* al modo platónico en el que diversos personajes disertaban sobre el tema del amor. Se ha discutido sobre si el propio Agatón aparecería de algún modo en la obra, o, por el contrario, el título sería simplemente evocador del sentido y el objeto de la sátira. En cualquier caso, es probable que en la introducción se trazara un retrato de Agatón en el que se incluirían estos dos versos¹⁸¹.

T 14

[Agatón era hermoso]

a) T 3; T22 a-b; PLATO, *Symposium* 174 A, 212 E, 213 C; Cf. ARISTOPHANES, *Thesmophoriazusa* 192; ad F 3a, 11, 13, 15; PLUTARCHUS, *Quaestiones convivales* 3, 1 645 D.

¹⁸⁰ Cf. T 2 a, y nuestro comentario.

¹⁸¹ Cf. DELLA CORTE (1939: 31). Sin embargo, CÈBE (1972: 36-72) argumenta que el pasaje está referido a uno de los personajes que intervienen en la sátira, pero no a Agatón, pues el verbo *quaerit* no es un presente histórico, ni la *multiplici scientia* es, en principio, un atributo aplicable a Agatón. También se ha defendido que estos versos se refieren a Alcibíades; cf. LÉVÊQUE (1955: 51, n. 2).

καλός

hermoso

b) LUCIANUS, *Rhetorum praeceptor* 11; MAXIMUS TYRI, *Philos.* 18 4 b Hob.

πάναβρος, ἐπέραστος

completamente encantador, digno de ser amado.

Comentario

Más que cualquier otra de sus cualidades, fue la belleza de Agatón, en íntima relación con su personalidad afeminada, la que terminó por hacerse proverbial en la Antigüedad. Es algo en lo que insisten los dos testimonios contemporáneos del poeta, Platón y Aristófanes. En épocas posteriores casi todos los autores que se refieren a él añaden el término *καλός* como un epíteto inseparable de su nombre; así, por ejemplo, muchas de las introducciones de Ateneo a los fragmentos de Agatón (F 11, 13, 15) van inevitablemente precedidas de la expresión *κατὰ τὸν καλὸν Ἀγάθωνα*. Y una fórmula muy similar encontramos en Plutarco, *Quaest. conv.* 3, 1, 645d (cf. F 3a): *θαυμάζω δὲ καὶ Ἐράτωνα... κατηγοροῦντα τοῦ καλοῦ Ἀγάθωνος*.

Platón, ya desde que nos lo presenta como un adolescente en el *Protágoras* (T 3), destaca su belleza como algo fuera de lo común: *καλὸν τε κάγαθὸν τὴν φύσιν, τὴν δ' οὖν ιδέαν πάνυ καλός* (315 d).

Al principio del *Banquete* (174a) el propio Sócrates se nos muestra lavado y con las sandalias puestas —ambas cosas poco habituales en él— “para ir guapo junto a un hombre guapo” (*ἵνα καλὸς παρὰ καλὸν ἴω*). Y sin salirnos del *Banquete*, Alcibíades, prototipo él mismo de belleza masculina entre sus contemporáneos, cuando irrumpe con gran escándalo en la casa de Agatón (212 e), lo reclama a voces para ceñir con una corona “la cabeza del hombre más sabio y más bello” (*τὴν τοῦ σοφωτάτου καὶ καλλίστου κεφαλῆν*), y se muestra celoso de que Sócrates se las haya ingeniado para reclinarsse al lado de Agatón, *παρὰ τῷ καλλίστῳ τῶν ἔνδον*, “junto al más hermoso de los presentes” (213 c).

Aristófanes, en *Las tesmoforiantes*, alude en varias ocasiones a la apariencia exterior de Agatón, tanto a su belleza como a su modo de vestir y de comportarse. En T 4 (v 32-34) habíamos visto una especie de retrato en negativo de Agatón, pero en los versos 192-3 encontramos una descripción más explícita, cuando Eurípides, para convencer a Agatón de que sea él quien se disfrace de mujer, compara su propia figura, avejentada y barbuda, con la de su joven colega. La serie de calificativos que Eurípides dedica a Agatón se abre y se cierra con dos términos (εὐπρόσωπος, εὐπρεπῆς ἰδεῖν) que resaltan expresamente la belleza del personaje:

σὺ δ' εὐπρόσωπος, λευκός, ἔξυρημένος,
γυναικόφωνος, ἀπαλός, εὐπρεπῆς ἰδεῖν.

*Pero tú eres guapo de cara, blanco, lampiño,
de voz femenina, delicado, grato de mirar.*

Luciano también relaciona la belleza de Agatón con su carácter afeminado. En *Rhet. praec.* 11, al atacar violentamente a un sofista corrompido —sin duda, el lexicógrafo y sofista Julio Pólux, preceptor de Cómodo— pero absolutamente sabio y hermoso (πάνσοφόν καὶ πάγκαλον), le aplica, entre otros, los siguientes calificativos:

...πάναβρόν τινα Σαρδανάπαλλον ἢ Κινύραν ἢ αὐτὸν Ἀγάθωνα, τὸν τῆς τραγωδίας ἐπέραστον ἐκεῖνον ποιητήν.

...alguien completamente encantador como Sardanápalo, Cíniras¹⁸² o el mismo Agatón, aquel poeta de tragedia tan digno de ser amado.

¹⁸² Sardanápalo fue un legendario rey de Asiria (ca. s. IX a. C.) cuya vida lujuriosa y disoluta llegó a ser proverbial (cf. Herodot. II 150; Aristoph. Av.1021, etc.). Al ser cercada Nínive por los medos se hizo quemar en una enorme pira junto a su harén y todos sus caballos. Cíniras es un rey legendario de Chipre, sacerdote de Afrodita y amado por Apolo, conocido sobre todo por sus fabulosas riquezas (Cf. Tyrt. fr. 12, 6; Pind. *Nem.* 8, 18). La asociación de ambos para evocar la lujuria y la opulencia de Oriente se convirtió en un tópico, cf. Jul. *Epist.* 59: καὶ τοῦ Κινύρου πλουσιώτερον καὶ τοῦ Σαρδαναπάλου τρυφερώτερον (*Más rico que Cíniras y más afeminado que Sardanápalo*).

El adjetivo πάναβρος es un *hapax*, utilizado sólo aquí por Luciano¹⁸³, que busca evidentemente un efecto cómico al enlazar tres compuestos seguidos sobre παν-. El segundo término del compuesto, ἀβρός (“delicado”, “gracioso”, “suave”, pero también “afeminado”), suele aplicarse despectivamente como epíteto a los asiáticos¹⁸⁴. En cuanto a ἐπέραστος, es un vocablo tardío utilizado por primera vez por los poetas alejandrinos¹⁸⁵, formado por ἐπί (con valor intensivo) sobre el adjetivo verbal, de uso mucho más frecuente, ἐραστός “digno de ser amado”, que ya emplea Platón en el *Banquete*, precisamente en un pasaje en que aparece también ἀβρός, y donde Sócrates está comentando las cualidades que Agatón había atribuido a Eros en su discurso. Pensamos que los ecos de este pasaje de Platón en el de Luciano son evidentes:

Symp. 204 c διὰ ταῦτά σοι οἶμαι πάγκαλος ἐφαίνετο ὁ Ἔρωσ. καὶ γὰρ ἔστι τὸ ἐραστὸν τὸ τῷ ὄντι καλὸν καὶ ἀβρὸν καὶ τέλειον καὶ μακαριστόν.

Por eso creo que a ti Eros te parecía completamente bello. Pues lo que es digno de ser amado es también lo realmente bello, delicado, perfecto y digno de ser considerado feliz.

Igualmente, Máximo de Tiro, orador y filósofo de la segunda mitad del siglo II d.C., y atento lector y comentarista de Platón, cita a Agatón en una lista junto a otros discípulos (Alcibíades, Lisis, Fedro...) que aprendieron junto a Sócrates la τέχνη ἐρωτική, llamándolo Ἄγαθωνα τὸν ἀβρότατον (*Dialexeis* 18, 4 b)¹⁸⁶:

καὶ μαθητὰς λαμβάνει τῆς τέχνης, Ἄλκιβιάδην τὸν γαυρότατον, καὶ Κριτόβουλον τὸν ὠραιότατον, καὶ Ἄγαθωνα τὸν ἀβρότατον...

Y toma como discípulos de su arte al orgullosísimo Alcibíades, al bellísimo Critobulo, al delicadísimo Agatón,...

¹⁸³ El término es recogido por el paremiógrafo bizantino del siglo XV Miguel Apostolius, 13, 81.

¹⁸⁴ Cf. Herodot. I 71; Antiph. 91, etc.

¹⁸⁵ *Lyr. Ad.* fr 4b, 18 Powell τοῦ μ[αχ]ίμου, τοῦ ἐπεραστοῦ, τοῦ Ἑλληνικοῦ.

¹⁸⁶ Los discursos 18-21 de Máximo de Tiro versan sobre el amor socrático (ἡ Σωκράτους ἐρωτική) y son fundamentalmente un comentario al *Fedro* y al *Banquete* de Platón.

Eliano, por su parte, en T 22a (*Varia historia* 13, 4) nos dice que Agatón mantuvo su belleza incluso en la madurez¹⁸⁷ al relatarnos una anécdota en la que Eurípides, durante una fiesta en el palacio de Arquelaos, lo abraza y lo besa porque “no sólo es lo más bello de los seres bellos (τῶν καλῶν κάλλιστον) la primavera, sino también el otoño”. La misma anécdota es referida por Plutarco, con alguna ligera variante, en T 22b (*Apophth. reg. et imp.* 177 a y *Amatorius* 24, 770 c), donde volvemos a encontrar la fórmula τὸν καλὸν Ἀγάθωνα.

Una última alusión, aunque improbable, al encanto físico del poeta la encontramos en la inscripción de un fragmento cerámico hallado en la Acrópolis de Atenas que dice lo siguiente:

Inscr. vasc. Graef-Langlotz II 2 nr. 1493

Ἀγαθ[ων] καλός
καὶ τὸν κοινε[]ὸν με φερε

El hermoso Agatón
... me ofreció..

El fragmento es de factura bastante tosca y no hay ningún indicio para datarlo, aunque Graef y Langlotz, los editores de la inscripción, afirman que otras piezas halladas en su entorno se remontan a la época de la construcción del Partenón (447-432 a. C.), cuando un gran número de obreros trabajaban en la Acrópolis¹⁸⁸. Por tanto, la hipótesis de que el “hermoso Agatón” del que se habla sea el mismo que nuestro dramaturgo no parece tener mucho fundamento.

Pero, quizá, para terminar, el retrato físico más seductor de Agatón, aunque idealizado hasta el límite, es el que Platón nos ofrece maliciosamente en boca del propio poeta, como si le recriminara su fatua vanidad juvenil, en la primorosa descripción de Eros que nos brinda Agatón en su discurso del *Banquete* (194 e–197 e, T 16). En efecto, allí le

¹⁸⁷ Cf. Plut. *Vit. Alc.* 1,5, 192 a (T 22b) donde se afirma que también fue este un privilegio de Alcibíades.

¹⁸⁸ GRAEF - LANGLOTZ (1933).

asigna al dios un elenco de cualidades que se ajustan como un guante de seda a su propia figura: belleza, juventud, blandura, delicadeza, elegancia, talento poético...

T 15

a) Sobre los amantes de Agatón

- De Pausanias: v. T 3; 11; 25; PLATO, *Symposium* 177 D; 193 B-C (inde XENOPHON, *Symposium* 8, 32; MAXIMUS TYRI philos. 20, 8 a Hob.)
- De Eurípides: v. T 22, 25 et ad T 11, 5;
- De Platón: [Plat.], epigr. 1D (162 Page).

Comentario

Como ya hemos señalado, el rasgo más definido de la personalidad de Agatón, connatural en él a su belleza femenina, es una inequívoca orientación homosexual, que, frente a los límites de edad fijados en su tiempo para este tipo de relaciones, le llevó a vincularse a lo largo de toda la vida a un mismo individuo, su amante Pausanias de Cerámico. Recordemos que un jovencísimo Agatón aparecía ya reclinado junto a Pausanias en casa de Calias (T 3) escuchando al sofista Pródico, y que Sócrates, al verlos, comenta: οὐκ ἂν θαυμάζοιμι εἰ παιδικὰ¹⁸⁹ Πausανίου τυγχάνει ὦν (*Prot.* 315 d).

El *Banquete* de Platón, en el que Pausanias interviene en segundo lugar con una entusiasta apología del amor homosexual, está lleno de referencias a la singular relación entre ambos. Así, por ejemplo, cuando Erixímaco propone el amor como tema sobre el que disertarán los invitados, Sócrates señala:

Symp. 177 d Οὐδείς σοι, ὦ Ἐρυξιμαχε, φάναι τὸν Σωκράτη, ἐναντία ψηφιεῖται. οὔτε γὰρ ἂν που ἐγὼ ἀποφήσαιμι, ὃς οὐδὲν φημι ἄλλο ἐπίστασθαι ἢ τὰ ἐρωτικά, οὔτε που Ἄγαθων καὶ Πausανίας, οὐδὲ μὴν Ἀριστοφάνης...

¹⁸⁹ παιδικὰ, *pluralia tantum*, de referencia a una sola persona, cf. CRESPO (2003: 81-4), pero quizá con valor afectivo, como en latín *deliciae meae*, Catull. 2,1; Cic. *Tusc.* 1, 77).

Nadie, Erixímaco, dijo Sócrates, votará lo contrario, pues ni yo, que aseguro no entender de otra cosa que de asuntos amorosos, podría negarme, ni Agatón y Pausanias, ni, por supuesto, Aristófanes...

Y más adelante, Aristófanes, al final de su discurso, después de explicar las relaciones homosexuales que perduran toda la vida como el reencuentro de las dos antiguas mitades masculinas del hombre primigenio, se justifica de este modo ante Erixímaco:

193 b-c καὶ μή μοι ὑπολάβῃ Ἐρυξίμαχος, κωμῶδῶν τὸν λόγον, ὡς Πausανίαν καὶ Ἀγάθωνα λέγω —ἴσως μὲν γὰρ καὶ οὗτοι τούτων τυγχάνουσιν ὄντες καὶ εἰσιν ἀμφοτέρω τὴν φύσιν ἄρρενες— λέγω δὲ οὖν ἔγωγε καθ' ἀπάντων καὶ ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν.

Y que no me interrumpa Erixímaco y se burle de mi discurso, creyendo que hablo de Agatón y Pausanias, pues quizá también ellos son así, varones los dos por naturaleza. Yo me refiero a todos, hombres y mujeres.

La ironía de Platón al poner estas palabras en boca de Aristófanes resulta más incisiva si tenemos en cuenta que el cómico había hecho en *Las tesmoforiantes*, como veremos enseguida, una burla feroz de la naturaleza poco viril de Agatón.

No hay en este caso argumentos para dudar del testimonio de Platón a la hora de dar por buena la historicidad de esta relación entre Agatón y Pausanias, pero contamos además con otra fuente contemporánea que viene a corroborarla: en el *Banquete* de Jenofonte, Sócrates censura en un momento dado las opiniones de Pausanias sobre las ventajas de constituir un ejército de amados y amantes¹⁹⁰, y alude a él como Πausανίας γε ὁ Ἀγάθωνος τοῦ ποιητοῦ ἐραστής (8, 32). Ciertamente, es muy posible, como señalan Snell y otros¹⁹¹, que Jenofonte haya tomado este dato de Platón, aunque la prioridad del

¹⁹⁰ Cf. nuestro comentario a T 1, donde se expone la incongruencia cronológica de Jenofonte al plantear esa polémica en su *Sympósion*. Por otro lado, como explicamos después, la teoría del ejército de amados y amantes no la expone Pausanias en el *Banquete* de Platón, sino Fedro.

¹⁹¹ SCHMID (GGL I 3, 846 n. 1).

Banquete de Platón sobre el de Jenofonte es un problema muy debatido¹⁹². En todo caso, aun admitiéndola, no es desdeñable el hecho de que Jenofonte ratifique esta relación entre Agatón y Pausanias.

Del *Banquete* de Platón, a su vez, es seguro que depende Máximo de Tiro, quien, censurando la pasión amorosa no sujeta a límite alguno, hace también una referencia esporádica a Pausanias y Agatón dentro de una lista de conocidas parejas de amantes masculinos:

Dialexeis, 20, 8 a Τυραννίς ἀκόλαστον, ὅταν ἀπῆ μὲν ὁ λόγος, οἱ δὲ ὀφθαλμοὶ λιχνεύουσιν ὧν ἐὰν ἀφέλης τὴν ἐξουσίαν, οὔτε Κριτόβουλος Εὐθυδήμῳ προσκνήσασθαι ἐρᾷ, οὔτε Αὐτολύκῳ Καλλίας, οὔτε Ἀγάθωνι Πausανίας, οὔτε ἄλλος ἄλλῳ.

Tiranía irrefrenable, cuando falta la razón y están ávidos los ojos; pero si les quitas el desenfreno, ni Critobulo desea restregarse con Eutidemo, ni Calias con Autólico, ni Pausanias con Agatón, ni ningún otro con nadie.

La relación entre Pausanias y Agatón continuó en Macedonia, pues, como ya vimos, según Marsias el Joven, Agatón “fue el favorito de Pausanias con quien partió a la corte del rey Arquelao”¹⁹³. Eliano confirma este dato con una anécdota (T 25), que nos señala que la larga unión entre estos hombres los había convertido en una de las más ilustres parejas de amantes, al tiempo que —al margen de la escasa fiabilidad de este tipo de relatos— nos revela la reputación de Agatón como experto en cuestiones amorosas, concretamente en el modo de evitar que la rutina marchite una relación duradera:

¹⁹² La dependencia de Jenofonte respecto a Platón se limita sólo al cap. 8; en el resto de la obra parece más bien que es Platón quien depende de Jenofonte; cf. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ (1986: 181-2). La explicación más acertada, como indica MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, parece la de THESLEFF (1978: 157-170). El autor propone que Jenofonte, cuya obra es anterior a la de Platón, debió de añadir el cap. 8 y reescribir el 9 después de que Platón escribiera su *Sympósion*.

¹⁹³ v. supra T 11, 4-6: ἦν δὲ οὗτος Τισαμενοῦ παῖς Ἀθηναίου, παιδικὰ γεγωνῶς Πausανίου τοῦ τραγικοῦ, μεθ' οἷον πρὸς Ἀρχέλαον τὸν βασιλέα ὄχετο, ὡς Μαρσύας ὁ νεώτερος. Y también, nuestro comentario a los problemas de transmisión de este texto.

Ael. *Varia historia* 2, 21 Ἀγάθωνος ἦρα τοῦ ποιητοῦ Πausανίας ὁ ἐκ Κεραμέων. καὶ τοῦτο μὲν διατεθρύληται· ὁ δὲ μὴ ἐς πάντας πεφοίτηκεν, ἀλλ' ἐγὼ ἐρῶ. ἐς Ἀρχελάου ποτὲ ἀφίκοντο ὃ τε ἐραστὴς καὶ ὁ ἐρώμενος οὗτοι. ἦν δὲ ἄρα ὁ Ἀρχέλαος ἐρωτικὸς οὐχ ἦττον ἢ φιλόμουσος. ἐπεὶ τοίνυν ἐώρα διαφερομένου

5 πρὸς ἀλλήλους τὸν τε Πausανίαν καὶ τὸν Ἀγάθωνα πολλάκις, οἰόμενος τὸν ἐραστὴν ὑπὸ τῶν παιδικῶν παρορᾶσθαι, ἦρετο ἄρα τὸν Ἀγάθωνα ὁ Ἀρχέλαος τί βουλόμενος οὕτω πυκνὰ ἀπεχθάνεται τῷ. πάντων μάλιστα φιλοῦντι αὐτόν; ὁ δὲ ἐγὼ σοί' ἔφη ἠφράσω, βασιλεῦ. οὔτε γάρ εἰμι πρὸς αὐτὸν δύσερις, οὔτε ἀγροικία πράττω τοῦτο· εἰ δέ τι καὶ ἐγὼ ἠθῶν ἐπαῖω τῇ τε ἄλλῃ καὶ ἐκ ποιητικῆς,

10 ἠδιστον εὐρίσκω εἶναι τοῖς ἐρῶσι πρὸς τὰ παιδικὰ ἐκ διαφορᾶς καταλλάττεσθαι, καὶ πεπίστευκα οὐδὲν αὐτοῖς οὕτως ἀπαντᾶν τερπνόν. τούτου γοῦν τοῦ ἠδέος πολλάκις αὐτῷ μεταδίδωμι, ἐρίζων πρὸς αὐτὸν πλεονάκις· εὐφραίνεται γὰρ καταλυομένου μου τὴν πρὸς αὐτὸν ἔριν συνεχῶς, ὁμαλῶς δὲ καὶ συνήθως προσιόντος οὐκ εἴσεται τὴν διαφορότητα.'

Pausanias, del demo de Cerámico, era amante del poeta Agatón. También esto es bien sabido. Pero yo os diré algo que no se ha divulgado entre todos. En cierta ocasión, acudieron ambos, amante y amado, al palacio de Arquelaos. Arquelaos, en efecto, era tan inclinado a lo amoroso como amante de las Musas. Pues bien, como

5 *veía que Agatón y Pausanias discutían entre sí muchas veces, y creyendo que el favorito miraba con desdén al amante, Arquelaos le preguntó a Agatón con qué intención se enemistaba tan frecuentemente con quien le amaba más que nadie. Y él le contestó: "Yo te lo diré, rey. Pues ni estoy irritado con él ni me comporto así por grosería. Pero, si algo entiendo yo de caracteres, tanto por mi arte poética como por*

10 *alguna otra cosa, encuentro que lo más placentero para los amantes es reconciliarse con el favorito después de una disputa, y estoy seguro de que nada les ocurre tan agradable. Y por cierto que comparto con él muchas veces ese placer riñendo a menudo, pues disfruta una y otra vez cuando yo doy por terminada la pelea; si, en cambio, me dirijo a él siempre igual y con la misma familiaridad, no notará la diferencia".*

Así pues, durante toda una vida, desde la adolescencia del poeta hasta sus últimos años en la corte de Arquelaos en Macedonia, pasando por sus momentos de gloria como autor de éxito en Atenas, Pausanias fue el compañero inseparable de Agatón. Se ha defendido, incluso, que el hecho de que Platón eligiera ambientar su diálogo sobre el amor en casa de Agatón fue debido precisamente a la notoriedad de esta relación¹⁹⁴. Sin embargo, es prácticamente imposible esbozar la personalidad de Pausanias, pues prácticamente lo único que conocemos de él es lo que se deduce de los dos diálogos de Platón en que aparece, el *Protágoras* (315 d, cf. T 3) y el *Banquete*. Procedía del demos del Cerámico y debió de frecuentar tanto el entorno de Sócrates como el de los sofistas, en particular a Pródico. No parece haber sido autor trágico, a pesar de lo que se afirma en T 11 (*schol.* Plato, *Symp.* 172 a)¹⁹⁵, y Ateneo admite incluso desconocer cualquier clase de escrito suyo: Πausανίου γὰρ οὐκ οἶδα σύγγραμμα (5, 216 f). Sin embargo, Jenofonte en su *Banquete* (8, 32) hace alusión a una supuesta defensa por parte de Pausanias de un ejército de amantes y amados, lo que ha llevado a algunos a suponer que habría escrito un Ἐρωτικός sobre ese tema¹⁹⁶. Más bien se trata, pensamos, de una simple confusión de Jenofonte, que atribuye erróneamente a Pausanias unas palabras del discurso de Fedro en el *Banquete* de Platón en las que se trata de este tema (178 e-179 b).

Se ha querido ver en su intervención en el *Banquete* de Platón (180 c-185 c) la influencia de los sofistas a los que frecuentó, aduciendo que en su discurso hace un uso perverso de la moralidad con el fin de justificar a ultranza la pederastia. Otros, en cambio, ven en su distinción de dos tipos de Eros, el popular y el celeste, y en su preferencia por las normas atenienses que regulaban esta práctica frente a las de Élide y Beocia, mucho más licenciosas, un intento de purificar su homosexualidad con la búsqueda de un fin más noble que la mera gratificación física¹⁹⁷. En cualquier caso, lo más significativo de su discurso para nuestro propósito es su apasionada defensa de la homosexualidad masculina como único fundamento de una amistad capaz de mantenerse durante toda la vida; son varios los pasajes de su discurso que sugieren esta idea, pero quedémonos con uno que parece ajustarse muy bien a su relación con Agatón:

¹⁹⁴ WELCKER (1841: III 985).

¹⁹⁵ Sobre esta cuestión, v. supra n. 193 y el comentario a T 11, p. 81.

¹⁹⁶ Cf. ROBIN (1976²: XXXIV, XLII y L).

¹⁹⁷ Cf. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ (1986: 168). Sobre el discurso de Pausanias como testimonio de la actitud de la sociedad ateniense frente a la homosexualidad, cf. GALLAGHER (1974: 44-55).

Symp. 181 d Παρεσκευασμένοι γὰρ οἴμαί εἰσιν οἱ ἐντεῦθεν ἀρχόμενοι .ἐρᾶν ὡς τὸν βίον ἅπαντα συνεσόμενοι καὶ κοινῇ συμβιωσόμενοι.

Pues creo que los que empiezan a amar a partir de ese momento (i. e. cuando los muchachos empiezan a tener inteligencia, al salirles la barba) están preparados para estar juntos toda la vida y vivir en comunidad.

Respecto a Agatón y Eurípides, son tres las fuentes que nos informan sobre una supuesta relación amorosa entre ellos: Eliano (T 22a, T 25), Plutarco (T 22b) y los escolios de Aretas a Luciano y Platón (T 11).

El primer texto de Eliano y el de Plutarco (T22a-b) refieren una misma anécdota acaecida en la corte de Arquelaos, que fue ya comentada a propósito de la fecha de nacimiento de Agatón¹⁹⁸ y de los testimonios acerca de su belleza¹⁹⁹: en el transcurso de un banquete en el palacio de Arquelaos, Eurípides, bajo los efectos del vino, abraza y besa a Agatón que ya es un hombre adulto, alegando que “también es bello el otoño de los que son bellos”. Propiamente no se afirma aquí que Eurípides fuera el amante de Agatón, sino que, por decirlo así, en un momento de debilidad y ofuscado por la bebida, habría sucumbido a los maduros encantos de su amigo. La anécdota no es más ni menos creíble que otras que relatan Eliano o Plutarco en sus obras o de las que solían circular en la Antigüedad sobre personajes relevantes, pero tiene el aspecto de haber sido inventada *ad hoc* para, dada la coincidencia de ambos poetas en Macedonia, ilustrar un proverbio o sentencia, que quizá proceda realmente de una cita del propio Eurípides²⁰⁰.

En el T 25 Eliano relata asimismo otra anécdota ambientada en la corte de Arquelaos sobre las frecuentes disputas de Agatón con Pausanias (v. supra, p. 33-4) y finaliza diciendo:

Ael. *Varia historia* 2, 21 ἦρα δέ φασι τοῦ αὐτοῦ Ἀγάθωνος τούτου καὶ Εὐριπίδης ὁ ποιητής, καὶ τὸν Χρῦσιππον τὸ δρᾶμα αὐτῷ χαριζόμενος λέγεται

¹⁹⁸ Cf. comentario a T 3, p. 62

¹⁹⁹ Cf. T 14 y comentario, p. 93.

²⁰⁰ No obstante, en la versión del episodio que da Ps.-Plutarco en *Apophth. reg.* 177a, atribuye la frase a Arquelaos, no a Eurípides; sobre este asunto, v. infra, comentario a T22a, p. 181.

διαφροντίσαι. καὶ εἰ μὲν σαφὲς τοῦτο, ἀποφήνασθαι οὐκ οἶδα, λεγόμενον δ' οὔν αὐτὸ οἶδα ἐν τοῖς μάλιστα.

Y cuentan que a este mismo Agatón lo amaba también el poeta Eurípides, quien se dice que compuso su drama Crisipo por complacerlo. No puedo demostrar que esto sea cierto, pero sé que es algo que se ha contado muchísimas veces.

En este caso sí que se habla de una relación amorosa duradera entre Eurípides y Agatón (ἤρα), pero es el propio Eliano quien se rodea de precauciones y de cautelas (“cuentan”, “dicen”, “no puedo demostrar...”). Wilamowitz, que descarta esta relación²⁰¹, señala que la noticia de que Eurípides le dedicó su *Crisipo* a Agatón es una invención basada en que en dicha obra se trata el tema de la pederastia. En efecto, el *Crisipo* de Eurípides tenía como argumento los amores de Layo, quien pasaba por ser el introductor de la homosexualidad en Grecia, con Crisipo, hijo de Pélope, al que raptó. Tras el suicidio del joven, Pélope maldijo a Layo, dando comienzo así el funesto encadenamiento de desgracias que arruinaría a la familia del raptor. Ahora bien, a tenor de los escasos fragmentos conservados parece que en el *Crisipo* Eurípides censuraba la pederastia²⁰², y las escasas referencias a esta cuestión en su obra son también de carácter condenatorio²⁰³, por lo que no resulta muy creíble ni que fuera amante de Agatón ni menos aún que, en ese caso, le dedicara una obra en la que se reprobaba ese tipo de comportamiento. Además, como muy acertadamente señala Lévêque²⁰⁴, una relación de ese tipo habría sido muy suculenta para los autores cómicos, siempre ávidos de cebarse con Eurípides; sin embargo, no hay ni rastro de crítica en este sentido, ni siquiera en *Las tesmoforiantes* de Aristófanes —estrenada en 411, aproximadamente en la misma época

²⁰¹ WILAMOWITZ (1889: 16, n. 26).

²⁰² Tal cosa parece deducirse del fr. 6 de la edición JOUAN - VAN LOOY (839 Kn.), donde, en una larga serie de anapestos, se canta el orden inmutable de la naturaleza según la doctrina de Anaxágoras, quizá para decir a continuación que la pasión contra natura de Layo romperá ese orden; cf. JOUAN - VAN LOOY (2002: 373-89). En la misma línea de interpretación, POOLE (1990: 136-50).

²⁰³ *Suppl.* 899-900 πολλοὺς δ' ἔραστὰς κάποθ' ἠελειῶν ἴδουσα / ἔχων ἐφρούρει μηδὲν ἐξαμαρτάνειν (*Aunque de muchos amantes, incluso de mujeres, / podía disponer, se cuidaba de no cometer ninguna falta*); *Erechth.* fr. 362, 24-5 Kn. ἐξουσίᾳ δὲ μήποτ' ἐντροφῶν, τέκνον, / αἰσχροὺς ἔρωτας δημοτῶν διωκαθεῖν (*No uses del poder para disfrutar de los placeres, hijo, ni persigas los amores deshonestos de tus conciudadanos*).

²⁰⁴ LÉVÊQUE (1955: 52).

que *Crisipo*— donde, si Agatón y Eurípides hubieran dado de qué hablar, no hay duda de que Aristófanes no habría callado.

Por último, los escolios de Aretas (T 11) son un testimonio menos relevante en este caso, pues recordemos que allí la aseveración de que Eurípides fue amante de Agatón descansaba sobre una reconstrucción del texto para soslayar la afirmación de que Pausanias fue autor trágico, conjetura que a su vez planteaba otros problemas de interpretación²⁰⁵: παιδικὰ γεγωνὼς Παισανίου <καὶ Εὐριπίδου> τοῦ τραγικοῦ, μεθ' οὗ πρὸς Ἀρχέλαον τὸν βασιλέα ὄχετο.

En definitiva, la cuestión de las relaciones amorosas entre Agatón y Eurípides depende de la credibilidad que otorguemos a los relatos de Plutarco y, sobre todo, de Eliano. No es inverosímil que en Macedonia se produjera algún tipo de incidente ocasional entre ellos, pero sí sería algo más extraño que ya desde Atenas hubieran mantenido una relación más firme²⁰⁶. En cualquier caso, y aunque es imposible hacer una afirmación categórica a este respecto, son múltiples las causas que podrían haber originado una historia como esta: la estancia simultánea de ambos en Macedonia, la vida despreocupada y lujosa de que tenía fama la corte de Arquelao (cf. T 7), su aparición conjunta en *Las tesmoforiantes*, la peculiar personalidad de Agatón...

La última conquista amorosa atribuida a nuestro poeta es nada menos que el propio Platón, a quien Diógenes Laercio²⁰⁷ asigna el siguiente epigrama:

[Plat.] *epigr.* 1 D (162 Page)

Τὴν ψυχὴν Ἀγάθωνα φιλῶν ἐπὶ χεῖλεσιν ἔσχον
ἤλθε γὰρ ἡ τλήμων ὡς διαβησομένη.

*Mi alma, cuando a Agatón besaba, a flor de labios tenía:
allí vino, la atrevida, para deslizarse en él.*

²⁰⁵ Cf. comentario a T 11, p. 81

²⁰⁶ En este caso LÉVÊQUE (p. 52, n. 5) se muestra un tanto ingenuo, cuando afirma que sus relaciones no pudieron tener lugar en Pela, pues en esa época Eurípides contaba ya con setenta años.

²⁰⁷ Diog. Laert. 3, 23, 32; cf. también Macrobio, *Saturnalia*, II, 2, 15; Aulo Gelio, *Noct. att.*, 19, 11; *Anthologia Palatina*, V, 78.

Se trata de un dístico elegíaco sin ninguna duda apócrifo y probablemente de época helenística, sin que sea posible una mayor precisión. El nombre de Agatón es lo que ha llevado a atribuir el poema a Platón. Pero, o bien se trata de un personaje distinto con el mismo nombre, o la falsificación es bastante inhábil, pues el poeta era casi veinte años mayor que Platón y el código establecido para este tipo de relaciones exigía que el amado y destinatario del poema fuera la persona más joven.

b) Se ridiculiza su homosexualidad pasiva:

ARISTOPHANES, *Thesmophoriazusae*, 35 (T 4), 50, 57, 60, 97, 136, 200 sqq., 253 sqq.; cf. T 19.

Comentario

La belleza de Agatón, unida a su inequívoca orientación homosexual y su apariencia afeminada servían en bandeja a los cómicos esta acusación, tanto más reprochable por cuanto que Agatón habría seguido adoptando el papel pasivo de la relación sexual una vez alcanzada la edad adulta.

Durante la primera parte de *Las tsmoforiantes* en que interviene Agatón la imputación de entregarse a estas prácticas se manifiesta en continuas expresiones obscenas, que a continuación repasamos someramente.

Ya vimos en T 4 (v. 35) la forma verbal βεβίηκας, de βινέω “practicar el coito”, de uso casi exclusivo en la comedia. La acción de este verbo transitivo suele recaer en la mujer, pero en este caso es Agatón quien la sustituye como complemento directo:

ΕΥ. Καὶ μὴν βεβίηκας σύ γ', ἀλλ' οὐκ οἶσθ' ἴσως.

EURÍPIDES. Y te lo has follado seguro, pero quizá sin darte cuenta.

El mismo verbo vuelve a aparecer en el v. 50 en su forma pasiva βινεῖσθαι, que, en sustitución de la mujer, presenta también aquí a Agatón como sujeto paciente²⁰⁸:

²⁰⁸ Volvemos a encontrar la misma construcción en el v. 206:

ΚΗΔΕΣΤΗΣ Ἴδού γε κλέπτειν· νῆ Δία, βινεῖσθαι μὲν οὔν.

PARIENTE. Ya ves, conque robar... ¡Por Zeus! ¡Di mas bien ser follado!

ΘΕ. μέλλει γὰρ ὁ καλλιεπὴς Ἀγάθων
πρόμος ἡμέτερος...

ΚΗ. Μῶν βινεῖσθαι; 50

*CRIADO. Pues está a punto el verbilindo Agatón,
nuestro señor...*

PARIENTE. ¿De ser follado?

Un poco más adelante (v. 57), el pariente, para referirse a Agatón, emplea *λαικάζει*, literalmente “practica una felación”, vocablo poco frecuente, prácticamente restringido a la comedia y, en general, aplicado a las prostitutas, quienes en el propio Aristófanes reciben el nombre de *λαικάστριαι*²⁰⁹.

Justo a continuación de este verso, el pariente de Eurípides discute con el criado de Agatón en estos términos:

ΘΕΡΑΠΩΝ Τίς ἀγροιώτας πελάθει θριγκοῖς;
ΚΗΔΕΣΤΗΣ Ὅς ἔτοιμος σοῦ τοῦ τε ποητοῦ
τοῦ καλλιεποῦς κατὰ τοῦ θριγκοῦ 60
συγγογγύλας καὶ συστρέψας.
τουτὶ τὸ πέος χοανεῦσαι.

CRIADO. ¿Qué palurdo se acerca a este recinto?
*PARIENTE. Uno que está dispuesto en tu recinto
y en el de tu poeta verbilindo,
dándole vueltas y apretándola, 60
a fundir esta polla.*

²⁰⁹ Aristoph. *Ach.* 537. Para esta interpretación de *λαικάζω* cf. CIRIELLO-IMPERIO (1991: 89-93).

El criado de Agatón, contagiado del lenguaje de su amo, utiliza el término θριγκός²¹⁰, de rancia raigambre trágica, pero su petulancia queda desbaratada por el pariente con una brutal metáfora sexual tomada de la metalurgia (cf. T 16a3, p. 97-8).

En los v. 97-8, tras hacer Agatón una aparición estelar en escena sobre el ἐκκύκλημα, y aparatosamente travestido, el pariente lo compara con una famosa prostituta:

ΚΗΔΕΣΤΗΣ. 'Αλλ' ἦ τυφλὸς μὲν εἰμ'; 'Εγὼ γὰρ οὐχ ὀρῶ
ἄνδρ' οὐδέν' ἐνθάδ' ὄντα, Κυρήνην δ' ὀρῶ.

ΠΑΡΙΕΝΤΕ. *Pero, ¿es que estoy ciego? Pues no veo
aquí a ningún hombre, ¡a Cirene veo!*

Las habilidades de Cirene, a quien Aristófanes menciona en otra ocasión²¹¹, eran tan notorias que se la conocía como la δωδεκαμήχανος, por razones fácilmente imaginables.

El vocablo γύννις (v. 136), con el que califica el pariente de Eurípides a Agatón es una nueva alusión a sus modales y a su vestuario femenino e, indirectamente, a su papel sexual pasivo:

ΚΗ. Ποδαπὸς ὁ γύννις; Τίς πάτρα; Τίς ἡ στολή;

ΠΑΡΙΕΝΤΕ. *¿De dónde es este mujercito? ¿Cuál es tu patria? ¿Qué es ese vestido?*

²¹⁰ θριγκός, usado generalmente en plural, puede significar una fila de piedras que corona un muro, a modo de cornisa, o bien un muro que rodea el recinto de un templo o de un palacio; pensamos que con este último significado la metáfora es más transparente.

²¹¹ Cf. *Ran.* 1328, cuyo escolio dice lo siguiente: Κυρήνη τις ἑταίρα ἐπίσημος, δωδεκαμήχανος ἐπικαλουμένη, διὰ τὸ τοσαῦτα σχήματα ἐν τῇ συνουσίᾳ ποιεῖν (*Cirene es una famosa hetera, llamada 'la de las doce técnicas', por practicar todas esas posturas en el coito*). La crítica de Aristófanes al comparar a Agatón con una experimentada prostituta no iría dirigida únicamente contra el afeminamiento del poeta, sino también contra su música, considerada voluptuosa y lasciva, de la que va a dar una buena muestra en los versos siguientes (101-129); cf. PRATO (2001: 166). Sobre la música de Agatón, v. infra T 19-21.

Las palabras del pariente, como él mismo ha anunciado, son una cita de los *Edonos* de Esquilo (fr. 61 Radt), primera pieza de la tetralogía conocida como *Licurgía*, según afirma el escoliasta de este verso²¹². El dios Dioniso, a quien se interpela de este modo llamándolo γύννις, aparecería con un aspecto afeminado, similar al de las *Bacantes* de Eurípides.

En el v. 200 Agatón se niega a acudir como espía a la fiesta de las Tesmoforias y aconseja a Eurípides que resuelva él sus propios asuntos; entonces el pariente lo insulta, llamándolo καταπύγων y εὐρύπρωκτος.

ΑΓΑΘΩΝ	Τὰς συμφορὰς γὰρ οὐχὶ τοῖς τεχνάσμασιν φέρειν δίκαιον, ἀλλὰ τοῖς παθήμασιν.	
ΚΗΔΕΣΤΗΣ	Καὶ μὴν σὺ γ', ὦ κατάπυγον, εὐρύπρωκτος εἶ οὐ τοῖς λόγοισιν, ἀλλὰ τοῖς παθήμασιν.	200

ΑΓΑΤΌΝ.	<i>...pues las desgracias no con artimañas se deben asumir, sino como experiencias.</i>	
ΠΑΡΙΕΝΤΕ	<i>Ah, maricón, sí que tienes tú el culo ancho no por tus palabras sino por tus experiencias.</i>	200

El uso de ambos vocablos está prácticamente restringido en la literatura a los autores cómicos y posteriormente a Luciano, aunque εὐρύπρωκτος lo encontramos utilizado por primera vez en un fragmento yámbico de Arquíloco (probablemente espurio)²¹³. Merece destacarse también en estos versos el efecto cómico que consigue

²¹² *Schol. Thesm.* 135 τὴν τετραλογίαν λέγει Λυκουργίαν, Ἴδωνοῦς, Βασσαρίδας, Νεανίσκου, Λυκοῦργον τὸν σατυρικόν. λέγει δὲ ἐν τοῖς Ἰδωνοῖς πρὸς τὸν συλληφθέντα Διόνυσον «ποδαπὸς ὁ γύννις;» (*Se refiere a la tetralogía la Licurgía: Los edonos, Las Basárides, Los jóvenes y el drama satírico Licurgo. Y Licurgo en Los Edonos dice a Dioniso, que ya está encarcelado: "¿De dónde viene el mujercito?"*).

²¹³ Fr. 328 West, v. 15-16:

τοιγὰρ καπρῶσα μαχλὰς ἄρδην ἐρρέτω
 πασητιώντων εὐρυπρόκτων σὺν γένει
 (*Pues que se vaya del todo esa cerda salida
 con la raza lasciva de los anchos de culo*).

Aristófanes jugando con el doble sentido del sustantivo πάθημα, ‘experiencia’, ‘sufrimiento’, pero concerniente asimismo a la experiencia sexual del *pathicus*.

Por último (v. 253), cuando el pariente de Eurípides comienza a disfrazarse de mujer con los vestidos y aderezos femeninos que le presta Agatón, al probarse una túnica (ιμάτιον) de color azafrán, exclama:

ΚΗΔΕΣΤΗΣ. Νῆ τὴν Ἀφροδίτην, ἡδύ γ’ ὄζει ποσθίου.

PARIENTE. ¡Por Afrodita, y qué bien huele a pilila!

Donde, naturalmente, hemos de suponer que el miembro al que se alude no es precisamente el del propietario del vestido. El término πόσθιον es un diminutivo formado sobre el más usual πόσθη, “miembro viril”, términos ambos que sólo aparecen en la comedia y en la literatura médica. Por el hecho de que se utilice un diminutivo para designar el órgano sexual no debemos ver una referencia directa al propio Agatón, a quien se estaría reprochando su escasa virilidad, pues entre los griegos el pene pequeño era considerado más bien un atributo de belleza masculina²¹⁴.

c) Se le llama afeminado

ARISTOPHANES Thesmophoriazusae 136, γύννις’.

‘mujercito’

LIBANIUS, Orationes 64, 83 (4, 474, 1F) θελυδρίας.

afeminado

Comentario

Sobre γύννις, aparte de lo ya comentado un poco más arriba, señalemos ahora que es precisamente en el citado fragmento de la *Licurgía* de Esquilo donde este vocablo

²¹⁴ Cf., por ejemplo, Aristoph. *Nubes* 1009-19.

aparece utilizado por primera vez en griego. Se trata de un derivado formado sobre γυνή con una geminada expresiva y el sufijo -ίς, -ίδος, que en un principio servía para formar patronímicos (Χρυσήϊς) o abstractos verbales (ἔρις), pero que terminó por hacerse característico para la derivación de los femeninos (συμμαχίς). Curiosamente, con γύννις sucede exactamente lo contrario, pues, por su peculiar significado, se trata de un masculino derivado de un femenino. El carácter de derivado es quizá la causa de que con este sufijo aparezcan formaciones con valor diminutivo (νησίς “islita”), que en determinados contextos pueden adquirir el valor de “semejante a” (δρακαινίς “semejante a una serpiente”)²¹⁵. Atendiendo a todas estas consideraciones hemos traducido γύννις por “mujercito”.

Respecto a θηλυδρίας (gen. -ου), se trata de un derivado masculino sobre θήλυς (‘femenino’, procedente a su vez de θήλη, “pezón”) y el sufijo descriptivo -ίας, que suele dar lugar a formaciones expresivas propias de la lengua hablada, con cierto matiz burlón y significado próximo a los diminutivos²¹⁶. Encontramos también en griego una forma similar γυναικίας, semánticamente afín a θηλυδρίας.

El término θηλυδρίας no es muy frecuente en la literatura de la época clásica, aunque aparece por primera vez en Heródoto, donde se tacha a un individuo de θηλυδρίης τε καὶ μαλακώτερος ἀνήρ (7, 153). El retórico y sofista Libanio (s. IV d.C.) en su discurso *Πρὸς Ἀριστείδην ὑπὲρ τῶν ὀρχηστῶν* (64, 83) no aporta ninguna información relevante sobre Agatón y simplemente le aplica este calificativo, incluyéndolo en una larga lista de afeminados ilustres:

καὶ ὑπὸ τούτων ἐγένοντο θηλυδρίαὶ Κλεισθένης, Φιλόξενος, Ἀμυνίας, Ἀριστόδημος, Βάθυλλος, Διόγνητος, Δῆμος, Κλεινίας, Ἀγάθων, Χρύσιππος, Πολυπαίδης, Ἀρμόδιος, Κτήσιππος, Φίλιππος, Τίμαρχος, ἕτεροι μυριοί;

¿Y por esto fueron afeminados Clístenes, Filóxeno, Aminias, Aristodemo, Bátilo, Diogneto, Demo, Clinias, Agatón, Crisipo, Polipedes, Harmodio, Ctesipo, Filipo, Timarco y otros mil más?

²¹⁵ Cf. ALFAGEME (1988: 68).

²¹⁶ Cf. CHANTRAINE, *DELG* s. v. θήλυς.

En *Las tesmoforiantes* Aristófanes no utiliza θηλυδρίας, pero sí el adjetivo derivado θηλυδριώδης (v.131), con un significado equivalente, para referirse al canto compuesto e interpretado por Agatón en 101-129 (cf. T 19).

D. Agatón, poeta

T 16

Nota previa: Se agrupan aquí un buen número de referencias al aspecto formal y estilístico de la obra de Agatón, la mayoría pertenecientes o directamente relacionadas con nuestras dos fuentes principales, *Las tesmoforiantes* de Aristófanes y el *Banquete* platónico. A la hora de presentar este amplio material, hemos respetado en la medida de lo posible la ordenación de Snell en su edición, dividiéndolo en dos grandes apartados, correspondientes a los dos rasgos que ya para los antiguos identificaban a Agatón desde el punto de vista literario: por un lado, lo exquisito de su lenguaje (καλλιέπεια) junto con las imitaciones y burlas de que este es objeto —incluyendo el canto coral que Agatón interpreta en *Thesm.* 101-129 y el discurso completo que pronuncia en el *Banquete*, 194a-197d— y, por otro, la influencia en su obra del sofista Gorgias de Leontinos. Ambos aspectos son casi siempre indisolubles, por lo que un mismo texto puede ser citado en apartados distintos.

a₁) Agatón 'καλλιεπής ('verbilindo', 'de hermoso verbo'):

ARISTOPHANES, *Thesmophoriazusae* 49

ΘΕΡΑΠΩΝ μέλλει γὰρ ὁ καλλιεπής Ἀγάθων...

CRIADO Pues está a punto el verbilindo Agatón...

Ibid. 59-60

ΚΗΔΕΣΤΗΣ Ὅς ἔτοιμος σοῦ τοῦ τε ποητοῦ
τοῦ καλλιεποῦς κατὰ τοῦ θριγκοῦ...

Comentario

A juzgar por las parodias de Platón y Aristófanes, y por lo que se vislumbra en los propios fragmentos, el afán de Agatón por alcanzar la máxima perfección formal se manifestaba en el cuidado exquisito con que elegía y ordenaba las palabras, buscando siempre efectos sonoros o conceptuales, quizá no muy profundos pero siempre deslumbrantes. Aristófanes le aplica el adjetivo compuesto *καλλιεπής*, de muy poco uso en griego, pues de hecho en época clásica únicamente se encuentra en estos dos pasajes de *Las tesmoforiantes*, por lo que podemos pensar que ha sido creado a la medida de nuestro poeta. Algo más frecuente es el verbo derivado *καλλιεπέομαι*, cuyo uso en autores como Tucídides, Platón o Aristóteles denota siempre un cierto matiz peyorativo²¹⁷. Dionisio de Halicarnaso, a mediados del siglo I a. C., emplea ambas formas casi como un término técnico del campo de la retórica para designar cierto tipo de dicción rebuscada y un tanto afectada²¹⁸.

Por otra parte, merece señalarse que en el verso 49, *καλλιεπής* aparece en una posición enfática, rompiendo la casi obligatoria diéresis del dímeter anapéstico, seguramente con intención de buscar un efecto cómico.

Filóstrato²¹⁹, el maestro de retórica del siglo II-III, recoge este mismo calificativo *καλλιεπής* en un pasaje extraído precisamente de la vida de Gorgias, de quien se afirma que Agatón fue discípulo y al que imitaba en sus versos (v. infra T 16b):

²¹⁷ Por ejemplo, al comienzo de la *Apología* de Platón, Sócrates contrapone los *κεκαλλιεπημένους λόγους* de los oradores que lo han acusado con la verdad que él se dispone a decir (17b 9); otros casos similares en Thuc. 6, 83, 2; Aristot. *Rhet.* 1404b 16; Ps.-Plat. *Hipparch.* 225c 8.

²¹⁸ Cf. Dion. Hal. *De comp. verb.* 18, 48; *De Dem. Dict.* 5, 18; *Ep. ad Pomp. Gem.* 2, 5.

²¹⁹ De los cuatro escritores con este nombre, pertenecientes a una misma familia oriunda de Lemnos, el autor de *Vidas de los sofistas* parece ser el primero de ellos, nacido en torno a 170 d.C.

PHILOSTRATUS, *Vit. soph.* 1, 9, 493 Olearius καὶ Ἀγάθων δὲ ὁ τῆς τραγωδίας ποιητής, ὃν ἡ κωμωδία σοφόν τε καὶ καλλιεπῆ οἶδε, πολλαχοῦ τῶν ἰάμβων γοργιάζει.

Y el poeta trágico Agatón, a quién la comedia conoció sabio y de hermoso verbo muchas veces es gorgiano en sus yambos.

La frase es una buena muestra de que la καλλιέπεια de Agatón y la influencia gorgiana iban estrechamente unidas en la percepción de los antiguos. No obstante, y a pesar de que depende, sin citarla expresamente, de *Las tesmoforiantes*, Filóstrato ha suprimido de καλλιεπής las connotaciones negativas o burlescas y aplica al término un valor claramente positivo, de ahí la doble traducción que proponemos, “verbilindo”/ “de hermoso verbo”.

a2) Se burlan o imitan su ‘καλλιέπεια’:

ARISTOPHANES, *Thesmophoriazusae* 39-51

ΘΕΡΑΠΩΝ	Εὔφημος πᾶς ἔστω λαός, στόμα συγκλήσας· ἐπιδημεῖ γὰρ θίασος Μουσῶν ἔνδον μελάθρων τῶν δεσποσύνων μελοποιῶν. Ἐχέτω δὲ πνοὰς νήνεμος αἰθήρ, κῦμα δὲ πόντου μὴ κελαδεῖτω γλαυκόν...	40 45
ΚΗΔΕΣΤΗΣ	Βομβάξ.	
ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ	Σίγα. Τί λέγει;	
ΘΕΡΑΠΩΝ	πτηνῶν τε γένη κατακοιμάσθω, θηρῶν τ’ ἀγρίων πόδες ὑλοδρόμων μὴ λυέσθων·	
ΚΗΔΕΣΤΗΣ	Βομβαλοβομβάξ.	
ΘΕΡΑΠΩΝ	μέλλει γὰρ ὁ καλλιεπῆς Ἀγάθων πρόμος ἡμέτερος...	50

<i>ΚΗΔΕΣΤΗΣ</i>	<i>Μῶν βινεῖσθαι;</i>	
<i>ΘΕΡΑΠΩΝ</i>	<i>Τίς ὁ φωνήσας;</i>	
<i>ΚΗΔΕΣΤΗΣ</i>	<i>Νήνεμος αἰθήρ.</i>	
<i>CRIADO</i>	<i>Guarde silencio el pueblo todo y clausure la boca, pues se alberga el cortejo de las musas en la mansión del patrón, componiendo una canción. Retenga sus auras el calmo Éter, la ola del ponto que no retumbe glauca...,</i>	 45
<i>PARIENTE</i>	<i>¡Porropom!</i>	
<i>EURÍPIDES</i>	<i>¡Calla! ¿Qué dice?</i>	
<i>CRIADO</i>	<i>de los seres alados la raza duerma, de las agrestes fieras fatigaselvas, las patas no se liberen.</i>	
<i>PARIENTE</i>	<i>¡porrumpompom!</i>	
<i>CRIADO</i>	<i>Pues está a punto el verbilindo Agatón, nuestro señor...</i>	 50
<i>PARIENTE</i>	<i>¿de ser follado?</i>	
<i>CRIADO</i>	<i>¿Quién ha hablado?</i>	
<i>PARIENTE</i>	<i>El calmo Éter.</i>	

Comentario

El criado de Agatón sale de la casa, ante la que esperan Eurípides y su pariente, con intención de hacer un sacrificio que propicie la inspiración de su dueño, que aparecerá poco después. En su alocución, después de reclamar el silencio de los presentes con una fórmula ritual, preparatoria de una ceremonia o de una teofanía (εὐφημος πᾶς ἔστω λαός), invoca el silencio de la naturaleza conforme al conocido τόπος literario establecido

ya desde Alcman (fr. 89 Page)²²⁰, haciendo gala en toda su intervención del mismo lenguaje rebuscado y arcaizante de su amo.

Así, por ejemplo, un buen número de los vocablos que utiliza son propios del lenguaje de la épica y de la tragedia: λαός es término homérico por excelencia y muy empleado por Eurípides; al igual que μελάθρων, literalmente “viga del techo”, y de ahí, por sinécdoque, “mansión”, “templo” o incluso, en algunos contextos, “morada celeste”²²¹, como quizá aquí con doble sentido, pues el criado prepara la aparición de Agatón como si de un dios se tratara; δεσποσύνων se atestigua en la comedia sólo en este lugar y parece un eco de Esquilo, *Choeph.* 942: δεσποσύνων δόμων; la expresión νήνεμος αἰθήρ es igualmente de estirpe homérica²²²; el adjetivo νήνεμος reaparece en Esquilo y Eurípides, aunque debía de ser un término favorito de Agatón, pues Platón lo pone en su boca, ahora como sustantivo, en unos versos que Agatón cita como propios en su discurso del Banquete (197 c):

εἰρήνην μὲν ἐν ἀνθρώποις, πελάγει δὲ γαλήνην
νηνεμίαν, ἀνέμων κοίτην ὕπνον τ' ἐνὶ κήδει.

Volviendo a Aristófanes, en 43-4, puede apreciarse que no sólo hay una correspondencia sintáctica y morfológica entre los extremos de ambos versos (Ἐχέτω / κελαδείτω, αἰθήρ / κῦμα) sino que incluso se da una correspondencia fónica en la parte central (πνοὰς / πόντου).

²²⁰ Hay también paralelos de este pasaje en las composiciones himnicas del periodo romano, como el *Himno a Helios* de Mesomedes, Fr. 2 Heitsch:

Εὐφαιμέτω πᾶς αἰθήρ,
γῆ καὶ πόντος καὶ πνοιαί,
οὐρα, τέμπεα σιγάτω,
ἦχοι φθόγγοι τ' ὀρνίθων·
(*Guarde silencio el Éter todo,
y la tierra, el mar y los vientos;
montes y valles, que callen,
y el clamor y los chillidos de los pájaros*).

²²¹ Cf. Eur. *Hec.* 1100 ἀμπτάμενος οὐράνιον ὑψιπετὲς ἐς μέλαθρον (*Remontando hacia lo alto a la techumbre celeste*).

²²² Cf. *Il.* VIII 556 ὅτε τ' ἔπλετο νήνεμος αἰθήρ (*Cuando calmo se torna el cielo*).

Todo este aparato retórico, con especial alusión a los efectos sonoros de las palabras del criado, es ridiculizado por el pariente con las interjecciones representativas βομβάξ y βομβαλοβομβάξ, de creación aristofánica.

ARISTOPHANES, *Thesmophoriazusae* 101-129

- ΑΓΑΘΩΝ – Ἱερὰν Χθονίαιν δεξάμεναι
λαμπάδα, κοῦραι, ξὺν ἐλευθέρα
πατρίδι χορεύσασθε βοάν.
- Τίτι δαιμόνων ὁ κῶμος;
Λέγε νιν. Εὐπίστως δὲ τούμῶν
δαίμονας ἔχει σεβίσαι. 105
- Ἄγετ' ὧ κλήζετε, Μοῦσαι,
χρυσέων ῥύτορα τόξων
Φοῖβον, ὃς ἰδρύσατο χώρας
γύαλα Σιμουντίδι γᾶ. 110
- Χαῖρε καλλίσταις ἀοιδαῖς,
Φοῖβ', ἐν εὐμούσοισι τιμαῖς
γέρας ἱερὸν προφέρων.
- Τάν τ' ἐν ὄρεσι δρυογόνοισιν
κόραν ἀείσατ' Ἄρτεμιν ἀγροτέραν. 115
- Ἐπομαι κλήζουσα σεμνὰν
γόνον ὀλβίζουσα Λατοῦς,
Ἄρτεμιν ἀπειρολεχῆ.
- Λατώ τε κρούματά τ' Ἀσιάδος ποδὶ
παράρυθμ' εὐρυθμα, Φρυγίων 120

διανεύματα Χαρίτων.

– Σέβομαι Λατώ τ' ἄνασσαν
κίθαρίν τε ματέρ' ὕμνων
ἄρσενι βοᾷ δοκίμων.

– Τᾷ φάος ἔσσυτο δαιμονίοις 125
ὄμμασιν, ὑμετέρας²²³ τε δι' αἴφνιδί-
ου ὀπός. ἼΩν χάριν
ἄνακτ' ἄγαλλε Φοῖβον.

– Ἄ Χαῖρ', ὄλβιε παῖ Λατοῦς.

AGATÓN

(como corifeo)

*De las soterrañas diosas sosteniendo
la sacra antorcha, muchachas, libre
la patria, danzad el canto.*

(como coro)

¿Para qué dios la fiesta?

*Nómbralo; de buena fe tengo a bien 105
a los dioses venerar.*

(como corifeo)

¡Ea, Musas, celebrad

al flechador del arco de oro,

a Febo, que erigió de nuestro país

el recinto, junto a la tierra del Simois. 110

²²³ aceptamos la conjetura de Nietzsche ὑμετέρας, frente a la lectura de los manuscritos ἀμετέρας, pues el corifeo se refiere siempre a sus acompañantes en segunda persona y es este el que habla en primera.

(como coro)

*Goza de los más bellos cantos,
Febo, que en las justas musicales
el sacro galardón otorgas.*

(como corifeo)

*Y en los montes encineros
a la doncella cantad, la agreste Ártemis.* 115

(como coro)

*Te sigo, alabando a la venerable,
al retoño de Leto enalteciendo,
a Ártemis del casto lecho.*

(como corifeo)

*Y a Leto y los acordes de Asia, al paso
descompasados y a compás, señas
de las Gracias de Frigia.* 120

(como coro)

*Venero a Leto soberana
y la cítara, madre de himnos
por la voz varonil reputados.*

(como corifeo)

*Por la cual una luz brota en los divinos
ojos, y también por vuestra voz
repentina. En gracia a ello
a Febo soberano glorifico.* 125

(como coro)

¡Salud, dichoso hijo de Leto!

Comentario

Tras la solemne presentación de su criado, Agatón hace una aparición estelar en escena, sobre el eccicema, vestido con ropas de mujer y rodeado de toda clase de objetos de atrezo, principalmente de adornos y aditamentos femeninos. Tras hacer algún tipo de ejercicio vocal para preparar la voz o ensayar la melodía²²⁴, entona este canto del que un poco antes de salir había estado “fijando los cimientos” (τιθέναι δράματος ἀρχάς, v. 52).

El texto es en su conjunto de difícil interpretación, sobre todo por la oscuridad deliberada con que lo ha escrito Aristófanes, imitando el estilo de los nuevos ditirambistas tan admirados por Agatón; a ello hay que añadir otros problemas de transmisión textual, e incluso algunos de tipo escénico.

Se trata en principio de un ὕμνος κλητικός o himno de invocación, aunque en forma de canto amebeo, algo ya de por sí extraño a la tragedia, pero que quizá era característico de nuestro poeta. Como indica el escoliasta, Agatón interpreta alternativamente el papel de coro femenino y el de corifeo, muy probablemente con un cambio en el registro de la voz para producir un efecto cómico. No tienen sentido, pues, las diversas hipótesis que se han formulado según las cuales el coro podría estar formado por el θίασος Μουσῶν citado en el verso 41 (v. infra), por un conjunto de coreutas trágicos que estarían siendo instruidos por Agatón, por las propias mujeres participantes en la fiesta de las Tesmoforias, o por un coro secundario o παραχορήγημα.

Otra cuestión distinta es quiénes serían estas mujeres imaginarias cuya personalidad asume Agatón. Sommerstein²²⁵ da por probado, basándose en la mención a la “tierra del Simois”, a las Gracias de Frigia y a la construcción de las murallas de Troya por parte de Apolo, que se trata de doncellas troyanas que celebran una fiesta por la liberación de la ciudad (ξὺν ἐλευθέρῳ πατρίδι, v. 102-3) tras la aparente retirada del ejército griego. El corifeo representaría a la sacerdotisa que dirige los actos rituales, sin que se pueda precisar más su identidad.

La propuesta es sumamente interesante si se pone en relación con un pasaje de Aristóteles, *Poética* 1456a 11 (v. infra T 17), donde el filósofo, criticando a aquellos que abarcan un tema mítico demasiado amplio en una única pieza, pone como ejemplo, entre otros, el de la leyenda de Troya, y saca a relucir el nombre de Agatón como uno de los que

²²⁴ Sobre esta escena, v. infra T 21 y nuestro comentario.

²²⁵ SOMMERSTEIN (1994: 164); la misma interpretación en AUSTIN-OLSON (2004: 87).

fracasaron en ese intento. El texto, como veremos más tarde, es muy controvertido debido a los errores de transmisión que presenta, pero se ha aducido como testimonio de que Agatón escribió una *Iliupersis*. Así pues, si en el momento de escribir esta parodia, como pensaba Wilamowitz²²⁶, Aristófanes tenía ante los ojos un ejemplar original del joven dramaturgo, podría muy bien tratarse del de este drama recopilatorio de la leyenda troyana.

En cualquier caso, no hay duda de que una caricatura como la de Aristófanes, con todas las alteraciones y exageraciones que se quiera, debe retener los suficientes rasgos del original como para hacerla reconocible ante los espectadores. En este sentido, y ante la ausencia casi total de algún fragmento lírico entre los pocos versos conservados de Agatón, contamos aquí con una fuente importante para indagar en los aspectos formales de su arte. No obstante, como señala Prato²²⁷, el canto parece una tentativa o una improvisación más que un texto definitivo listo para su representación, y quizá refleje una especie de ensayo privado como el que aparece representado en una famosa cratera procedente de Ruvo di Puglia (ca. 400 a. C.), el llamado Vaso de Prónoimo, en la que el autor de un drama satírico aparece rodeado de actores²²⁸. En todo caso, la sintaxis un tanto laxa y poco trabada, y con construcciones asindéticas poco frecuentes, podría muy bien ser una característica de las partes líricas del Agatón real parodiada por Aristófanes.

Otro problema que se ha planteado es si este coro reproduce una de las más destacadas innovaciones de Agatón: la sustitución de los tradicionales cantos corales por lo que Aristóteles denomina ἐμβόλιμα, es decir, interludios cantados en los que prevalece la música sobre la palabra, sin una relación directa con el argumento de la tragedia e, incluso, intercambiables de una a otra (cf. T 18). En este caso, si, como nos inclinamos a pensar, la parodia se realiza sobre un coro de la posible *Iliupersis* de Agatón, habría efectivamente una relación, por ligera que fuera, con la trama de la obra, un poco a la manera del último Eurípides. En realidad, no es necesario pensar que todos los cantos corales de Agatón respondieran a las características del ἐμβόλιμον, al menos en su forma más extrema. Y, por otro lado, también es cierto que, a pesar de las alusiones a la leyenda troyana y de que sus componentes parecen doncellas de esa ciudad, el canto es lo suficientemente ambiguo e impreciso como para poder ser aplicable en una amplia gama

²²⁶ WILAMOWITZ-MOELLENDORF (1921: 341).

²²⁷ PRATO (2001: 169).

²²⁸ Nápoles 3240, cf. TRENDALL-WEBSTER (1971: 28-9).

de contextos. Como tampoco tenemos conservado ningún ἐμβόλιμον, ni de Agatón ni de ningún otro poeta, lo único que podemos afirmar es que la parodia de Aristófanes responde en líneas generales a las características de los coros de Agatón.

Por lo que se refiere a la métrica, el canto hace gala de una gran libertad rítmica²²⁹ —*an eccentric medley*, en palabras de Austin-Olson—. Puede dividirse en diez secuencias a las que es imposible aplicar ninguna estructura estrófica, por lo que parece un buen ejemplo de metros libres o ἀπολελυμένα, muy usados también por Eurípides y por el ditirambógrafo Timoteo. Cinco de estas secuencias están cantadas a solo y las otras cinco por el coro, de manera alternativa. Las ocho primeras (v. 101-125) están formadas principalmente por jónicos *a minore* (basados en la unidad ∪ ∪ — —), con algunas variaciones, metro que se asocia habitualmente al afeminamiento²³⁰ y a la lujuria de Asia²³¹. Los jónicos *a minore* no son raros en la tragedia, y Eurípides, por ejemplo, hace de ellos un uso considerable en las *Bacantes*. La conclusión comienza con un fuerte ritmo dactílico (126-8) que súbitamente cambia a yámbico (129a), de manera similar a lo que sucede en la mitad del canto (114-116), en este caso con una transición de trocaico a yámbico²³².

El esquema métrico completo del coro es el siguiente²³³:

101	∪∪— ∪∪— —	an ion
102	∪∪— — ∪∪— —	2 ion
103a	∪∪— ∪—∪∪	an ba
103b	∪∪— — ∪∪—	2 ion ^

²²⁹ Sobre la métrica de este canto, cf. ZIMMERMANN (1985: 22-29); sobre la conexión de la métrica con la música, id. «Critica e imitazione. La nuova musica nelle commedie di Aristofane», en GENTILI-PRETAGOSTINI (1988: 199-204) y PINTACUDA (1981: 80-81).

²³⁰ Cf. Anonymus Ambrosianus, *De re metrica* in *Anecd. var.* 228, 17 (Studemon) οἱ δὲ ἰωνικοὶ... μαλθακὸν τε καὶ ἀναβεβλημένον καὶ χαῦνον ποιοῦσι τὸν ῥυθμὸν (*Los versos jónicos hacen el ritmo blando, retardado y relajado*).

²³¹ Cf. Aeschyl. *Pers.* 65-113, Eur. *Bacch.* 64-104, 144-53, 370-402, 519-70.

²³² Una transición similar encontramos en Eur. *Med.* 208-9:

τὸν ἐν λέχει προδόταν κακόνυμφον·

θεοκλυτεῖ δ' ἄδικα παθοῦσα

²³³ Reproduzco la colometría de PRATO (2001: 345-6), que difiere en algunos puntos de la de AUSTIN-OLSON (2004: 88).

104	υυ—υ—υ— —	anacl
105	υυ— — —υ— —	ion reiz
106	—υυυ —υυ— ^H	cr chor
107	υυ— — —υ— —	ion epitr II
108	—υ— — υυ— —	epitr II ion
109	—υυ— — υυ— —	adon ion
110	υυυυ— υυ—	2 ion ^
111	—υ— — —υ— —	2 epitr II
112	—υ— — —υ— —	2 epitr II
113	υυυυ— υυ—	2 ion ^
114	—υυυυ υυυ— —	2 tr
115-6	υ—υ—υ —υυ—υυ—	reiz hem
117	υυ— — —υ— —	ion epitr II
118	υυ— — —υ— —	ion epitr II
119	—υυυ —υυ—	cr chor
120	— —υ— υυ— υυ—υυ	epitr III an ion (=3 ion)
121	υυ— — υυυυ—	2 ion
122	υυ—υυ υυ—	2 ion ^
123	υυ— — —υ— —	ion epitr II
124	υυ—υ—υ— —	anacl
125	—υυυ —υυ—	cr chor
126	—υυ—υυ—υυ—	alcm (=decas alc)
127	—υυ—υυ—υυ—υυ	alcm
128	—υυ—υυ	2 da
129a	υ—υ— υ— —	2 ia ^
129b	— —υυ— — —	tel

Finalmente, haremos un repaso de algunas de las figuras retóricas que adornan el canto coral de Agatón y que son las que justifican principalmente la imputación de καλλιπέεια.

Destacan, en primer lugar, al igual que en el discurso del *Banquete* que analizaremos a continuación, las figuras que implican repeticiones de sonidos, como paronomasias, homeoteleuta y rimas o similicadencias, a menudo concentradas en la misma expresión:

- En los versos 111-12 el homeoteleuton es tan marcado, que incluso los dos versos riman: Χαῖρε καλλίσταις ἀοιδαῖς, / Φοῖβ', ἐν εὐμούσοισι τιμαῖς.
- Otras parejas de versos con la misma terminación las encontramos en 116-7, ἀγροτέραν / σεμνὰν; 121-2, Φρυγίων / Χαρίτων; 124-5, ὕμνων / δοκίμων.
- En 120-22 se repite la secuencia -μα: κρούματά - παράρυθμα - εὐρυθμα - διανεύματα.
- En el mismo verso 121 aparecen consecutivamente dos palabras de la misma familia, procedimiento favorito de Agatón: παράρυθμ' εὐρυθμα.

Expresiones rebuscadas y palabras inusuales o con su significado alterado respecto a su uso normal, aparecen diseminadas a lo largo de todo el texto, así por ejemplo:

- v. 103 ξὺν ἐλευθέρῃ πατρίδι: admitimos, con Prato, Sommerstein y Austin-Olson, la lectura de los manuscritos πατρίδι, frente a la propuesta de Weckleinπραπίδι, que asumen otros editores como Coulon - Van Daele, dándole a ξὺν un valor temporal (“ahora que la patria es libre”) no muy frecuente, pero atestiguado²³⁴ y propio de una dicción elevada.
- v. 108 ῥύτορα τόξων, es una variación sobre otros epítetos de Apolo propios de la épica, como τοξόφορος, ἐκήβολος etc. El término ῥύτωρ parece sugerido por Esquilo, *Sept.* 318 καὶ πόλεως ῥύτορες <ἔστ'>, aunque aquí significa “protector”

²³⁴ Cf. *LSJ* s. v. σὺν A5.

(de ῥύομαι, “rechazar”) y en el texto de Aristófanes quizá más bien “flechador” (de ἐρύω, “tensar el arco”).

- v. 110 γύαλα, que significa propiamente “hueco”, “concavidad”, “cueva” o “valle”, pero aquí, como indica Hesiquio (γ 969), debe tener el valor de “recinto amurallado” (περίβολος), quizá como un eco del sentido que γύαλον tiene cuando se refiere al recinto de Apolo en Delfos²³⁵, este sí situado en un valle.
- v. 113 γέρας ἱερὸν προφέρων es un verso bastante oscuro, pues ninguno de los significados habituales de προφέρω parece encajar aquí. La mayor parte de los traductores se inclina por “ofrecer” o “conceder”, pero hay muchas propuestas²³⁶.
- v. 114 δρυογόνοισιν es un compuesto documentado sólo aquí en toda la literatura griega.
- v. 126 τᾷ, en función de pronombre, se refiere, más que a βοῶ, al más alejado κίθαριν, con una construcción sintáctica bastante forzada.

Por último, aunque en menor medida, se encuentran también otro tipo de figuras como:

- metáforas: v. 124 κίθαρίν τε ματέρ’ ὕμνων, semejante a la que utiliza Platón en 197d 6-7: (ὁ Ἔρωσ) τρυφῆς, ἀβρότητος, χλιδῆς, χαρίτων, ἡμέρου, πόθου πατήρ·
- perífrasis o antonomasia: v. 110 Σιμωντίδι γᾶ (= Ἰλίω)
- asíndeton: v. 117-8 κλήζουσα ... ὀλβίζουσα , v. 121 παράρυθμ’ εὔρυθμα.
- No hay en el coro ejemplos significativos de antítesis, uno de los recursos más típicos de Agatón, como veremos en el discurso del *Banquete*, excepto quizá el ya

²³⁵ Cf. Soph. fr. 360, Eur. *Andr.* 1093, *Ion* 76, 220, 233, 245.

²³⁶ Por ejemplo, SOMMERSTEIN (1994): “be first yo receive”, AUSTIN (2004): “display”, RODRÍGUEZ ADRADOS (2000): “das el premio sagrado”, PRATO (2001): “produci”.

citado del v. 121 παράρθημ' εὔρυθημα, que más bien es una construcción paradójica, pero sí los hallamos en otras intervenciones de Agatón a lo largo del prólogo de la comedia, por ejemplo en 146-7 ὦ πρέσβυ πρέσβυ, τοῦ φθόνου μὲν τὸν ψόγον/ ἤκουσα, τὴν δ' ἄλγησιν οὐ παρεσχόμεν; o en 198-9, versos que algunos consideran un fragmento literal²³⁷: Τὰς συμφορὰς γὰρ οὐχὶ τοῖς τεχνάσμασιν / φέρειν δίκαιον, ἀλλὰ τοῖς παθήμασιν.

PLATO, *Symposium* 194 E – 197 E Εγὼ δὲ δὴ βούλομαι πρῶτον μὲν εἰπεῖν ὡς χρή με εἰπεῖν, ἔπειτα εἰπεῖν. δοκοῦσι γὰρ μοι πάντες οἱ πρόσθεν εἰρηκότες οὐ τὸν θεὸν. ἐγκωμιάζειν ἀλλὰ τοὺς ἀνθρώπους εὐδαιμονίζειν τῶν ἀγαθῶν ὧν ὁ θεὸς αὐτοῖς αἴτιος· ὁποῖος δὲ τις αὐτὸς ὧν ταῦτα ἐδωρήσατο, οὐδεὶς εἴρηκεν. εἷς δὲ 195a τρόπος ὀρθὸς παντὸς ἐπαίνου περὶ παντός, λόγῳ διελθεῖν οἷος οἶων αἴτιος ὧν τυγχάνει περὶ οὗ ἂν ὁ λόγος ἦ. οὕτω δὴ τὸν Ἔρωτα καὶ ἡμᾶς δίκαιον ἐπαινέσαι πρῶτον αὐτὸν οἷός ἐστιν, ἔπειτα τὰς δόσεις. φημὶ οὖν ἐγὼ πάντων θεῶν εὐδαιμόνων ὄντων Ἔρωτα, εἰ θέμις καὶ ἀνεμέσητον εἰπεῖν, εὐδαιμονέστατον εἶναι αὐτῶν, κάλλιστον ὄντα καὶ ἄριστον. ἔστι δὲ κάλλιστος ὧν τοιόσδε. πρῶτον μὲν νεώτατος θεῶν, ὃ Φαῖδρε. μέγα δὲ τεκμήριον τῷ λόγῳ αὐτὸς παρέχεται, φεύγων 195b φυγῆ τὸ γῆρας, ταχὺ ὄν δὴλον ὅτι· θᾶττον γοῦν τοῦ δέοντος ἡμῖν προσέρχεται. ὃ δὴ πέφυκεν Ἔρωσ μισεῖν καὶ οὐδ' ἐντὸς πολλοῦ πλησιάζειν. μετὰ δὲ νέων ἀεὶ σύνεστί τε καὶ ἔστιν· ὁ γὰρ παλαιὸς λόγος εὖ ἔχει, ὡς ὁμοιον ὁμοίῳ ἀεὶ πελάζει. ἐγὼ δὲ Φαῖδρω πολλὰ ἄλλα ὁμολογῶν τοῦτο οὐχ ὁμολογῶ, ὡς Ἔρωσ Κρόνου καὶ Ἰαπετοῦ ἀρχαιότερός ἐστιν, ἀλλὰ φημὶ νεώτατον αὐτὸν εἶναι θεῶν καὶ ἀεὶ νέον, τὰ δὲ παλαιὰ 195c πράγματα περὶ θεοῦ, ἃ Ἡσίοδος καὶ Παρμενίδης λέγουσιν, Ἀνάγκη καὶ οὐκ Ἔρωτι γεγονέναι, εἰ ἐκεῖνοι ἀληθῆ ἔλεγον· οὐ γὰρ ἂν ἐκτομαὶ οὐδὲ δεσμοὶ ἀλλήλων ἐγίγοντο καὶ ἄλλα πολλὰ καὶ βίαια, εἰ Ἔρωσ ἐν αὐτοῖς ἦν, ἀλλὰ φιλία καὶ εἰρήνη, ὡσπερ νῦν, ἐξ οὗ Ἔρωσ τῶν θεῶν βασιλεύει. νέος μὲν οὖν ἐστι, πρὸς δὲ τῷ νέῳ ἀπαλός· ποιητοῦ δ' ἔστιν ἐνδεὴς οἷος ἦν Ὀμηρος πρὸς τὸ ἐπιδειῖναι θεοῦ ἀπαλότητα. 195d Ὀμηρος γὰρ Ἄτην θεὸν τέ φησιν εἶναι καὶ ἀπαλήν τοὺς γοῦν πόδας αὐτῆς ἀπαλοὺς εἶναι λέγων

²³⁷ Cf. F 34.

τῆς μένθ' ἀπαλοὶ πόδες· οὐ γὰρ ἐπ' οὕδεος
πίλναται, ἀλλ' ἄρα ἢ γε κατ' ἀνδρῶν κράατα βαίνει.

καλῶ οὖν δοκεῖ μοι τεκμηρίῳ τὴν ἀπαλότητα ἀποφαίνειν, ὅτι οὐκ ἐπὶ σκληροῦ
βαίνει, ἀλλ' ἐπὶ μαλθακοῦ. τῶ αὐτῶ δὴ καὶ ἡμεῖς χρησόμεθα τεκμηρίῳ περὶ Ἔρωτα e
ὅτι ἀπαλός. οὐ γὰρ ἐπὶ γῆς βαίνει οὐδ' ἐπὶ κρανίων, ἃ ἔστιν οὐ πάνυ μαλακά, ἀλλ' ἐν
τοῖς μαλακωτάτοις τῶν ὄντων καὶ βαίνει καὶ οἰκεῖ. ἐν γὰρ ἦθεσι καὶ ψυχαῖς θεῶν
καὶ ἀνθρώπων τὴν οἴκησιν ἴδρυται, καὶ οὐκ αὖ ἐξῆς ἐν πάσαις ταῖς ψυχαῖς, ἀλλ' ἦτινι
ἂν σκληρὸν ἦθος ἐχούσῃ ἐντύχη, ἀπέρχεται, ἦ δ' ἂν μαλακόν, οἰκίζεται. ἀπτόμενον
οὖν ἀεὶ καὶ ποσὶν καὶ πάντῃ ἐν μαλακωτάτοις τῶν μαλακωτάτων, ἀπαλώτατον 196a
ἀνάγκη εἶναι. νεώτατος μὲν δὴ ἔστι καὶ ἀπαλώτατος, πρὸς δὲ τούτοις ὑγρὸς τὸ
εἶδος. οὐ γὰρ ἂν οἷός τ' ἦν πάντῃ περιπτύσσεσθαι οὐδὲ διὰ πάσης ψυχῆς καὶ εἰσιῶν
τὸ πρῶτον λανθάνειν καὶ ἐξιῶν, εἰ σκληρὸς ἦν. συμμέτρου δὲ καὶ ὑγρᾶς ιδέας μέγα
τεκμήριον ἢ εὐσημοσύνη, ὃ δὴ διαφερόντως ἐκ πάντων ὁμολογουμένως Ἔρωσ
ἔχει· ἀσημοσύνη γὰρ καὶ Ἔρωτι πρὸς ἀλλήλους ἀεὶ πόλεμος. χρόας δὲ κάλλος ἢ
κατ' ἄνθη δίαίτα τοῦ θεοῦ σημαίνει· ἀνανθεῖ γὰρ καὶ ἀπηνθηκότι καὶ σώματι καὶ b
ψυχῇ καὶ ἄλλῳ ὀτρωοῦν οὐκ ἐνίζει Ἔρωσ, οὗ δ' ἂν εὐανθήσ τε καὶ εὐώδης τόπος ἦ,
ἐνταῦθα δὲ καὶ ἴζει καὶ μένει.

Περὶ μὲν οὖν κάλλους τοῦ θεοῦ καὶ ταῦτα ἱκανὰ καὶ ἔτι πολλὰ λείπεται, περὶ
δὲ ἀρετῆς Ἔρωτος μετὰ ταῦτα λεκτέον, τὸ μὲν μέγιστον ὅτι Ἔρωσ οὔτ' ἀδικεῖ οὔτ'
ἀδικεῖται οὔτε ὑπὸ θεοῦ οὔτε θεόν, οὔτε ὑπ' ἀνθρώπου οὔτε ἄνθρωπον. οὔτε γὰρ
αὐτὸς βία πάσχει, εἴ τι πάσχει -βία γὰρ Ἔρωτος οὐχ ἄπτεται· οὔτε ποιῶν ποιεῖ- πᾶς c
γὰρ ἐκὼν Ἔρωτι πᾶν ὑπηρετεῖ, ἃ δ' ἂν ἐκὼν ἐκόντι ὁμολογήσῃ, φασὶν “οἱ πόλεως
βασιλῆς νόμοι” δίκαια εἶναι. πρὸς δὲ τῇ δικαιοσύνῃ σωφροσύνης πλείστης μετέχει.
εἶναι γὰρ ὁμολογεῖται σωφροσύνη τὸ κρατεῖν ἡδονῶν καὶ ἐπιθυμιῶν, Ἔρωτος δὲ
μηδεμίαν ἡδονὴν κρείττω εἶναι· εἰ δὲ ἦττους, κρατοῖντ' ἂν ὑπὸ Ἔρωτος, ὃ δὲ κρατοῖ,
κρατῶν δὲ ἡδονῶν καὶ ἐπιθυμιῶν ὃ Ἔρωσ διαφερόντως ἂν σωφρονοῖ. καὶ μὴν εἴς
γε ἀνδρείαν Ἔρωτι “οὐδ' Ἄρης ἀνθίσταται.” οὐ γὰρ ἔχει Ἔρωτα Ἄρης, ἀλλ' Ἔρωσ d
Ἄρη — Ἀφροδίτης, ὡς λόγος— κρείττων δὲ ὁ ἔχων τοῦ ἐχομένου· τοῦ δ'
ἀνδρειοτάτου τῶν ἄλλων κρατῶν πάντων ἂν ἀνδρειότατος εἴη. περὶ μὲν οὖν
δικαιοσύνης καὶ σωφροσύνης καὶ ἀνδρείας τοῦ θεοῦ εἴρηται, περὶ δὲ σοφίας
λείπεται· ὅσον οὖν δυνατόν, πειρατέον μὴ ἐλλείπειν. καὶ πρῶτον μὲν, ἴν' αὖ καὶ ἐγὼ
τὴν ἡμετέραν τέχνην τιμήσω ὥσπερ Ἐρυξίμαχος τὴν αὐτοῦ, ποιητῆς ὁ θεὸς σοφὸς e

οὕτως ὥστε καὶ ἄλλον ποιῆσαι· πᾶς γοῦν ποιητὴς γίγνεται, “κἂν ἄμουσος ἦ τὸ πρῖν,” οὗ ἂν Ἔρωσ ἀψηται. ὧ δὴ πρέπει ἡμᾶς μαρτυρίῳ χρῆσθαι, ὅτι ποιητὴς ὁ Ἔρωσ ἀγαθὸς ἐν κεφαλαίῳ πᾶσαν ποίησιν τὴν κατὰ μουσικὴν· ἃ γὰρ τις ἢ μὴ ἔχει ἢ μὴ οἶδεν, οὗτ' ἂν ἐτέρῳ δοίῃ οὗτ' ἂν ἄλλον' διδάξειεν. καὶ μὲν δὴ τὴν γε τῶν ζώων 197a ποίησιν πάντων τίς ἐναντιώσεται μὴ οὐχὶ Ἔρωτος εἶναι σοφίαν, ἣ γίγνεταιί τε καὶ φύεται πάντα τὰ ζῶα; ἀλλὰ τὴν τῶν τεχνῶν δημιουργίαν οὐκ ἴσμεν, ὅτι οὗ μὲν ἂν ὁ θεὸς οὗτος διδάσκαλος γένηται, ἐλλόγιμος καὶ φανὸς ἀπέβη, οὗ δ' ἂν Ἔρωσ μὴ ἐφάψηται, σκοτεινός; τοξικὴν γε μὴν καὶ ἰατρικὴν καὶ μαντικὴν Ἀπόλλων ἀνηῦρεν ἐπιθυμίας καὶ ἔρωτος ἠγεμονεύσαντος, ὥστε καὶ οὗτος Ἔρωτος ἂν εἴη μαθητὴς, καὶ b Μοῦσαι μουσικῆς καὶ Ἥφαιστος χαλκείας .καὶ Ἀθηνᾶ ἰστοουργίας καὶ Ζεὺς κυβερνᾶν θεῶν τε καὶ ἀνθρώπων. ὅθεν δὴ καὶ κατεσκευάσθη τῶν θεῶν τὰ πράγματα Ἔρωτος ἐγγενομένου, δῆλον ὅτι κάλλους —αἴσχει γὰρ οὐκ ἐπι ἔρωσ— πρὸ τοῦ δέ, ὥσπερ ἐν ἀρχῇ εἶπον, πολλὰ καὶ δεινὰ θεοῖς ἐγίνετο, ὡς λέγεται, διὰ τὴν τῆς Ἀνάγκης βασιλείαν· ἐπειδὴ δ' ὁ θεὸς οὗτος ἔφυ, ἐκ τοῦ ἐρᾶν τῶν καλῶν πάντ' ἀγαθὰ γέγονεν καὶ θεοῖς καὶ ἀνθρώποις.

Οὕτως ἐμοὶ δοκεῖ, ὦ Φαίδρε, Ἔρωσ πρῶτος αὐτὸς ὦν κάλλιστος καὶ ἄριστος c μετὰ τοῦτο τοῖς ἄλλοις ἄλλων τοιούτων αἴτιος εἶναι. ἐπέρχεται δέ μοι τι καὶ ἔμμετρον εἰπεῖν, ὅτι οὗτός ἐστιν ὁ ποιῶν

εἰρήνην μὲν ἐν ἀνθρώποις, πελάγει δὲ γαλήνην
νηνεμίαν, ἀνέμων κοίτην ὕπνον τ' ἐνὶ κήδει.

οὗτος δὲ ἡμᾶς ἀλλοτριότητος μὲν κενοῖ, οἰκειότητος δὲ πληροῖ, τὰς τοιάσδε d συνόδους μετ' ἀλλήλων πάσας τιθεὶς συνιέναι, ἐν ἑορταῖς, ἐν χοροῖς, ἐν θυσίαισι γιγνόμενος ἠγεμῶν· πραότητα μὲν πορίζων, ἀγριότητα δ' ἐξορίζων· φιλόδωρος εὐμενείας, ἄδωρος δυσμενείας· ἕλωσ ἀγαθός· θεατὸς σοφοῖς, ἀγαστὸς θεοῖς· ζηλωτὸς ἀμοίροις, κτητὸς εὐμοίροις· τρυφῆς, ἀβρότητας, χλιδῆς, χαρίτων, ἡμέρου, πόθου πατήρ· ἐπιμελὴς ἀγαθῶν, ἀμελὴς κακῶν· ἐν πόνῳ, ἐν φόβῳ, ἐν πόθῳ, ἐν λόγῳ κυβερνήτης, ἐπιβάτης, παραστάτης τε καὶ σωτὴρ ἄριστος, συμπάντων τε θεῶν καὶ e ἀνθρώπων κόσμος, ἠγεμῶν κάλλιστος καὶ ἄριστος, ὧ χρη ἔπεσθαι πάντα ἄνδρα ἐφυμνοῦντα καλῶς, ὦδῆς μετέχοντα ἢν ἄδει θέλγων πάντων θεῶν τε καὶ ἀνθρώπων νόημα.

Οὗτος, ἔφη, ὁ παρ' ἐμοῦ λόγος, ὦ Φαῖδρε, τῷ θεῷ ἀνακείσθω, τὰ μὲν παιδιᾶς, τὰ δὲ σπουδῆς μετρίας, καθ' ὅσον ἐγὼ δύναμαι, μετέχων.

Yo, en efecto, quiero en primer lugar indicar cómo debo hablar, y después hablar. Pues me parece que todos los oradores anteriores no han alabado propiamente al dios sino que han felicitado a los hombres por los beneficios que el dios les causa; en cambio, en qué consiste ese mismo que les ha concedido estos bienes, ninguno lo ha explicado. La única forma correcta, sin embargo, de toda alabanza sobre cualquier cosa es exponer palabra por palabra qué clase de autor y de qué cosas es responsable aquel sobre el que trata el discurso. 195a

De esa manera, pues, es justo que también nosotros alabemos a Eros; primeramente a él mismo, tal como es, y después sus dones. Afirmando, en efecto, que de todos los dioses que son felices, si es lícito y no atrae la envidia decirlo, Eros es el más feliz entre ellos, porque es el más bello y el mejor. Y es el más bello puesto que tiene la siguiente naturaleza: en primer lugar, Fedro, es el más joven de los dioses. Una gran prueba de mis palabras él mismo la ofrece, al huir en fuga de la vejez, que evidentemente es veloz, o al menos más rápido de lo debido avanza hacia nosotros. Por su naturaleza Eros ciertamente la odia y no se le acerca ni de lejos, sino que siempre tiene trato con los jóvenes, ya que él lo es. Pues, según el viejo dicho, lo semejante siempre se arrima a lo semejante. Y yo, aun conviniendo con Fedro en otras muchas cosas, no estoy de acuerdo con eso de que Eros es más antiguo que Crono y Jápeto, sino que afirmo que él es el más joven de los dioses y que siempre es joven; y respecto a los hechos antiguos acerca de los dioses que Hesíodo y Parménides cuentan, digo que surgieron de la Necesidad y no de Eros, si es que aquellos dijeron la verdad. Pues ni mutilaciones ni ataduras se hubieran producido entre unos y otros, como tampoco otras muchas acciones violentas, si Eros hubiera estado entre ellos, sino amistad y paz como hay ahora desde que Eros reina sobre los dioses. Es, sin duda, joven, pero además de joven, delicado. Y está falto de un poeta cual fue Homero para describir su delicadeza de dios. Homero, en efecto, afirma que Ate es una diosa y además delicada —al menos que sus pies son delicados— cuando dice: b c d

Sus pies en verdad son delicados: pues sobre el suelo
no los posa, sino que sobre cabezas de hombres camina.

Me parece, ciertamente, hermosa la prueba con la que demuestra su delicadeza: que no camina sobre lo duro sino sobre lo blando. También nosotros nos serviremos de la misma prueba respecto a Eros para demostrar que es delicado. Pues no camina sobre la tierra ni sobre cráneos, que no son precisamente blandos, sino que camina y habita en los más blandos de los seres. Y es que en los caracteres y en las almas de los dioses y los hombres asienta su morada, pero no en todas las almas sin distinción, sino que si se topa con una que tenga un carácter duro, se aleja, si, en cambio, con la que lo tiene delicado, en ella mora. Por tanto, al estar siempre en contacto, no sólo con sus pies sino también con todo su ser, con lo más blando entre lo más blando, ha de ser necesariamente el más delicado. Y es, en efecto, el más joven y el más delicado, pero además de esto su forma es flexible; porque no sería capaz de replegarse por entero ni de pasar inadvertido, al entrar, primero, en cada alma, y al salir, si fuera duro. De su simétrica y flexible apariencia gran prueba es su proporción de formas, que, unánimemente reconocido por todos, Eros posee en su más alto grado; pues entre la deformidad y Eros siempre hay una lucha mutua. La belleza de su piel la vida entre flores del dios nos la muestra, pues en lo sinflor o marchito, alma, cuerpo o lo que sea, no hace su aposento Eros; mas donde florido haya un lugar y perfumado, allí se asienta entonces y se queda.

Sobre la belleza del dios, pues, baste lo dicho, aunque aún queden otras muchas cosas por decir. A continuación hay que hablar sobre la virtud de Eros. Lo más importante es que Eros no comete injusticia ni contra dios ni contra hombre, ni la recibe de dios ni de hombre alguno. Tampoco él sufre violencia, si sufre algo, pues la violencia a Eros no lo toca. Ni cuando actúa la ejerce, ya que todo el mundo de buen grado en todo a Eros obedece, y aquello que uno acuerde de buen grado con otro, dicen “las leyes soberanas de la ciudad” que es justo. Pero, además de la justicia, participa de la templanza en su más alto grado. Pues se reconoce comúnmente que la templanza consiste en dominar placeres y apetitos, y ningún placer es superior a Eros. Y si son más débiles, serán dominados por Eros y él los dominará; y dominando placeres y apetitos, Eros tendrá templanza en grado sumo. Además, en lo que se refiere a valentía, a Eros ni Ares se le opone; pues a Eros Ares no domina, sino Eros a Ares —o sea, Afrodita, según cuentan—, y el que domina es superior al dominado. Y si domina al más valiente de los restantes, será el más valiente de todos.

Se ha hablado, en efecto, de la justicia, de la templanza y de la valentía del dios, pero falta hacerlo acerca de su sabiduría y, en la medida de lo posible, hay que intentar no pasar nada por alto. En primer lugar, para que, por mi parte, yo también honre nuestro arte como Erixímaco el suyo, he de decir que el dios es un poeta tan hábil que incluso hace poeta a otro. Al menos, poeta se vuelve “aunque antes fuese ajeno a las musas” todo aquel al que Eros toque. Conviene, precisamente, que de esto nos sirvamos como testimonio de que Eros es en general un buen poeta en toda creación tocante a las Musas, porque lo que uno no tiene o no conoce, ni se puede dar a otro ni enseñárselo a nadie. Y en cuanto a la creación de todos los seres vivos, ¿quién negará que sea por la sabiduría de Eros por la que nacen y se producen todos los seres? En cuanto a la práctica de las artes ¿acaso no sabemos que aquel del que este dios sea maestro resulta famoso e ilustre, y en cambio oscuro a quien Eros no toque? Incluso, por cierto, el arte de disparar el arco, la medicina y la adivinación, Apolo las descubrió por el deseo y el amor guiado, de suerte que también él puede ser considerado discípulo de Eros, como las Musas en el arte de la música, Hefesto en la forja, Atenea en el arte de tejer y Zeus en el de “gobernar a dioses y hombres”. De ahí también que quedaran establecidas las actividades de los dioses una vez que nació Eros —el Eros de la belleza, claro, que sobre la fealdad él no se asienta—. Pero antes de eso, como dije al principio, muchos horrores entre los dioses sucedieron, según se cuenta, debido al reinado de la Necesidad, pero una vez que este dios nació, del amor a las cosas bellas han surgido toda clase de bienes, tanto para los dioses como para los hombres.

De esta manera, opino, Fedro, que Eros, siendo en sí en primer lugar el más hermoso y el mejor, es luego causa para los demás de otras cosas semejantes. Y se me ocurre decir también en verso que él es quien crea:

paz entre los hombres, en el piélagos bonanza,
tiempo sereno, de vientos reposo y sueño en la pena.

Él nos vacía de extrañamiento y nos llena de familiaridad, establece que celebremos en mutua compañía todas las reuniones como esta, y en las fiestas, en las danzas, en los sacrificios se vuelve nuestro guía; dulzura nos procura, rudeza nos suprime; amigo es de dar benevolencia, enemigo de dar malevolencia; propicio y bondadoso; contemplado por los sabios, admirado por los dioses; envidiable para los

desafortunados, prez de los afortunados; de la molicie, del lujo, de la delicadeza, de las gracias, de la pasión, de la añoranza es padre; preocupado de los buenos, despreocupado de los malos; en el dolor, en el temor, en el deseo, en la palabra es timonel, marinero, conmilión y salvador excelso; ornato de todos, dioses y hombres; guía del coro, el más hermoso y mejor, al que debe seguir todo hombre elevando bellos himnos en su honor y participando en la oda que entona, con la que hechiza la mente de todos los dioses y todos los hombres.

Que este mi discurso —dijo— quede, Fedro, consagrado al dios, discurso que, en lo que he podido, tiene parte de broma y parte de mesurada seriedad.

Comentario

Tras los discursos sobre el Amor de Fedro —responsable de la idea que se está debatiendo—, de Pausanias —el amante de nuestro poeta—, del médico Erixímaco y de Aristófanes, toma la palabra, justo antes de que le toque el turno a Sócrates, Agatón, quien se propone completar aspectos que han pasado por alto sus predecesores, exponiendo en primer lugar cuál es la naturaleza del amor y, a continuación, cuáles son sus dones.

Quedan fuera de nuestro objetivo el análisis del contenido estrictamente filosófico del discurso, no demasiado complejo, desde luego, ni las argucias pseudológicas propias del razonamiento sofístico que Platón pone en boca del dramaturgo, aspecto que quizá tampoco haya que tomar demasiado en serio, pues el mismo Agatón señala al terminar de hablar que su discurso tiene “parte de broma y parte de mesurada seriedad” (τὰ μὲν παιδιᾶς, τὰ δὲ σπουδῆς μετρίως)²³⁸. En relación a este tema, únicamente acaso merezca la pena mencionar, por lo que tiene de hábil manipulación del lenguaje, los continuos juegos con el doble sentido de la palabra Ἔρως, entendido unas veces como afección del alma y otras como divinización personificada²³⁹; o ciertos desplazamientos de sentido de una expresión a otra semejante, pero no idéntica, como en la explicación de la templanza o σωφροσύνη del dios²⁴⁰: la templanza, nos dice, consiste en *dominar* (τὸ κρατεῖν) las

²³⁸ Una observación semejante encontramos al final de la *Defensa de Helena* de Gorgias, fr. 11 D-K, 131-2 ἐβουλήθη γράψαι τὸν λόγον Ἐλένης μὲν ἐγκώμιον, ἐμὸν δὲ παίγνιον (*Quise escribir este discurso como un encomio de Helena, y como una broma mía*).

²³⁹ Cf. 196e, 197b etc.

²⁴⁰ Cf. 196c 3-8.

pasiones; como el amor *es superior* (κρείττω εἶναι) a las demás pasiones, las domina a todas y, por lo tanto, posee una templanza extraordinaria...

Nos centraremos, pues, principalmente en el análisis de la forma literaria del discurso, con el fin de entresacar los rasgos que verifiquen la proverbial καλλιπέεια del dramaturgo, en la idea de que la malintencionada parodia de Platón, como sucedía con la de Aristófanes, ha de reproducir en buena medida el estilo poético del Agatón histórico.

Desde el punto de vista retórico, el discurso responde a la forma del ἐγκώμιον²⁴¹: comienza describiendo el nacimiento de Eros, después su apariencia exterior y por último sus virtudes y los dones que concede. La última sección es un encadenamiento de frases laudatorias en donde brillan, en una especie de traca final, todos los artificios de la retórica gorgiana que habían ido apareciendo desde el comienzo de su alocución.

Agatón sigue un método de exposición, con seguridad imitado de Gorgias y que quizá había trasladado a sus tragedias, en el que procede mediante sucesivas distinciones y subdivisiones, recapitulando siempre antes de avanzar y anunciando cuál será el paso siguiente²⁴². Todas las ideas se instalan dentro de un conjunto hábilmente compartimentado, en un esfuerzo por clarificar y ordenar que conduce a una cierta monotonía por el abuso de la simetría.

Este predominio de la simetría que caracteriza al esquema general del discurso afecta igualmente, en un nivel más concreto, a buena parte de los innumerables σχήματα con los que se adorna el elogio de Agatón.

Por encima de todos destaca el uso de antítesis, figura esencialmente sofística y específicamente gorgiana, que podemos definir brevemente como la contraposición de una frase o palabra a otra de significación contraria²⁴³. Vimos ya algunos ejemplos de antítesis en *Las tesmoforiantes*, pero en el discurso del *Banquete* son bastante más numerosos, por lo que únicamente citaremos algunos:

²⁴¹ Las normas del ἐγκώμιον están reguladas en el cap. 3 de la *Rhetorica ad Alexandrum*, (s. IV a. C.); Aristóteles distingue en *Rhet.* 1367b 28-36 entre el ἐγκώμιον y el ἔπαινος: ἔστιν δ' ἔπαινος λόγος ἐμφανίζων μέγεθος ἀρετῆς. δεῖ οὖν τὰς πράξεις ἐπιδεικνύναι ὡς τοιαῦται. τὸ δ' ἐγκώμιον τῶν ἔργων ἐστίν (*El elogio es un discurso que pone a la vista la grandeza de la virtud, por tanto hay que mostrar las acciones en cuanto tales. El encomio se refiere a las acciones*).

²⁴² Cf. 194e 4-5, 195a 4-5, 195c 6-7, 196a 1-2, 196b 4-7, 196d 5-7, 197c 1-3.

²⁴³ Cf. LÁZARO CARRETER (1990: s. v.).

- 195 e 1 ὅτι οὐκ ἐπὶ σκληροῦ βαίνει, ἀλλ' ἐπὶ μαλθακοῦ.
- 196 b 6 Ἔρωσ οὐτ' ἀδικεῖ οὐτ' ἀδικεῖται.
- 197 d 1 ἀλλοτριότητος μὲν κενοῖ, οἰκειότητος δὲ πληροῖ.
- 196 6-8 εἰ δὲ ἥττους, κρατοῖντ' ἂν ὑπὸ Ἔρωτος, ὁ δὲ κρατοῖ, κρατῶν δὲ ἡδονῶν καὶ ἐπιθυμιῶν ὁ Ἔρωσ διαφερόντως ἂν σωφρονοῖ.
- 197c 5 εἰρήνην μὲν ἐν ἀνθρώποις, πελάγει δὲ γαλήνην.
- 197 d 3-4 πράοτητα μὲν πορίζων, ἀγριότητα δ' ἐξορίζων.
- 197 d 4-5 φιλόδωρος εὐμενείας, ἄδωρος δυσμενείας.

A este gusto de Agatón por las antítesis se refieren numerosos autores antiguos, no sólo en alusión al discurso del *Banquete*, que no deja de ser ficticio y compuesto por la pluma de Platón, sino a sus propias obras, como tendremos ocasión de comprobar en el apartado b) del comentario a este testimonio. Y en efecto, en los fragmentos 8, 11, 12, 20, 25, 27 encontramos una buena muestra de ellas²⁴⁴.

Esta proliferación de antítesis comporta otros efectos estilísticos como la utilización de frases contundentes y al mismo tiempo breves, divididas en dos miembros de longitud semejante; estas pequeñas frases binarias son llamadas por los retóricos *πάρισα* o *ἰσόκωλα*, y su origen los antiguos lo remontaban igualmente a Gorgias²⁴⁵.

²⁴⁴ Y también en el F 5 si se acepta la corrección de O. Hense, *Kritische Blaetter*, Halle 1872, 71-2 (cf. infra comentario a. l.).

²⁴⁵ Cf. Dion. de Hal. *De Dem. dict.* 25, 23-4 ἔπειθ' ὡσπερ τὰ μειράκια καταβάς ἀπὸ τῶν γενναίων καὶ μεγαλοπρεπῶν ὀνομάτων τε καὶ σχημάτων ἐπὶ τὰ θεατρικὰ τὰ Γοργία ταυτὶ παραγίνεται, τὰς ἀντιθέσεις καὶ τὰς παρισώσεις λέγω, καὶ διὰ τῶν λήρων τούτων κοσμεῖ τὴν φράσιν (*Entonces, como los jovenzuelos, bajando de las palabras y las figuras nobles y grandiosas se pasa a las teatreras de Gorgias — me refiero a las antítesis y paralelismos— y con esa palabrería adorna su expresión*).

Agatón se hizo famoso por el uso y abuso de estos πάρισα tanto o más que por el de antítesis, como pone de manifiesto un pasaje de Dionisio de Halicarnaso en el que, recriminando a Platón por la utilización excesiva de estos procedimientos en cierto lugar del *Menéxeno*²⁴⁶, afirma: *Y no son Licimnios ni Agatones quienes dicen eso (...) sino Platón, el de divino lenguaje*²⁴⁷.

En el discurso del *Banquete* los *parisa* son muy abundantes, sobre todo en la peroración final, donde se da una acumulación encadenada de términos yuxtapuestos, en general muy breves, que no llegan a formar periodos, en hábil contraste con el anterior discurso de Pausanias, el amante del poeta, formado por *isa* más desarrollados y dispuestos en largos periodos en los que la búsqueda de la eurritmia es la principal preocupación.

Como ya hemos indicado, a menudo los ejemplos de πάρισα son indisociables de las antítesis, como en general de las otras figuras que afectan a la simetría de la construcción, de manera que la mayor parte de los ejemplos ya citados de antítesis contienen también πάρισα. Mencionaremos, por tanto, sólo algunos casos nuevos pertenecientes principalmente a la última sección del discurso:

- 195b 6 ὁ γὰρ παλαιὸς λόγος εὖ ἔχει, ὡς ὁμοιον ὁμοίῳ ἀεὶ πελάζει.
- 196e 5-6 ἂ γὰρ τις ἢ μὴ ἔχει ἢ μὴ οἶδεν, οὐτ' ἂν ἐτέρῳ δοίῃ οὐτ' ἂν ἄλλον διδάξειεν.
- 197d 5-6 θεατὸς σοφοῖς, ἀγαστὸς θεοῖς
- 197d 6 ζηλωτὸς ἀμοίροις, κτητὸς εὐμοίροις
- 197 d 7 ἐπιμελὴς ἀγαθῶν, ἀμελὴς κακῶν.

²⁴⁶ Plat. *Menex.* 236 e Δεῖ δὴ τοιοῦτου τινὸς λόγου, ὅστις τοὺς μὲν τετελευτηκότας ἱκανῶς ἐπαινέσει, τοῖς δὲ ζῶσιν εὐμενῶς παραινέσει (*Es preciso, por tanto, un discurso que ensalce lo suficiente a los muertos y anime con benevolencia a los vivos*).

²⁴⁷ Dion. Hal. *De Dem. dict.* 26, 26-9. οὐ Λικύμνιοι ταῦτ' εἰσὶν οὐδ' Ἀγάθωνες οἱ λέγοντες... ἀλλ' ὁ δαιμόνιος ἐρμηνεῦσαι Πλάτων. El pasaje sirve de introducción a una posible cita literal de Agatón; cf. F 31, donde lo reproducimos y lo traducimos en su totalidad.

Otra figura de lenguaje que debió de ser bastante utilizada por nuestro poeta es el quiasmo, del que vimos ya algún ejemplo en *Las tesmoforiantes* (v. 43-4) y del que hallamos también algunas muestras en los fragmentos conservados (cf. F 6, 11, 12). En el discurso de Agatón en el *Banquete* encontramos dos quiasmos:

- 196b 6 Ἔρως οὐτ' ἀδικεῖ οὐτ' ἀδικεῖται οὔτε ὑπὸ θεοῦ οὔτε θεόν.
- 197c 5-6 εἰρήνην μὲν ἐν ἀνθρώποις, πελάγει δὲ γαλήνην νηνεμίαν, ἀνέμων κοίτην ὕπνον τ' ἐνὶ κήδει.

Otras dos figuras, los llamados ὁμοιοκάταρκτα y ὁμοιοτέλευτα, (repetición de los mismos fonemas al principio o al final de palabras próximas) no afectan directamente a la construcción sino a la sonoridad de las palabras, pero subrayan los *isocola* reforzando mediante un paralelismo de sonido el paralelismo de significado de los dos miembros o *cola*. En casi todos los casos de antítesis o *isocola* que hemos mencionado hasta ahora aparecen igualmente estas figuras, sobre todo el homeoteleuton; volvamos a recordar algunos de ellos junto con algunos nuevos:

- 196b 6 Ἔρως οὐτ' ἀδικεῖ οὐτ' ἀδικεῖται οὔτε ὑπὸ θεοῦ οὔτε θεόν...
- 196b 2 οἷ δ' ἄν εὐανθής τε καὶ εὐώδης τόπος ἦ.
- 196c 4 πρὸς δὲ τῇ δικαιοσύνῃ σωφροσύνης πλείστης μετέχει.
- 196c 6-7 κρατοῖντ' ἄν ὑπὸ Ἔρωτος, ὃ δὲ κρατοῖ, κρατῶν δὲ ἡδονῶν...
- 197a 7 τοξικὴν γε μὴν καὶ ἰατρικὴν καὶ μαντικὴν.

Además del homeoteleuton, a lo largo de la totalidad del discurso aparecen diseminadas toda clase de repeticiones de sonidos, como paronomasias, parequesis, asonancias, poliptota etc. Al margen de los que pueden rastrearse en todas las citas anteriores, he aquí algunos otros ejemplos:

- 194e 7 ὁ θεὸς αὐτοῖς αἴτιος.
- 195a 2 εἷς δὲ τρόπος ὀρθὸς παντὸς ἐπαίνου περὶ παντός...
- 195a 3 λόγῳ διελθεῖν οἷος οἴων αἴτιος ὧν τυγχάνει περὶ οὗ ἂν ὁ λόγος ᾗ.
- 195a 5 πάντων θεῶν εὐδαιμόνων ὄντων...
- 195a 6-8 εἰ θέμις καὶ ἀνεμέσητον εἰπεῖν, εὐδαιμονέστατον εἶναι αὐτῶν, κάλλιστον ὄντα καὶ ἄριστον. ἔστι δὲ κάλλιστος ὧν τοιόσδε. πρῶτον μὲν νεώτατος θεῶν, ὧ Φαῖδρε (repetición de ς y τ, de -τον).
- 196c 8-d 2 Ἔρωτι οὐδ' Ἄρης ἀνθίσταται. οὐ γὰρ ἔχει Ἔρωτα Ἄρης, ἀλλ' Ἔρωσ Ἄρη.
- 196 e 5 πᾶσαν ποίησιν
- 197c 1-2 Ἔρωσ πρῶτος αὐτὸς ὧν κάλλιστος καὶ ἄριστος

A menudo las repeticiones, como puede comprobarse igualmente en muchos de los ejemplos que ya hemos presentado, atañen no solo a los sonidos sino a palabras enteras. A juzgar por la frecuencia con que Platón se burla de este recurso, Agatón debió de ser muy aficionado a él.

A veces la repetición es de un sintagma completo:

- 197e 2, e 4 (συμ)πάντων τε θεῶν καὶ ἀνθρώπων.
- 195a 7, 197c 2, 197e 3 κάλλιστος καὶ ἄριστος

Pero lo más frecuente es la aparición consecutiva de una misma palabra, como en la primera frase del discurso:

- 194e 4 Ἐγὼ δὲ δὴ βούλομαι πρῶτον μὲν εἰπεῖν ὡς χρή με εἰπεῖν, ἔπειτα εἰπεῖν.

O de palabras de una misma familia —cuando muchas veces una sola sería suficiente para el sentido— o de formas distintas del mismo nombre o verbo:

- 195b 1 φεύγων φυγῆ
- 195b 6 πολλὰ ἄλλα ὁμολογῶν τοῦτο οὐχ ὁμολογῶ
- 196d 3 ὁ ἔχων τοῦ ἐχομένου

Y también pueden aparecer a poca distancia palabras compuestas a partir de una misma raíz:

- 197d 4-5 φιλόδωρος εὐμενείας, ἄδωρος δυσμενείας

Los fragmentos presentan abundantes muestras de toda esta variedad de figuras que implican repeticiones de fonemas o palabras: encontramos alguna de ellas en la práctica totalidad de los que están constituidos por más de una palabra (cf. infra F 3, 6, 8, 9, 11, 12, 14, 21, 29 y 34).

Otros rasgos estilísticos que se manifiestan en el *Banquete*, y que hemos de suponer típicos del arte literario de Agatón, como la abundancia de metáforas, son deudores igualmente de la influencia de Gorgias, quien, según Aristóteles, se complacía en las imágenes rebuscadas²⁴⁸. El discurso del *Banquete* está lleno de ellas, por lo que citamos sólo algunas:

- Sobre las flores como sede de Eros, 196 a-b: ἀνανθεῖ γὰρ καὶ ἀπηνθηκότι καὶ σώματι καὶ ψυχῇ καὶ ἄλλῳ ὀτρωῦν οὐκ ἐνίζει Ἔρωσ, οὗ δ' ἂν εὐανθήσ τε καὶ εὐώδης τόπος ἦ, ἐνταῦθα δὲ καὶ ἴζει καὶ μένει.

²⁴⁸ Cf. *Rhet.* 1406b 8-9 ἀσαφεῖς δέ (sc. αἰ μεταφοραί), ἂν πόρρωθεν, οἷον Γοργίας (*Y las hay poco claras* [sc. las metáforas] si son rebuscadas, como las de Gorgias).

- Las leyes “reinas de la ciudad”²⁴⁹, 196 c 4 φασὶν οἱ πόλεως βασιλῆς νόμοι δίκαια εἶναι.
- Y sobre todo en la peroración final, donde las metáforas se encadenan una tras otra en yuxtaposición, casi de una manera impresionista (197 d-e); allí se dice de Eros que es “guía de las fiestas, las danzas y los sacrificios” (έν ἑορταῖς, έν χοροῖς, έν θυσίαισι γιγνόμενος ἡγεμών), en las luchas del espíritu “timonel, marinero, conmlitón y salvador excelente (κυβερνήτης, ἐπιβάτης, παραστάτης τε καὶ σωτήρ ἄριστος), “padre de la molicie, de la delicadeza, del lujo, de las gracias, del deseo, de la añoranza (τρυφῆς, ἀβρότητας, χλιδῆς, χαρίτων, ἡμέρου, πόθου πατήρ); y finalmente “guía del coro, el más hermoso y mejor, al que debe seguir todo hombre elevando bellos himnos en su honor y participando en la oda que entona, con la que hechiza la mente de dioses y hombres todos” (ἡγεμών κάλλιστος καὶ ἄριστος , ὃ χρη ἔπεσθαι πάντα ἄνδρα ἐφουμοῦντα καλῶς, ὠδῆς μετέχοντα ἦν ἄδει θέλγων πάντων θεῶν τε καὶ ἀνθρώπων νόημα).

Respecto a la sintaxis de Agatón en su discurso, se ha señalado por los comentaristas cierta flexibilidad en la construcción de las frases que se manifiesta, por ejemplo, en determinados usos bastante libres del genitivo y el infinitivo. Así, por ejemplo, en 197b 3 καὶ Ζεὺς κυβερνᾷν θεῶν τε καὶ ἀνθρώπων, se ha supuesto que Platón se burla de un rasgo estilístico propio de Agatón o incluso que podría ser una cita del propio poeta²⁵⁰.

Para finalizar, hay un último recurso que Agatón debe también a sus maestros sofistas y que consiste en adornar su disertación con citas constantes de otros escritores, a veces de manera declarada y otras encubierta. Encontramos un abanico bastante amplio de autores, sobre todo de poetas épicos y trágicos:

- 195d 4-5 τῆς μένθ' ἀπαλοὶ πόδες· οὐ γὰρ ἐπ' οὕδεος / πῖλναται, ἀλλ' ἄρα ἦ γε κατ' ἀνδρῶν κράατα βαίνει (Homero, *Il.* 29, 92).

²⁴⁹ Aristóteles atribuye la expresión a Alcidamente, rétor de la escuela de Gorgias; cf. Pind. fr. 169 Νόμος ὁ πάντων βασιλεύς / θνατῶν τε καὶ ἀθανάτων (*La ley es rey de todos / de los mortales y de los inmortales*).

²⁵⁰ Cf. BURY (1932: 80), ROWE (1998: 165).

- 196c 4 φασὶν οἱ πόλεως βασιλῆς νόμοι δίκαια εἶναι. (Alcidamante, cf. Arist. *Rhet.* 1406a 18).
- 196d 2 Ἔρωτι οὐδ' Ἄρης ἀνθίσταται (del *Tiestes* de Sófocles, fr. 256 Radt, pero referido a Ἀνάγκη, no a Ἔρωσ).
- 196e 2-3 κἄν ἄμουσος ἦ τὸ πρὶν (de la *Estenebea* de Eurípides, fr. 663 Kn).
- 195b 2 ὡς ὁμοιον ὁμοίω ἀεὶ πελάζει, que es un proverbio de origen homérico (*Od.* 17, 218= ὡς αἰεὶ τὸν ὁμοῖον ἄγει θεὸς ὡς τὸν ὁμοῖον).
- Hay también una alusión a Parménides y a Hesíodo en 195c 1-2 τὰ δὲ παλαιὰ πράγματα περὶ θεοῦ, ἃ Ἡσίοδος καὶ Παρμενίδης λέγουσιν.

Hay además un caso especial de cita poética, pues en 197 c 5-6 de nuevo Agatón parece estar citándose a sí mismo:

ἐπέρχεται δέ μοί τι καὶ ἕμμετρον εἶπεῖν, ὅτι οὗτός ἐστιν ὁ ποιῶν

εἰρήνην μὲν ἐν ἀνθρώποις, πελάγει δὲ γαλήνην
νηνεμίαν, ἀνέμων κοίτην ὕπνον τ' ἐνὶ κήδει.

Estos versos muestran un entrecruzamiento muy curioso de evocaciones del hombre y el mar, pero no parecen una cita literal de Agatón, pues los hexámetros en que están escritos son poco habituales en un poeta trágico²⁵¹. No obstante, el retórico Hermógenes de Tarso (nacido ca. 160 d. C.) parece atribuírselos a nuestro dramaturgo en su tratado *Sobre los tipos de estilo* (Περὶ ἰδέων), en el capítulo titulado *Sobre la dulzura* (Περὶ γλυκύτητος); allí, a propósito del modo más elegante de introducir citas (παραπλοκαί) en el discurso dice:

²⁵¹ Como señala BURY (1932: 81) en su comentario, el pasaje parece un eco de *Od.* V 391-2 (= XII 168-9) καὶ τότε ἔπειτ' ἄνεμος μὲν ἐπαύσατο ἠδὲ γαλήνη / ἔπλετο νηνεμίη (y entonces cesó el viento y se hizo una calma serena).

HERMOGENES, *Περὶ ἰδεῶν λόγου* 2, 4, 177-186 ὁ δὲ Πλάτων καὶ ἀφειδέστερον ἐν τῷ Συμποσίῳ καταχρησάμενος τῷ τοῦ Ἀγάθωνος προσώπῳ ὡς ποιητοῦ τῆ παραπλοκῆ ταύτῃ ἐχρήσατο· οὐ γὰρ ἀπ’ ἀλλοτρίων ποιημάτων τινά, ἀλλ’ αὐτὸς ποιήσας παρέπλεξε, προδιορθωσάμενος μέντοι, ἵνα μὴ πάντῃ ἀυτεξούσιον εἶναι δοκῆ τὸ λεγόμενον, οἷον «ἐπέρχεται δέ μοί τι καὶ ἐμμέτρως εἶπεῖν, ὅτι οὗτός ἐστιν ὁ ποιῶν», εἶτα τὸ μέτρον ἐπήγαγεν

«εἰρήνην μὲν ἐν ἀνθρώποις, πελάγει δὲ γαλήνην,
νηνεμίαν δ’ ἀνέμοις, κοίτην ὕπνον τ’ ἐνὶ κήδει».

Platón en el Banquete también utilizó profusamente este tipo de cita, valiéndose del personaje de Agatón, por ser éste poeta. Pues no las incluye de poemas ajenos, sino de los que él mismo compone, preparándolas con antelación, no obstante, para que no parezca que lo que se dice es enteramente independiente, por ejemplo “se me ocurre decir también en verso que él es quien produce...”, luego introduce el verso:

*“Paz entre los hombres, en el piélago bonanza,
tiempo sereno en los vientos²⁵², reposo y sueño en la pena”.*

Se ha pensado que los versos sean de algún poeta desconocido, pero por el modo en que Platón presenta la cita parecen más bien una parodia inventada por el propio filósofo, que simula que su personaje se deja llevar por un arrebatado de inspiración. Además del quiasmo que ya hemos comentado, otros rasgos estilísticos muy utilizados por Agatón, como la aliteración de determinados sonidos, apuntan igualmente a la idea de que se trata de una caricatura del estilo de nuestro poeta.

No hay que olvidar tampoco otro aspecto formal muy revelador de la parodia platónica: todo el discurso en su conjunto ha sido escrito en una prosa especialmente ritmada²⁵³ —como el propio personaje de Agatón parece indicar en cierto momento de su

²⁵² El texto de Hermógenes presenta un dativo ἀνέμοις frente al genitivo ἀνέμων que presentan los manuscritos del *Banquete*.

²⁵³ Para un análisis de los *cola* líricos que aparecen en el parlamento de Agatón, cf. BLASS (1901: 76 s.) y DOVER (1980: 124).

intervención²⁵⁴— El número total de *cola* en la poesía lírica griega es lo suficientemente amplio para que sea difícil que no aparezca alguno en un pasaje en prosa formado por un largo encadenamiento de frases, como el de la sección final del discurso, pero aun así, el porcentaje que hallamos es muy alto. Platón se ha tomado esa molestia sin duda con el propósito de ridiculizar la ambición de Agatón por explorar nuevos caminos también en el campo de la métrica, o al menos con la intención de hacer sentir el importante papel que estas innovaciones tenían en su poesía. Por otro lado, el empleo de secuencias métricas en la prosa era también una característica del estilo de Gorgias.

En resumidas cuentas, el discurso de Agatón sacrifica, sin ningún tipo de complejo, la coherencia lógica y la profundidad de pensamiento a la búsqueda de la armonía verbal y el efecto musical de las palabras. Es lo que Sócrates sugiere con cierta sorna, cuando al apagarse los aplausos de los asistentes, comenta el aprieto en que se encuentra por tener que hablar a continuación del joven dramaturgo, enfrentándose a “la belleza de sus palabras y sus periodos” (τοῦ κάλλους τῶν ὀνομάτων καὶ ῥημάτων):

PLATO, *Symposium* 198 B Καὶ πῶς, ὦ μακάριε, εἶπεῖν τὸν Σωκράτη, οὐ μέλλω ἀπορεῖν καὶ ἐγὼ καὶ ἄλλος ὁστισοῦν, μέλλων λέξειν μετὰ καλὸν οὔτω καὶ παντοδαπὸν λόγον ῥηθέντα; καὶ τὰ μὲν ἄλλα οὐχ ὁμοίως μὲν θαυμαστά· τὸ δὲ ἐπὶ τελευτῆς τοῦ κάλλους τῶν ὀνομάτων καὶ ῥημάτων τίς οὐκ ἂν ἐξεπλάγη ἀκούων;

¿Y cómo, bendito amigo —dijo Sócrates—, no voy a estar apurado, no sólo yo sino cualquier otro que se disponga a hablar después de un discurso tan bello y variado como el que se ha pronunciado? Es verdad que no todo era igualmente admirable; pero lo del final, ¿quién no quedaría impresionado por la belleza de las palabras y de los períodos?

Como se ha ido viendo a lo largo de este comentario, Agatón en su discurso del *Banquete* despliega una panoplia tan amplia de figuras estilísticas de origen gorgiano, que

²⁵⁴ *Symp.* 197e 7-8 οὗτος, ἔφη, ὁ παρ’ ἐμοῦ λόγος, ὦ Φαῖδρε, τῷ θεῷ ἀνακείσθω, τὰ μὲν παιδιᾶς, τὰ δὲ σπουδῆς μετρίας, καθ’ ὅσον ἐγὼ δύναμαι, μετέχων (*Que quede como ofrenda al dios, Fedro, este discurso mío que participa, en la medida de mis posibilidades, tanto del juego como de una medida seriedad*) Tomamos esta sugerencia de la edición de BURY (1932: 84).

hemos de pensar que sus tragedias estarían igualmente repletas de ellas, y así parecen confirmarlo buena parte de los fragmentos conservados de su obra. Sin duda, el dramaturgo comprendió la importancia de estos nuevos recursos introduciendo en el arte dramático la reforma que Gorgias acababa de efectuar en la elocuencia. Por todo ello puede considerársele el precursor de la tragedia oratoria que se desarrollará en el siglo IV y que se haría merecedora del reproche de Aristóteles: “Los antiguos los hacían hablar (sc. a los personajes) de manera política, los de ahora de manera retórica”²⁵⁵.

No sería justo, sin embargo, achacar a Agatón todos los excesos en que incurrieron sus sucesores. A pesar de ese preciosismo un tanto vacuo, en el que tanto cargan las tintas Aristófanes y Platón, en Agatón se vislumbra un esfuerzo notable para aprovechar al máximo la capacidad expresiva de la lengua. Con su búsqueda de la elegancia formal y su afán de perfección estética sin duda el suyo fue un intento digno de revitalizar un género que había dado ya lo mejor de sí mismo.

a3) Se describe su ‘fábrica de palabras’

ARISTOPHANES, *Thesmophoriazusae* 52-57 (de 130-133 v. ad T 19)

<i>ΘΕΡΑΠΙΩΝ</i>	<p>δρυόχους τιθέναι δράματος ἀρχάς. Κάμπτει δὲ νέας ἀψῖδας ἐπῶν, τὰ δὲ τορνεύει, τὰ δὲ κολλομελεῖ, καὶ γνωμοτυπεῖ κἀντονομάζει καὶ κηροχυτεῖ καὶ γογγύλλει καὶ χοανεύει</p>	55
-----------------	--	----

<i>ESCLAVO</i>	<p>[<i>se dispone el verbilindo Agatón (v. 49)</i>] <i>como puntales a fijar del drama los cimientos.</i> <i>Curva las nuevas volutas de sus versos,</i></p>
----------------	--

²⁵⁵ Aristot. *Poe.* 1450b 5 οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς.

*aquí tornea, allá encola cantos,
máximas acuña, contrapone palabras,
cera derrama, redondea,
acrisola.*

55

Comentario

Estos versos son la continuación del primer texto de *Las tesmoforiantes* (T 16 a₁) citado en este apartado. Como se recordará, el criado de Agatón ha salido a escena para celebrar un sacrificio que propicie la inspiración de su amo y, tras pedir silencio, describe ahora su actividad poética con una mezcla de imágenes sacadas de diversos oficios.

Así, en primer lugar, encontramos una metáfora extraída de la construcción naval, pues δρυόχους son las escoras o puntales de madera de roble que sostienen los costados de un barco en construcción o en varadero.

Como señala el escoliasta, κάμπτει δὲ νέας ἀψῖδας probablemente se refiere a la carpintería aplicada a la construcción de edificios²⁵⁶. La expresión puede aludir a los diversos trabajos de adaptación de la madera a las distintas necesidades de revestimiento de columnas, ornamentos de la fachada, disposición de los cimientos etc²⁵⁷. También es posible entender la frase como una referencia a la fabricación de ruedas, pues ἀψίς puede significar ‘llanta’ o ‘cerco de una rueda’ y el verbo κάμπτω ya en Homero expresa la acción de curvar un listón de madera para hacer una rueda²⁵⁸. El empleo de κάμπτω encubre además una crítica a las nuevas formas musicales promovidas por los ditirambógrafos y extendidas por Agatón a la tragedia²⁵⁹, pues καμπαί (literalmente, ‘curvatura’, ‘sinuosidad’) es el nombre que recibían las caprichosas modulaciones armónicas a que tan aficionados eran estos nuevos músicos, denostados frecuentemente por Aristófanes en sus comedias.

También del léxico propio de la carpintería son τoρνεύει, que propiamente tiene el significado de trabajar la madera en el torno para redondearla, aunque acabó por adquirir el sentido figurado de ‘pulir una obra literaria’, y el neologismo aristofánico κολλομελεῖ,

²⁵⁶ Cf. *Schol. Aristoph. Thesm.* 53 ἀπὸ τῶν οἰκοδομούντων.

²⁵⁷ Para esta interpretación cf. PRATO (2001: 155).

²⁵⁸ Hom. *Il.* 4, 486.

²⁵⁹ Sobre la música de Agatón, v. infra T 19-21; acerca de las καμπαί, v. esp. T 21 y comentario, p. 175 y n. 353.

con connotaciones negativas y una inversión en el orden de los términos que forman el compuesto, como crítica quizá a las formaciones anómalas de ese tipo inventadas por los autores de ditirambos.

Del campo de la metalurgia proviene *γνωμοτυπεῖ*, de *τύπος*, ('cuño de la moneda'). Es también un compuesto creado por Aristófanes para burlarse de uno de los rasgos del estilo de Agatón, su carácter sentencioso, favorecido, como hemos visto, por el abuso de *πάρισα* y de antítesis. A estas últimas hace referencia quizá el término, ahora estrictamente literario, *άντονομάζει*, aunque también puede significar algo así como 'intercambia palabras', en alusión a la figura por la cual se sustituye un nombre común o propio por una perífrasis más ampulosa, por ejemplo, llamar "tierra del Simois" (*Σιμουντίδι γᾶ*, v. 110) a la ciudad de Troya, como hemos visto que hacía Agatón en su canto coral²⁶⁰. Este significado de *άντονομάζω* parece corroborado por un pasaje de Tucídides²⁶¹, donde el mismo verbo se emplea para designar el cambio de nombre de una ciudad.

κηροχυτεῖ, palabra igualmente de nueva creación, significa 'verter cera líquida' aunque también en este caso terminó por adoptar el sentido metafórico de 'modelar las palabras'²⁶². La imagen parece remitir de nuevo a la metalurgia, en concreto a la etapa preliminar de la fundición del metal que implica a menudo el modelado en cera del objeto que se va a fabricar, para hacer después sobre él un molde de arcilla, dentro del cual se vierte el metal; en el mismo ámbito, *γογγύλλει*, 'redondea', atestiguado sólo aquí, puede referirse a la acción de retocar o pulir el modelo de cera.

Por último, *χοανεύει* (de *χόανος*, 'molde de fusión', 'crisol') designa la acción de verter el metal fundido, aunque también puede relacionarse con *χοάνη*, 'embudo', ambigüedad que dará lugar en los versos siguientes a una serie de comentarios obscenos por parte del pariente²⁶³.

²⁶⁰ Para esta interpretación de *άντονομάζει*, cf. SOMMERSTEIN (1994: 161); y también PRATO (2001: 157).

²⁶¹ Thuc. VI 4, 6 *καὶ τὴν πόλιν αὐτὸς ξυμμείκτων ἀνθρώπων οἰκίσας Μεσσήνην ἀπὸ τῆς ἑαυτοῦ τὸ ἀρχαῖον πατρίδος ἀντωνόμασεν* (*Y él mismo, fundando la ciudad con gentes diversas, le cambió el nombre por el de Mesene, a partir del de su antigua patria*).

²⁶² Cf. Hippod. ap. Stob. 4.1.94 (2, 31, 10 Hense) *ἐπιταδεύματα πλάσσει καὶ κηροχυτεῖ τὰν ψυχάν* (*Modela sus costumbres y moldea su alma*).

²⁶³ *Thesm.* 57 *καὶ λαικάζει*, 61-2 *συγογγύλας καὶ συστρέψας τουτὶ τὸ πέος χοανεῦσαι*. Cf. comentario a T 15b.

En definitiva, lo que Aristófanes le reprocha a Agatón es esencialmente lo mismo que hemos visto ilustrado a la perfección en el discurso del *Banquete* platónico: para el cómico, igual que para el filósofo, se trata de un arte habilidoso pero poco espontáneo, rebuscado y preciosista, fruto de una técnica depurada más que del verdadero talento poético.

b) Agatón 'καλλιεπούμενος', imitador de Gorgias

ARISTOPHANES, fr. 326 (1, 478) K. (341 K-A) ex *Thesmophoriazusa*e II. καὶ κατ' Ἀγάθων' ἀντίθετον' ἐξηυρημένον.

Y contra Agatón se ha inventado 'antitético'.

Comentario

De una segunda comedia de Aristófanes titulada también Θεσμοφοριάζουσαι (o quizá Θεσμοφοριάσασαι, según un testimonio de Demetrio de Trecén recogido por Ateneo²⁶⁴), proviene este fragmento citado por Focio (α 2101), un tanto impreciso, pero en el que se pone de manifiesto el uso desmedido de antítesis por parte de Agatón (v. supra T 16a2). Por este testimonio y por el fr. 592, 35 K-A ἐκφέρετε πεύκας κατ' Ἀγάθωνα φωσφόρους (*sacad antorchas de pino lucíferas contra Agatón*²⁶⁵) sabemos que Agatón jugaba un papel importante en ella. Si en las primeras *Tesmoforiantes* Eurípides recurría a la ayuda de Agatón para disfrazar de mujer a su pariente, es posible que en esta segunda parte de la obra la cólera de las mujeres se desplazara al poeta afeminado que había sido cómplice en la violación de la sagrada festividad femenina. Debió de representarse entre el año 411, fecha de la primera versión, y el 405, cuando sabemos con seguridad que Agatón ya había abandonado Atenas²⁶⁶.

²⁶⁴ Cf. Ateneo, *Deipn.* I, 29a ὅτι Ἀριστοφάνους τὰς δευτέρας Θεσμοφοριαζούσας Δημήτριος ὁ Τροιζήνιος Θεσμοφοριάσασας ἐπιγράφει (*A las segundas Tesmoforiantes, Demetrio de Trecén las titula Las que han celebrado las Tesmoforias*).

²⁶⁵ Cf. F 15.

²⁶⁶ Cf. GIL (1996: 168-9). Sobre la fecha de la partida de Agatón, v. supra T 11 y comentario.

El participio de perfecto medio-pasivo ἔξυρημένον, de ἔξυρισκω, es la lectura de Snell —quien además escribe ἀντίθετον entre comillas—, frente a la forma más reciente ἔξυρημένον, sin reduplicación, que presentan los códices. Sin las comillas, el texto podría quizá entenderse de la siguiente forma, considerando ἀντίθετον como sustantivo: “y una antítesis ideada a la manera de Agatón”.

Kassel-Austin aceptan la antigua corrección de Jahn ἔξυρημένον, de ξυρέω (o ξυράω), literalmente ‘rasurar’ o ‘afeitar’, quien a su vez compara este fragmento con Persio 1, 85-6: *crimina rasis / librat in antithesis* (“contrapesa las acusaciones con antítesis pulidas”), donde *rasis antithesis* son las antítesis que se corresponden “al pelo”, es decir, punto por punto. La traducción, por tanto, del verso de Aristófanes sería algo así como “y una antítesis pulida a la manera de Agatón”.

PLATO, *Symposium* 198 C καὶ γὰρ με Γοργίου ὁ λόγος ἀνεμίμησκεν, ὥστε ἀτεχνῶς τὸ τοῦ Ὀμήρου ἐπεπόνθη· ἐφοβούμην μή μοι τελευτῶν ὁ Ἀγάθων Γοργίου κεφαλὴν δεινοῦ λέγειν ἐν τῷ λόγῳ ἐπὶ τὸν ἐμὸν λόγον πέμψας αὐτόν με λίθον τῇ ἀφωνίᾳ ποιήσειεν.

En verdad que su discurso me recordaba a Gorgias, de modo que simplemente me pasó aquello de Homero: temí que al acabar Agatón arrojara con su discurso la cabeza de Gorgias, temible orador, sobre el mío, y a mí me convirtiera en piedra por falta de voz.

Comentario

Estas palabras las pronuncia Sócrates nada más acabar Agatón su discurso, en alusión a las innumerables figuras gorgianas con que lo ha adornado (v. supra T 16a2). Como es evidente, Sócrates hace un juego de palabras entre el nombre del sofista (Γοργίας) y el de la Gorgona (Γοργώ), capaces ambos de dejar de piedra a quien se les enfrente.

Las referencias al gusto de Agatón por las antítesis y el resto de artificios propios del estilo de Gorgias, con mención expresa o no del sofista, son bastante numerosas en autores y comentaristas posteriores:

Así, por ejemplo, Ateneo, en un capítulo en el que compara la seriedad del *Banquete* de Epicuro con el tono irónico y burlón del *Banquete* platónico, aporta como prueba, entre

otras, el discurso ficticio de Agatón, donde, como hemos tenido oportunidad de comprobar, los ejemplos de isocola y antítesis son numerosísimos:

Athen. V 187c [sc. PLATO, *Symposium* 194 E- 197 E] χλευάζει τε τὰ ἰσόκωλα τὰ Ἀγάθωνος καὶ τὰ ἀντίθετα.

Se burla (Platón) de los compuestos de miembros iguales y de las antítesis de Agatón.

Snell en su edición se refiere también al siguiente pasaje de Plutarco —que constituye, además, el F 3—, como referencia al estilo excesivamente ornamentado de Agatón, aunque la alusión más patente no es tanto a las maneras literarias del dramaturgo, como a su estilo musical:

Plut. *Quaestiones conviviales* 3, 1, 645 E (= F 3) θαυμάζω δὲ καὶ Ἐράτωνα τουτονὶ τὰς μὲν ἐν τοῖς μέλεσι παραχρῶσεις βδελυττόμενον καὶ κατηγοροῦντα τοῦ καλοῦ Ἀγάθωνος, ὃν πρῶτον εἰς τραγωδίαν φασὶν ἐμβαλεῖν καὶ ὑπομιῆσαι τὸ χρωματικόν, ὅτε τοὺς Μυσοῦς ἐδίδασκεν, αὐτὸς δ' ἡμῖν ὀρᾶθ' ὡς ποικίλων χρωμάτων καὶ ἀνθηρῶν τὸ συμπόσιον ἐμπέπληκεν, καὶ τὴν διὰ τῶν ὠτων ἀποκλείει τρυφήν καὶ ἡδυπάθειαν, ταύτην τὴν κατὰ τὰ ὄμματα καὶ κατὰ τὰς ῥίνας ὥσπερ καθ' ἑτέρας θύρας ἐπεισάγων τῆ ψυχῆ καὶ τὸν στέφανον ἡδονῆς ποιῶν οὐκ εὐσεβείας.

Y me sorprende que Eratón aquí presente aborrezca, por una parte, los cromatismos en las melodías y condene al hermoso Agatón, que dicen que fue el primero en introducir y mezclar en la tragedia lo cromático cuando representó Los Misios²⁶⁷, y que, por otro lado, como estáis viendo, él mismo nos haya llenado el banquete de variados y floridos colores y que cierre el paso por los oídos a la molicie y a la sensualidad, mientras nos introduce en el alma, como por otras puertas, esa que penetra por los ojos y la nariz y nos hace una corona de placer y no de piedad.

²⁶⁷ Cf. F 3.

Quien habla es Amonio, filósofo platónico maestro de Plutarco, y se está dirigiendo a Eratón, personaje no sabemos si real o ficticio, de quien se dice, en todo caso, que es músico. Eratón ha coronado con rosas y no con laurel a los invitados a su banquete, lo que provoca la intervención burlona de Amonio. Ciertamente, el comienzo del capítulo evoca un ambiente que recuerda al del *Banquete* platónico; así, por ejemplo, el tema de discusión que se plantea —la conveniencia de llevar coronas de flores durante la bebida— nos trae a la memoria las imágenes de Agatón sobre la vida de Eros entre las flores (196b), y, de nuevo, un poco más adelante (646a), vuelve a mencionarse a Agatón como anfitrión del banquete descrito por Platón. Pero la expresión τὰς ἐν τοῖς μέλεσι παραχρώσεις es claro que tiene un significado musical, en referencia, probablemente, a las variaciones melódicas basadas en intervalos muy pequeños, de semitono o, incluso, de cuarto de tono; del mismo modo, τὸ χρωματικόν es sin duda el llamado “género cromático” (γένος χρωματικόν), introducido por Melánipides en el ditirambo y, según se afirma aquí, por Agatón en la tragedia. Por otra parte, la molicie y la sensualidad (τρυφήν και ἡδυπάθειαν), son acusaciones muy similares a las que repetidamente recibe la música de Agatón en nuestras fuentes²⁶⁸.

Una referencia más específica a la influencia directa de Gorgias la tenemos en un pasaje de Filóstrato, ya mencionado (vid. supra T 16a₁), y en otro de Aretas:

Philostr. *Vit. soph.* 1, 9, 493 καὶ Ἀγάθων δὲ ὁ τῆς τραγωδίας ποιητής, ὃν ἡ κωμωδία σοφόν τε καὶ καλλιεπῆ οἶδε, πολλαχοῦ τῶν ἰάμβων γοργιάζει.

Y el poeta trágico Agatón, a quién la comedia conoció sabio y de hermoso verbo muchas veces es gorgiano en sus yambos.

Aretas, *Scholium* Luciani p. 178, 16 (vid. supra T 11, 6-7) ἐμμεῖτο δὲ τὴν κομψότητα τῆς λέξεως Γοργίου τοῦ ῥήτορος, ὡς Πλάτων ὁ φιλόσοφος Συμποσίῳ.

Imitaba la elegancia de lenguaje del orador Gorgias, según el filósofo Platón en el Banquete (v. T 11).

²⁶⁸ Sobre la música de Agatón, v. infra T 19-21; en particular, sobre el género cromático v. nota 300.

Por último, un pasaje de Eliano, al que volveremos al comentar el T 24, deja constancia de que las antítesis eran lo más característico del estilo de Agatón:

Ael. *Varia historia* 14, 13 Πολλοῖς καὶ πολλάκις χρῆται τοῖς ἀντιθέτοις ὁ Ἀγάθων. ἐπεὶ δὲ τις οἷον ἐπανορθούμενος αὐτὸν ἐβούλετο περιαιρεῖν αὐτὰ τῶν ἐκείνου δραμάτων, εἶπεν ἄλλὰ σύ γε, γενναῖε, λέληθας σεαυτὸν τὸν Ἀγάθωνα ἐκ τοῦ Ἀγάθωνος ἀφανίζων. οὕτως ἐκόμα ἐπὶ τούτοις ἐκεῖνος, καὶ ᾤετο τὴν ἑαυτοῦ τραγωδίαν ταῦτα εἶναι.

Agatón utiliza muchas antítesis y con mucha frecuencia. Cuando uno, por corregirle, quiso eliminarlas de sus obras, él le dijo: “Pero, amigo, tú mismo no te has dado cuenta de que suprimes a Agatón en Agatón”. Así se ufanaba él de aquellas, y creía que eran lo más propio de sus tragedias.

Todos estos pasajes, algunos de los cuales ya han sido analizados a lo largo de este trabajo (Aretas, en T 11; Filóstrato, en T 16a1) o lo serán un poco más adelante (Eliano, en T 24) coinciden en señalar la proliferación de recursos estilísticos de origen gorgiano por parte de Agatón. Pero, en general, dependen expresamente del discurso que pronuncia el poeta en el *Banquete* de Platón. Únicamente, quizá, en el testimonio de Filóstrato se intuye un contacto directo con las obras del dramaturgo, por la referencia a sus “yambos” (τῶν ἰάμβων).

T 17

ARISTOTELES, *Poetica* 18, 1456 a 9-19 χρῆ δὲ ὅπερ εἴρηται πολλάκις μεμνησθαι καὶ μὴ ποιεῖν ἐποποιικὸν σύστημα τραγωδίαν —ἐποποιικὸν δὲ λέγω τὸ πολὺμυθον— οἷον εἴ τις τὸν τῆς Ἰλιάδος ὄλον ποιοῖ μῦθον. ἐκεῖ μὲν γὰρ διὰ τὸ μῆκος λαμβάνει τὰ μέρη τὸ πρέπον μέγεθος, ἐν δὲ τοῖς δράμασι πολὺ παρὰ τὴν ὑπόληψιν ἀποβαίνει. σημεῖον δέ, ὅσοι πέρσιν Ἰλίου ὄλην ἐποίησαν καὶ μὴ κατὰ μέρος ὥσπερ Εὐριπίδης, <ἢ> Νιόβην καὶ μὴ ὥσπερ Αἰσχύλος, ἢ ἐκπίπτουσιν ἢ κακῶς ἀγωνίζονται, ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξέπεσεν ἐν τούτῳ μόνω.

Hay que tener presente lo que se ha dicho muchas veces y no hacer de una composición épica una tragedia —llamo épica a la compuesta por muchos mitos—, por ejemplo, como si uno crease un argumento con la totalidad de la *Ilíada*. En efecto, allí,
4 gracias a su extensión, toman las partes la dimensión adecuada. Pero en los dramas se aparta uno mucho de su pretensión. La prueba es que cuantos compusieron entera la destrucción de Troya y no por partes como Eurípides, o la historia de Níobe, y no como Esquilo, o fracasan o compiten sin éxito, pues también Agatón fracasó sólo por esto.

Comentario

En este pasaje de la *Poética* de Aristóteles se menciona una de las principales innovaciones emprendidas por Agatón: al parecer el poeta habría llevado a escena en alguna de sus obras, no un episodio mítico determinado, como era lo habitual, sino una leyenda completa, tan amplia como podría serlo el argumento de una epopeya del tipo de la *Ilíada*. Lamentablemente, el texto de Aristóteles, ya de por sí bastante oscuro, presenta un grave problema de transmisión que hace su interpretación aún más difícil:

En las líneas 5-6 los manuscritos presentan ὅσοι πέρισιν Ἰλίου ὄλην ἐποίησαν καὶ μὴ κατὰ μέρος ὥσπερ Εὐριπίδης Νιόβην (“cuantos compusieron entera la destrucción de Troya y no por partes como Eurípides la *Níobe*”), texto que es prácticamente ininteligible, principalmente porque no hay ninguna relación entre la leyenda de Troya y la historia de Níobe; tampoco hay otros testimonios de que Eurípides escribiera una *Níobe*, ni se concibe que tratara este mito κατὰ μέρος, es decir, en una trilogía ligada. No es de extrañar, por tanto, que los intentos de enmendar el pasaje hayan sido numerosos; repasaremos solamente los más significativos.

Welcker²⁶⁹ propuso eliminar como una interpolación las palabras más problemáticas del texto, lo que evidentemente es la solución menos satisfactoria.

Vahlen²⁷⁰ coloca una coma después de Εὐριπίδης y añade a continuación <ἢ>. Es la lectura que hemos adoptado y la que presentan la mayoría de los editores, aunque hay que reconocer que entonces no se entiende por qué Aristóteles, junto a la destrucción de Troya, pone como ejemplo de ἐποποικὸν σύστημα la leyenda de Níobe, que es

²⁶⁹ WELCKER (1841: III 992).

²⁷⁰ VAHLEN (1885³: 199).

precisamente el tipo de mito restringido y centrado en una única peripecia que suele tomar como argumento la tragedia²⁷¹.

Por su parte, Gudeman²⁷² afirma que la versión árabe de la *Poética*, si bien no elimina absolutamente la forma Νιόβην, permite más fácilmente una lectura Θηβαΐδα, lo que daría un sentido muy satisfactorio, pues la *Tebaida* sí que constituye un ciclo de leyendas que se puede poner en plano de igualdad junto a la *Ilíada*, y se sabe, además, que Esquilo le consagró dos trilogías. Esta es la propuesta a la que, con ciertos reparos, se suma Lévêque²⁷³, pero queda sin explicar cómo es que todos los manuscritos griegos sin excepción ofrecen Νιόβην y cómo podría haberse producido la confusión con Θηβαΐδα.

Else²⁷⁴, recogiendo una antigua propuesta del humanista Giorgio Valla, lee Ἐκάβην en vez de Νιόβην, y no acepta <ή> ni pone coma después de Εὐριπίδης· καὶ μὴ κατὰ μέρος ὥσπερ Εὐριπίδης Ἐκάβην καὶ μὴ ὥσπερ Αἰσχύλος... (“en vez de [hacerlo] parcialmente como hizo Eurípides con Hécuba —no como hizo Esquilo—”). Pero, al igual que sucede con la conjetura de Gudeman, se opone a esta hipótesis la lectura unánime de los manuscritos.

En cualquier caso, y aunque no podamos entender cabalmente el pasaje en todos sus detalles, la idea principal por lo que respecta a Agatón queda bastante clara: nuestro poeta habría fracasado por querer abarcar en una sola obra—y no κατὰ μέρος, por partes— un tema mítico demasiado amplio. Otra cuestión distinta es si de las palabras de Aristóteles tenemos que deducir forzosamente que Agatón escribió una Ἰλίου πέρις ο, aceptando la conjetura de Gudeman, una *Thebaida*. Lévêque, que se inclina a favor de la lectura Θηβαΐδα, admite ambas posibilidades a pesar de lo aventurado que resulta fundar la hipótesis de que Agatón escribió una tragedia sobre el ciclo tebano en una conjetura que contradice a todos los manuscritos. Y si admitimos la lectura de estos, tampoco parece probable que esta especie de “tragedia épica” o “epopeya dramática” como la denomina Lévêque, pudiera girar en torno a una leyenda tan concreta como la de Níobe. Por consiguiente, sólo nos queda como hipótesis más verosímil la de que Agatón tomara como

²⁷¹ Por otro lado, no parece tampoco que Esquilo haya tratado la leyenda de Níobe en una trilogía ligada, sino más bien en una única pieza de la que se conservan algunos fragmentos (F 154a-167a Radt), el más extenso, de veintidós versos, procedente de un papiro.

²⁷² GUDEMAN (1920: 239-65) y (1934: 323).

²⁷³ LÉVÊQUE (1955: 102-3).

²⁷⁴ ELSE (1957), citado por GARCÍA YEBRA (1974: 309 n. 271).

argumento de una de sus obras la leyenda de Troya; posibilidad que se apoya, en primer lugar, en que ese es el primer ejemplo que da Aristóteles y el que desarrolla más ampliamente en el pasaje que estamos comentando. A esto habría que añadir, como se recordará, que el canto coral que interpreta el personaje de Agatón en *Las tesmoforiantes* (v. 101-129) hace algunas referencias, superficiales pero inequívocas, a la leyenda troyana²⁷⁵, lo que induce a pensar que Aristófanes estaba parodiando una obra concreta de Agatón sobre ese argumento. Por último, a favor de la existencia de una *Iliupersis* de Agatón apuntan también otros dos pasajes aristotélicos en los que se alude a una innominada pieza de Agatón vinculándola con la destrucción de Troya (F 5)²⁷⁶ o situándola en el mismo plano que la *Ilíada* de Homero (F 10)²⁷⁷.

No sabemos si Agatón fue el primero en incorporar esta novedad a la tragedia, pero desde luego no fue el único, como se deduce de las propias palabras del filósofo: ὅσοι ... ἐποίησαν. Según la *Suda*, su contemporáneo Yofonte, el hijo de Sofocles²⁷⁸, escribió una obra que llevaba por título Ἰλίου πέρσις, y otros trágicos menores como Nicómaco y, quizá, Cleofonte²⁷⁹ escribieron sendas tragedias tituladas Πέρσις, dramas que posiblemente abordaban también en su totalidad el tema de la destrucción de Troya, como habría hecho Agatón. Quizá no merezca la pena especular sobre el título de esta obra de Agatón de cuyo tema ni siquiera estamos seguros, pero, si su argumento desarrollaba

²⁷⁵ v. supra T 16a2, especialmente el comentario a *Thesm.* 101-129, p. 116-117

²⁷⁶ v. infra comentario a F 5 (Arist. *Ethica Nicomachea* 6, 2, 1139b 10) οἷον οὐδεὶς προαιρεῖται Ἴλιον πεπορθῆκεναι· οὐδὲ γὰρ βουλευέται περὶ τοῦ γεγονότος ἀλλὰ περὶ τοῦ ἐσομένου καὶ ἐνδεχομένου, τὸ δὲ γεγονὸς οὐκ ἐνδέχεται μὴ γενέσθαι διὸ ὀρθῶς Ἀγάθων

μόνου γὰρ αὐτοῦ καὶ θεὸς στερίσκεται,
ἀγένητα ποιεῖν ἄσσο' ἂν ἦ πεπραγμένα

(*Por ejemplo, nadie elige que Ilión haya sido saqueada. Pues nadie delibera sobre lo que ha pasado, sino sobre lo futuro y lo posible, y lo pasado no puede no haber pasado; por eso dice acertadamente Agatón:*

*Pues de esto solo hasta el dios está privado:
de hacer que no haya sucedido lo que ya esté hecho).*

²⁷⁷ v. infra comentario a F 10 (Arist. *Poetica* 15, 1454b 14) οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμούμενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥαθύμους καὶ τᾶλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἡθῶν τοιούτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν {παράδειγμα σκληρότητος} οἷον τὸν Ἀχιλλεῖα Ἀγάθων καὶ Ὅμηρος (*Así también el poeta, al imitar a hombres iracundos o indolentes o que tienen en su carácter cualquier otro rasgo de este tipo, aun siendo tales, debe hacerlos excelentes, {un modelo de dureza} como Agatón y Homero hicieron a Aquiles).*

²⁷⁸ Cf. comentario a T 7, p. 72.

²⁷⁹ En el caso de Cleofonte el título que da la *Suda* es Περσίς, pero puede tratarse de un error.

la leyenda de Troya, muy bien podría haberse titulado también Ἰλίου πέρσις, como la de Yofonte, o Πέρσις, como las de Nicómaco y Cleofonte. De hecho, de los seis títulos conservados de Agatón, cuatro de ellos —*Télefo*, *Alcmeón*, *Tiestes* y *Misios*— coinciden precisamente con obras de estos tres autores contemporáneos²⁸⁰.

Las últimas palabras del testimonio de Aristóteles —ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξέπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ, *pues también Agatón fracasó sólo por esto*— pueden prestarse igualmente a diferentes interpretaciones. ¿Está diciendo Aristóteles que todas las obras de Agatón adolecían de este mismo defecto de estructura y que por eso no obtuvo más premios en los certámenes dramáticos?²⁸¹ Esto sólo podría admitirse en el caso de que todas las tragedias de Agatón pertenecieran a este tipo de epopeya dramática omniabarcante, lo que está lejos de la realidad, pues ninguno de los títulos que se han conservado, todos ellos referidos a mitos o personajes muy concretos, se adecuan a ese modelo. La expresión ἐν τούτῳ μόνῳ recoge evidentemente el μὴ ποιεῖν ἐποποιικὸν σύστημα τραγωδίων de unas líneas antes, por lo que Aristóteles parece que se está refiriendo sólo a las tragedias en que Agatón llevó adelante esta tentativa y probablemente a una sola obra determinada que, como hemos visto, tal vez tenía por tema la destrucción de Troya.

Por otra parte, las palabras καὶ Ἀγάθων ἐξέπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ acreditan la estima en que el filósofo de Estagira tenía la obra del dramaturgo —excepción hecha quizá de esta tragedia— y el éxito que solía acompañar a sus obras, pues parecen significar que en ese empeño de componer epopeyas dramáticas no sólo fracasaron u obtuvieron un mal resultado en la competición (ἢ ἐκπίπτουσιν ἢ κακῶς ἀγωνίζονται) otros de menor valía, sino *también* Agatón, como dando por consabida su superioridad respecto a sus rivales.

Sobre la estructura dramática de esta clase de tragedia o sobre su puesta en escena es muy poco lo que podemos decir puesto que no ha quedado de ella más que este escueto testimonio de Aristóteles, quien ni siquiera nos orienta con seguridad sobre su argumento ni sobre su título; lamentablemente, tampoco conservamos ni un solo verso de las tentativas de los otros autores que se adentraron por el mismo camino. Podemos aventurar, no obstante, que la estructura de la tragedia épica podría guardar relación con otra de las innovaciones de Agatón que enseguida pasaremos a comentar: la utilización,

²⁸⁰ *Télefo* es el título de sendas obras de Yofonte y de Cleofonte; *Alcmeón* y *Misios* de Nicómaco; y *Tiestes* también de Cleofonte. Todos ellos son títulos habituales en los tres tragediógrafos principales (cf. F 3, 3a, 4).

²⁸¹ Esta es la hipótesis de CRESCINI (1904: 21-22).

en sustitución de los coros tradicionales, de ἐμβόλιμα o interludios musicales sin relación directa con la acción dramática. Lévêque ha propuesto que la tragedia épica consistiría en una sucesión de episodios en los que se mostrarían los momentos estelares del amplio relato mítico que se intentaba abarcar, contribuyendo los ἐμβόλιμα a delimitar claramente los diferentes cuadros en que quedaría dividida la obra²⁸².

Pero a nuestro juicio cabe otra posibilidad, y es que Agatón siguiera el modelo que se prefigura en algunas obras tardías de Eurípides y sobre todo en *Las fenicias*, donde se acumulan diversos episodios de la leyenda tebana que podrían haber dado lugar a varias piezas independientes²⁸³. De hecho, Aristóteles no afirma en ningún momento que Agatón sea el inventor de este nuevo tipo de tragedia, aunque, como en otras ocasiones, nuestro poeta debió de llevar hasta las últimas consecuencias algunas de las innovaciones iniciadas por su coetáneo. Podríamos imaginarnos, por tanto, la tragedia épica de Agatón como una larga y atropellada sucesión de acontecimientos y peripecias, conectados de manera más o menos inverosímil entre sí mediante el abuso del recurso al azar y la casualidad. A este respecto, no parece causal que el tema de lo verosímil (εἰκός) y sobre todo el del azar (τύχη) aparezcan hasta en cinco ocasiones en los escasos fragmentos conservados de Agatón²⁸⁴.

Sin duda, una composición de este tipo debía de adolecer de falta de unidad y de un cierto grado de superficialidad y efectismo: desde luego, no daría lugar a detenerse en la profundización de los sentimientos ni en el análisis psicológico de los personajes ni en la expresión de ningún tipo de concepción religiosa o filosófica; ni mucho menos permitiría el cuestionamiento de los fundamentos políticos o éticos de la ciudad, como habían hecho los trágicos anteriores.

Y sin embargo, tampoco debemos pensar que un drama semejante careciera por completo de cierta brillantez y un mínimo grado de calidad artística. En este sentido, Aristóteles parece estar pensando de nuevo en Agatón —y de hecho se apoya en una cita suya— cuando en las líneas que siguen inmediatamente al párrafo citado en este T 17 asegura que, por inverosímil que pudiera parecer la acción, si cada una de las diferentes escenas particulares estaba bien construida podía por sí misma despertar el interés del espectador:

²⁸² Cf. LÉVÊQUE (1955: 104).

²⁸³ Cf. LUCAS DE DIOS (1989: 37-8).

²⁸⁴ Se trata de los F 9 (εἰκός), 6, 8, 9 20 y 34 (τύχη).

Poet. 1456a 19 ἐν δὲ ταῖς περιπετείαις καὶ ἐν τοῖς ἀπλοῖς πράγμασι στοχάζονται ὧν βούλονται θαυμαστῶς· τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλόφρων. ἔστιν δὲ τοῦτο, ὅταν ὁ σοφὸς μὲν μετὰ πονηρίας <δ'> ἐξαπατηθῆ, ὡς περ Σίσυφος, καὶ ὁ ἀνδρεῖος μὲν ἄδικος δὲ ἠττηθῆ. ἔστιν δὲ τοῦτο καὶ εἰκὸς ὡς περ Ἀγάθων λέγει, εἰκὸς γὰρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκός.

*Sin embargo, en las peripecias y en las acciones simples aciertan admirablemente en lo que pretenden; pues esto es trágico y agradable. Y esto sucede cuando el que es sagaz, pero malo, es engañado, como Sísifo, y el valiente, pero injusto, queda vencido. Y esto es verosímil, como dice Agatón, pues es verosímil que sucedan también muchas cosas contra lo verosímil*²⁸⁵.

En principio el filósofo parece estar refiriéndose en general a aquellos que “fracasan o compiten sin éxito” por querer abarcar un tema mítico demasiado amplio, pero el hecho de que introduzca al final una cita de nuestro poeta indica que muy probablemente está pensando en los méritos de la obra de Agatón²⁸⁶.

T 18

ARISTOTELES, *Poetica* 18, 1456 a 25 καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόνιον εἶναι τοῦ ὄλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὡς περ Εὐριπίδη ἀλλ' ὡς περ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ἀδόξενα οὐδὲν μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης
4 τραγωδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ἄδουσιν πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ἄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἀρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὄλον;

Y hay que tratar al coro como a uno de los actores y que sea una parte del todo y colabore en la acción, no como en Eurípides sino como en Sófocles; en los demás las partes

²⁸⁵ La cita reaparece de forma literal en *Rhet.* 2, 24, 1402a 10 = F 9.

²⁸⁶ No es necesario, por tanto, leer στοχάζεται ... βούλεται, como hace Hensio, para referir esta frase a Agatón.

4 *cantadas no son más propias de su argumento que del de otra tragedia. Por ello cantan canciones intercaladas, siendo Agatón el que inició tal práctica. ¿Pero es que hay alguna diferencia entre cantar canciones intercaladas o que se adapte un parlamento de una obra a otra, o un episodio completo?*

Comentario

Estas líneas de la *Poética*, en las que Aristóteles defiende la imbricación de las partes corales de la tragedia con la acción de la misma, constituyen un valioso testimonio para documentar la progresiva pérdida de importancia del coro en el teatro griego. Aristóteles elogia en este sentido el arte de Sófocles frente al de Eurípides, cuyos coros, como es sabido, con frecuencia aparecen desligados de la acción dramática y sólo tangencialmente se remiten al argumento de la obra.

Pero si leemos con atención, vemos cómo Aristóteles separa, por un lado, a Sófocles y Eurípides, entre los que habría simplemente —por muy significativa que sea— una diferencia de grado, de “los demás” (τοῖς δὲ λοιποῖς), en los que sin duda hemos de ver a los dramaturgos contemporáneos del filósofo. Agatón, a quien imitan estos últimos, marcaría así, con su invención de los ἐμβόλιμα, un punto de inflexión en la evolución de la tragedia, pues el paso al frente que da, aun siguiendo la estela de Eurípides, supone una diferencia cualitativa que, en este caso, como veremos, sí que habría dejado una huella duradera en el teatro posterior.

En efecto, lo que apunta Aristóteles es que los ἐμβόλιμα inventados por Agatón no es ya solo que no colaboren en la progresión de la acción dramática o que tengan poco que ver con ella, sino que son perfectamente intercambiables de una tragedia a otra de argumento completamente distinto. El término que emplea Aristóteles para designar estos “pseudocoros” es el neutro plural de ἐμβόλιμος, adjetivo que se aplica al mes intercalar que se añadía al calendario para ajustarlo al año natural, lo que ya da una idea bastante elocuente de la función de relleno o de comodín de estas composiciones líricas, cuya relevancia debía de ser más bien musical que literaria. Se ha pensado que quizá tengamos una parodia de estos interludios musicales en el canto coral que Agatón improvisa en los versos 101-29 de *Las tesmoforiantes*. Se trata, efectivamente, de un himno en honor de los hijos de Leto, Apolo y Ártemis, lo suficientemente ambiguo en su contenido como para encajar en cualquier pieza dramática, pero, no obstante, las

alusiones que se hacen allí a algunos episodios de la leyenda de Troya, como hemos señalado en su lugar, impiden emitir un juicio definitivo sobre esta cuestión²⁸⁷.

Para poder hacernos una idea del aspecto que tendría una obra de estas características, y dada la escasez de datos que tenemos sobre la tragedia contemporánea y posterior a Agatón, puede ser útil volver la vista a lo que sucede en el otro género dramático, la comedia. En las dos últimas piezas conservadas de Aristófanes, *Asambleístas* y *Pluto*, las intervenciones del coro son mínimas: apenas dos partes líricas en cada una de estas obras²⁸⁸ y brevísimos diálogos del corifeo con los actores²⁸⁹. A cambio, en la mayor parte de los lugares donde esperaríamos un canto coral, encontramos solamente la mención XOPOY, para indicar una simple danza de los coreutas o una canción débilmente relacionada con la trama. Esta novedad aparece ya perfectamente consolidada en las comedias de Menandro, en las que el texto de las partes corales, si es que lo había, ha sido invariablemente sustituido en los papiros conservados por la indicación XOPOY, que, además, las divide de modo regular en cinco actos.

Tenemos, por tanto, una secuencia bastante coherente de las últimas fases de la evolución del coro en el drama, desde los *stasima* de Eurípides, sólo indirectamente vinculados a la acción, pasando por los *embólima* de Agatón, hasta llegar a los intermedios musicales de Menandro, equivalentes casi a la caída del telón para separar los actos de una pieza en el teatro moderno. ¿En qué consistió, entonces, la innovación de Agatón, que hace que Aristóteles lo sitúe en un plano distinto de sus predecesores, incluido Eurípides? Resulta muy sugestiva la hipótesis de Flickinger²⁹⁰, quien sostiene que Agatón fue el primero que omitió el texto de sus cantos corales en la edición de sus tragedias, y que, del mismo modo que haría después Menandro, es muy posible que los publicara aparte, a modo de un repertorio para ser utilizado por el director de escena en cualquier tragedia, como sugiere Aristóteles. El propio Aristófanes en sus últimas obras habría seguido el ejemplo de Agatón, al igual que los trágicos del siglo IV contemporáneos de Aristóteles.

La inserción de ἐμβόλιμα en sustitución de los antiguos cantos corales suponía una interrupción brusca en el curso de la acción dramática, que seguramente contribuyó de

²⁸⁷ Sobre este punto, v. supra comentario a T 16a2, p. 116-117 y también p. 148.

²⁸⁸ *Eccl.* 289-310, 478-503; *Plut.* 296-301, 309-315.

²⁸⁹ *Eccl.* 1127, 1134; *Plut.* 328-31, 631-2, 962-3.

²⁹⁰ FLICKINGER (1912: 24-34); cf. del mismo autor (1936:144-6).

forma decisiva a la división en actos de las piezas dramáticas²⁹¹ propia de la comedia de Menandro, del cual, a su vez, la tomaría la comedia latina, en particular Terencio. Así pues, la reforma que inició Agatón se revela como de una importancia capital para la evolución del teatro posterior.

E. Agatón, músico

T 19

a) DIOGENES BABYLONIUS, *De musica* fr. 76 v. Arn. (SVF 3, 229) apud Philodemum p. 80 et 16 Kemke οὔτε γάρ οὔτος (sc. Diog.) οὔθ' οἱ κωμικοὶ παρέδειξάν τι τῶν Ἀγάθωνος καὶ Δημοκρίτου τοιοῦτον, ἀλλὰ μόνον λέγουσιν (i. e. homines corrumpi etiam musica, non solum verbis). – καὶ πρὸς [συνουσίας αἰσχροῦ ἐκ]καλεῖσθαι καὶ ἄνδρας καὶ γυ]ναῖκας κα[ὶ νέους ὠραίους] εἰς γυναικισ[μὸν ὄν καὶ Ἀγ]άθωνος ἀκατ[ασχέτως οἱ] κωμικοὶ κα[τηγοροῦσι] καὶ Δημοκρ[ίτου].

Pues ni este (sc. Diógenes) ni los poetas cómicos demostraron semejante cosa en las obras de Agatón y de Demócrito, sino que solo lo dicen (i. e. que los hombres pueden corromperse también por la música, no sólo por las palabras).

4 *Y respecto a las uniones vergonzosas, [dice que] tanto los hombres como las mujeres y los muchachos en sazón son incitados al afeminamiento, del que también los poetas cómicos acusan sin freno a Agatón y a Demócrito.*

²⁹¹ Incluso en las comedias de Aristófanes, y no sólo en las más tardías, se ha querido ver ya una clara tendencia a la división en cinco actos: cf. A. H. SOMMERSTEIN, «Act division in Old comedy», *BICS* 31 (1984) 139-52 y R. HAMILTON «Comic acts», *CQ* 41 (1991) 346-55.

Comentario

El texto, muy mutilado²⁹² y de difícil interpretación, pertenece al tratado *Περὶ μουσικῆς* de Filodemo de Gádara²⁹³, epicúreo del siglo I a. C. de quien conservamos de manera fragmentaria un buen número de obras gracias a los papiros hallados en una villa de Herculano que probablemente perteneció a L. Calpurnio Pisón²⁹⁴. Sus obras, no muy originales, tratan de popularizar entre las clases altas de Roma la filosofía de Epicuro y comprenden, aparte de algunos epigramas eróticos, tratados sobre lógica, retórica, poética y música.

En su *Περὶ μουσικῆς* Filodemo defendía la teoría epicúrea de que la música no conduce a la virtud sino tan solo al placer, pues por sí misma —al margen de las palabras, cuyos efectos se confunden a menudo con los de la propia música— es incapaz de suscitar emociones o de producir transformaciones éticas del alma. En el primero de los cuatro libros que componen su tratado, siguiendo el mismo proceder que en otras obras suyas, se exponía la teoría musical de las tres principales escuelas filosóficas, la platónica, la aristotélica y la estoica, a las que rebate por separado en los tres libros siguientes; al libro IV, por tanto, le correspondía la refutación de la escuela estoica, personificada en la figura de Diógenes de Babilonia.

Diógenes es conocido sobre todo porque en 155 a. C. formó parte de la famosa embajada de los filósofos a Roma como director de la Estoa, junto con Carnéades y Critolao, representantes, respectivamente, de la Academia y el Perípatos²⁹⁵. Fue discípulo de Crisipo y maestro a su vez del también estoico Panecio, del filólogo Apolodoro de

²⁹² Al igual que Snell, no reproducimos el texto de Arnim (SVF 3, 229) ni el de Kemke (p. 80 y 16), sino que seguimos la reconstrucción de VAN KREVELEN (1939), aceptada por los editores más modernos; v. infra n. 293.

²⁹³ La edición de referencia del *De musica* de Filodemo es la de KEMKE (1884). Es importante igualmente la de VAN KREVELEN (1939). Del libro I hay una edición con traducción italiana, reproducción de los papiros y comentario a cargo de RISPOLI (1969). Los fragmentos del libro IV han sido editados más recientemente, con un comentario en alemán, por NEUBECKER (1986). Sobre la reconstrucción y ordenación de los fragmentos cf. LUSCHNAT (1953: 26 sq).

²⁹⁴ Cicerón lo cita en *De fin.* II 119, al igual que Horacio, *Sat.* I, 2, 120-2.

²⁹⁵ La embajada tenía por objeto simplemente negociar la multa que el Senado había impuesto a Atenas por la destrucción de la ciudad de Oropos, pero la presencia de estas personalidades impresionó tan vivamente a la élite romana que significó de hecho la introducción oficial de la filosofía en Roma.

Atenas y del gramático Crates. Además de un tratado sobre música, se sabe que desarrolló una teoría estoica del lenguaje que expuso en su obra perdida *περὶ φωνῆς*.

Gracias a la crítica de Filodemo podemos reconstruir con cierta precisión los rasgos generales de la teoría musical de Diógenes, quien, en la línea de los postulados de Platón y Aristóteles, defendía el poder de la música para influir en las emociones y en la formación moral del hombre.

Los dos textos que recoge Arnim en su Fr. 76 pertenecen respectivamente a los libros IV y I de Filodemo, pero ambos parecen remitirse a un mismo pasaje de Diógenes en el que el filósofo estoico explicaría el modo en que la música (*μέλος*) puede afectar en concreto a la virtud amorosa (*έρωτική ἀρετή*), enderezándola o desviándola hacia formas corruptas del amor. Seguramente se indicarían allí los peligros que determinados *μέλη* pueden representar en particular para los jóvenes —Diógenes citaba a Íbico y Anacreonte como prototipos de poetas corruptores— y, a continuación, ya en las líneas del testimonio que estamos comentando, se hacía eco de las críticas de los poetas cómicos²⁹⁶ contra Agatón y Demócrito como autores igualmente de música degenerada, lasciva y corruptora.

El Demócrito que acompaña a Agatón en este testimonio no es, con toda probabilidad, el conocido filósofo de Abdera, padre del atomismo antiguo, sino el músico Demócrito de Quíos, contemporáneo de su homónimo, según Diógenes Laercio²⁹⁷. Aristófanes parece referirse a él en un fragmento²⁹⁸ donde con el término *χιάζειν* (derivado de *Χῖος*, patria del músico) apuntaría, según los lexicógrafos²⁹⁹, a su estilo

²⁹⁶ Para la reconstrucción de los argumentos de Diógenes a partir de los fragmentos de Filodemo hemos seguido a RISPOLI (1969: 203-10).

²⁹⁷ Diog. Laer. IX 49 Γεγόνασι δὲ Δημόκριτοι ἕξ· πρῶτος αὐτὸς οὗτος, δεύτερος Χῖος μουσικὸς κατὰ τὸν αὐτὸν χρόνον (*Ha habido seis Demócritos. El primero es este; el segundo, el músico de Quíos, de la misma época*).

²⁹⁸ Fr. 930 K-A αὐτὸς δείξας ἔν θ' ἀρμονίαις χιάζων ἢ σιφνιάζων (*Mostrando que en las armonías toca a la manera de Quíos o de Sifnos*).

²⁹⁹ Pollux, IV 65 χιάζειν, τὸ περιέργοις μέλεσι χρῆσθαι, ἀπὸ Δημοκρίτου τοῦ Χίου καὶ Φιλοξενίδου τοῦ Σιφνίου (*Chíazein: utilizar melodías recargadas, por Demócrito de Quíos y Filoxénides de Sifnos*); Suda s. v. Χιάζειν· Πραξιδάμας Δημόκριτον τὸν Χῖον καὶ Θεοξενίδην τὸν Σίφνιον πρῶτους ἐπὶ χρώματος τάξει τὴν ἰδίαν ποίησιν (*Praxidamante dice que Demócrito de Quíos y Teoxénides de Sifnos fueron los primeros en disponer su propio estilo compositivo en el género cromático*). Otro testimonio sobre Demócrito de Quíos nos

musical recargado y con exceso de modulaciones. Por lo que podemos deducir de los escasos testimonios sobre él, Demócrito fue el primero, junto con Teoxénides de Sifnos, en introducir en sus composiciones el género cromático; por tanto, sería muy oportuna su aparición aquí al lado de Agatón, quien por su parte, como hemos adelantado más arriba, también habría utilizado por primera vez el género cromático en la música de la tragedia³⁰⁰. El estilo musical de Agatón y Demócrito sí debió guardar, pues, cierta similitud, siendo deudores ambos de las innovaciones musicales que con anterioridad habían introducido en el ditrambo autores como Filóxeno, Melanípides, Cinesias y, sobre todo, Timoteo³⁰¹.

El testimonio de Diógenes sobre el carácter voluptuoso y corruptor de la música de Agatón puede ponerse en relación con dos pasajes de *Las tesmoforiantes* que parecen incidir en esa misma acusación y que merecen, por tanto, un pequeño comentario.

En uno de ellos (v. 160-3, cf. T 23) el personaje de Agatón hace una mención elogiosa de la música de los poetas líricos Íbico y Anacreonte y compara su modo de ser con el de estos poetas, recalcando sus hábitos afeminados:

Σκέψαι δ' ὅτι

Ἴβυκος ἐκεῖνος κάνακρέων ὁ Τήιος

lo proporciona Aristóteles, *Rhet.* 1409 b 26, donde se recoge la crítica de Demócrito a los largos preludios (ἀναβολαί) de Melanípides. Cf. JAN, *RE* 5, 140, s. v. *Demokritos* 9.

³⁰⁰ Cf. F3a Ἄγαθωνος, ὃν πρῶτον εἰς τραγωδίαν φασὶν ἐμβαλεῖν καὶ ὑπομίξει τὸ χρωματικόν, ὅτε τοὺς Μουσούς ἐδίδασκεν. Dado que en este apartado dedicado a la música de Agatón haremos con frecuencia mención del género cromático puede ser útil explicar aquí muy someramente en qué consistía. La escala básica de la música griega es el tetracorde (τετράχορδον), conjunto de cuatro sonidos que comprende un intervalo de cuarta (διατεσσάρων) entre el más agudo y el más grave. Según el tipo de intervalos que hubiera entre los sonidos de un tetracorde, este pertenecía a uno u otro género (γένος). El género de los tetracordes afecta a las escalas (συστήματα) que pueden formar al combinarse. Hubo tres tipos de géneros: diatónico (διαίτονον), enarmónico (ἐναρμόνιον) y cromático (χρωματικόν). El género cromático es el de aquel tetracorde que entre sus sonidos tiene intervalos de tercera mayor (δίτονον), un semitono (ἡμιτόνιον) y un semitono (ἡμιτόνιον), por ejemplo: la-fa#-fa-mi. En palabras de Arístides Quintiliano (1, 9, 18) el cromático era el más difícil de ejecutar y el más artístico de los géneros (τεχνικώτατον). Su ἦθος era el más dulce y el más lamentoso (ἡδιστόν τε καὶ γοερώτατον, Anon. Bellerm. *De mus.*1, 26). Cf. ROQUET (1983: 16-20) y WEST (1992: 162-71).

³⁰¹ Sobre Timoteo, cf. el comentario a T 21. Entre otras innovaciones introdujo el género cromático en el ditrambo.

κάλκαϊος, οὔπερ ἄρμονίαν ἐχύμισαν,
ἐμιτροφόρουν τε κάχλιδων Ἴωνικῶς.

*Fíjate que
el famoso Íbico y Anacreonte de Teos
y Alceo, los que sazonaron la armonía,
portaban diademas y vivían a lo jonio, con molicie.*

Precisamente, una mención a Íbico y Anacreonte como poetas corruptores de la juventud iba situada en el tratado de Diógenes unas líneas antes de la censura, por los mismos motivos, contra Agatón y Demócrito. Filodemo en su refutación la recoge de este modo:

fr 76 Arnim, 3, 229, l. 23-4 (Kemke 79, 8-13) οὐδὲ τοὺς νέους τοῖς μέλεσι
διαφ[θε]ίροντας παρέδειξεν τὸν Ἴβυκον καὶ τὸν Ἀνακρέοντα καὶ τοὺς ὁμοίους,
ἀλλὰ τοῖς διανοήμασι.

*Ni demostró (sc. Diógenes) que Íbico, Anacreonte y otros semejantes
corrompieran a los jóvenes con su melodías, sino con sus ideas.*

Si volvemos a los versos de *Las tesmoforiantes*, vemos que allí Agatón presenta a Íbico y Anacreonte como sus modelos porque ellos, nos dice, fueron quienes “sazonaron la armonía”, ἄρμονίαν ἐχύμισαν.

El verbo χυμίζω significa propiamente ‘condimentar’, ‘sazonar’, ‘hacer sabroso un plato’. Se ha querido ver precisamente en este pasaje el único ejemplo de empleo de este verbo con el sentido figurado de ‘suavizar una música tosca, ruda’³⁰², a pesar de que nada en el texto o en el contexto apoye esta interpretación.

En cuanto a ἄρμονία, su primer valor en sentido musical fue el de ‘afinación de un instrumento’ y en consecuencia el de ‘disposición de los intervalos en la escala’. Pero el significado que tiene aquí este vocablo es el que toma desde finales del s. VI a. C. con Laso de Hermíone y que perdura hasta Aristóteles: “conjunto de caracteres que confluyen para

³⁰² LSJ, s.v. χυμίζω.

conformar un cierto tipo de discurso musical, como por ejemplo la disposición de los intervalos, la altura del sonido, la marcha de la melodía, el color, la intensidad, el timbre etc., que eran comunes a la producción musical de un mismo ámbito geográfico y cultural”³⁰³; por tanto, aunque es habitual traducirla por *modo*, no hay que entender en esta época ἀρμονία con el significado estricto de “escala modal”³⁰⁴. Las ἀρμονίαι o modos musicales más nombrados por los autores de este periodo son el dorio, el lidio y el frigio, pero también se mencionan a menudo el jonio, el eolio, el locrio, el mixolidio y otros. De Anacreonte sabemos que utilizó los modos dorio, jonio y lidio³⁰⁵, siendo los dos últimos los más empleados probablemente en sus poemas simposiacos, pues según la teoría que asociaba los modos a un determinado ἦθος, se consideraba al jonio y al lidio lánguidos y apropiados para la expresión del sentimiento amoroso, frente a los modos dorio y frigio, más severos y viriles³⁰⁶.

¿Qué quiere decir, por tanto, Aristófanes con la expresión ἀρμονίαν ἐχύμισαν? En primer lugar, el autor cómico parece que ha cogido prestado el término del arte culinario y lo ha aplicado con intención irónica al terreno musical. Si contamos con que la palabra ἐχύμισαν presupone una cierta elaboración en la preparación de un plato, lo que puede estar sugiriendo aquí Aristófanes es una suma, quizá algo recargada, de elementos musicales exóticos, como cambios de escala, figuras melódicas o ambas cosas³⁰⁷, y no una suavización o relajación de la *harmonía*, por más que los modos empleados por los poetas que cita tuvieran tal carácter. También es probable una alusión a la que sabemos que fue

³⁰³ Tomamos la definición de COMOTTI (1991²: 27).

³⁰⁴ Sobre este punto v. infra comentario a T 20c, p. 170. Sobre el origen y la evolución de los modos o ἀρμονίαι cf. WEST (1992: 177-89), y especialmente WINNINGTON-INGRAM (1968).

³⁰⁵ Posidonio fr. 471 Theiler (ap. Ath. 635 c-d). Sobre la música de Íbico y Alceo no hay ningún dato fehaciente.

³⁰⁶ Aunque quizá apareciera mencionada en el tratado de Laso de Hermíone, el primer autor que consta que desarrolló esta teoría con cierto detalle fue Damón, músico e intelectual perteneciente al círculo de Pericles, cuya influencia se deja sentir en la doctrina musical que Platón expone en su *República* (398c-403c); cf. también Aristot. *Pol.* 1340 a 40 y *Poll.* 4, 78. Sobre el ἦθος de los diferentes modos y géneros musicales, cf. WEST (1992: 246-53).

³⁰⁷ Cf. ANDERSON (1994: 81-2).

la mayor innovación musical de Agatón: la introducción del género cromático mezclado con el diatónico en los cantos corales de sus tragedias³⁰⁸.

En todo caso, “sazonar la armonía” parece una expresión bastante definitoria de la música del propio Agatón, pues, en realidad, no hay que tomarse muy en serio la reivindicación que hace el personaje aristofánico de la música de Íbico, Anacreonte y Alceo —música de la que, por otra parte, lo ignoramos prácticamente todo. Del contexto de estos versos se deduce que lo que busca el Agatón de la comedia son ilustres antecesores, no tanto de sus innovaciones musicales como del ridículo atuendo femenino que luce ante Eurípides y su pariente. Y, en efecto, hay toda una tradición de vasos cerámicos en los que vemos representados a Anacreonte y Alceo —no se han conservado representaciones de Íbico— tocando el *bárbitos*, vistiendo largos *chitones* femeninos muy ornamentados y portando diademas (μίτραι) en sus cabezas³⁰⁹, atavíos propios ya únicamente de las mujeres en tiempos de Aristófanes y Agatón.

En conclusión, lo que parece que Diógenes tiene en mente al agrupar a estos líricos arcaicos con Agatón y Demócrito como músicos corruptores, además de la mala fama que arrastraban los griegos de Asia³¹⁰ y de la temática erótica de su poesía, es precisamente este pasaje de *Las tesmoforiantes* de Aristófanes.

b) ARISTOPHANES, *Thesmoforiazusaí*, 130-133

ΚΗΔΕΣΤΗΣ Ὡς ἡδὺ τὸ μέλος, ᾧ πότνια Γενετυλλίδες, 130
καὶ θηλυδριῶδες καὶ κατεγλωττισμένον
καὶ μανδαλωτόν, ὥστ' ἔμοῦ γ' ἀκροωμένου
ὑπὸ τὴν ἔδραν αὐτὴν ὑπῆλθε γάργαλος.

³⁰⁸ Cf. F 3a ... Ἄγαθωνος, ὃν πρῶτον εἰς τραγωδίαν φασὶν ἐμβαλεῖν καὶ ὑπομίξει τὸ χρωματικόν, ὅτε τοὺς Μυσοῦς ἐδίδασκεν. Sobre el género cromático, ver n. 300 y nuestro comentario a F 3a.

³⁰⁹ Cf. SNYDER (1974: 244-6); CHIRICO (1989: 174-183); BOARDMANN (1975: 219, 222, figs. 131 y 261); BEAZLEY-CASKEY (1954: 55 s.).

³¹⁰ Íbico no era jonio sino originario de Regio, en la Magna Grecia, pero desarrolló su actividad en la corte del tirano Polícrates de Samos donde concidió con Anacreonte.

PARIENTE. *¡Qué dulce melodía, oh diosas genitales!* 130
Es femenina, es como un muerdo con lengua
y bien trabado; como que, mientras la oía,
por el mismo trasero me ha subido un cosquilleo.

Comentario

Las supuestas sensaciones libidinosas que provocaba la música de Agatón en sus oyentes aparecen expresivamente descritas en otro pasaje de *Las tesmoforiantes* (v. 130-3) donde el pariente de Eurípides, muestra su entusiasmo tras escuchar el canto coral que Agatón acaba de interpretar en su presencia. Sin que haya que descartar que Aristófanes busque un nuevo motivo de escarnio en la voz aflautada de Agatón para resaltar por enésima vez su afeminamiento, el empleo del vocablo μέλος³¹¹ permite suponer que la exclamación del pariente se refiere sobre todo a los aspectos rítmicos y musicales del himno.

Los términos que utiliza Aristófanes insisten en el carácter sensual y lascivo de la melodía que acaba de entonar Agatón. Así, por ejemplo, las *Genetyllides* a quienes invoca el pariente eran divinidades femeninas de la procreación, identificadas con Afrodita y estrechamente asociadas a la sexualidad y al erotismo femeninos.

Sobre θηλυδριῶδες, ya comentamos la formación de este derivado a partir de θηλυδρίας³¹². Estos compuestos en -ώδης se relacionan en principio con la raíz de ὄδωδα (lat. *odor*), pero de la noción de “oler” se pasó a una noción de “aproximación”, reinterpretándose -ώδης como un sufijo³¹³. Además de en este pasaje de Aristófanes, θηλυδριώδης sólo aparece en los lexicógrafos y en sendos escolios a Homero (*Il.* 9, 186) y a Eurípides (*Andr.* 757). En el primero de ellos el término se utiliza precisamente en un contexto musical, pues el escoliasta aclara —quizá recordando estos versos de *Las tesmoforiantes*— que lo que entona Aquiles con la forminge cuando le sorprende la

³¹¹ μέλος, aparte de su primer significado de “miembro o articulación del cuerpo”, significa “frase o miembro musical”, y de ahí, melodía instrumental o cantada, por oposición a μέτρον, ῥυθμός y ῥῆμα (Plat. *Gorg.* 502c, *Leg.* 656c); también puede referirse al conjunto de canto y acompañamiento musical; cf. *LSJ*, s. v. y BAILLY, *DGF*, s. v.

³¹² Cf. comentario a T 15.

³¹³ Cf. ALFAGEME (1988: 80).

embajada de Fénix, Odiseo y Ayante no son θηλυδριώδη μέλη, “canciones afeminadas”, sino κλέα ἀνδρῶν, “hazañas de varones”. Por su parte, en el escolio al verso 757 de *Andrómaca*, θηλυδριώδης se emplea para definir despectivamente el “temeroso discurso propio de mujeres”³¹⁴ que Peleo le reprocha a la protagonista.

En cuanto a κατεγλωττισμένον, es un término propio de la comedia y recurrente en otros pasajes de Aristófanes³¹⁵, quien tiene una especial predilección por estas formaciones verbales en -ίζω³¹⁶. καταγλωττίζω —aparte de otros significados como ‘hablar contra alguien’ o ‘aturdir con palabras’— remite a la acción de besar o acariciar con la lengua de manera lasciva; únicamente en este pasaje lo encontramos aplicado a la descripción de una melodía.

μανδαλωτόν es un adjetivo muy inusual³¹⁷ relacionado con μάνδαλος, ‘cerrojo’ o ‘pestillo’, y con un también inusitado μανδαλώω, ‘echar el cerrojo’, sólo recogido por Hesiquio³¹⁸. Los lexicógrafos coinciden en señalar que se aplica a un tipo especial de beso (εἶδος φιλήματος ποικίλον καὶ ἡδύ, precisa la *Suda*), en el que las bocas quedarían perfectamente encajadas para entregarse a diversos juegos lascivos con la lengua. Quizá se refiera a una habilidad propia de prostitutas, como parece deducirse de *Acharnienses* 1201, donde Aristófanes emplea ἐπιμανδαλωτόν en ese contexto³¹⁹.

Por último, γάργαλος, ‘cosquilleo’, ‘picor’, según nos informan los lexicógrafos es una forma ática y una variante expresiva de γαργαλισμός, al igual que γαργάλη. Es una palabra perteneciente al ámbito de la fisiología que en poesía únicamente es utilizada por los autores cómicos. El gramático Erociano (s. I d.C.), que recopiló un glosario de términos hipocráticos, especifica que puede aplicarse también al deseo libidinoso de las mujeres y nos proporciona una información interesante: Aristófanes la empleaba con ese sentido en

³¹⁴ *Andr.* 757 Πη. οὐ μὴ γυναικῶν δειλὸν εἰσοίσεις λόγον·

³¹⁵ Cf. Com. ad. 882; Aristoph. *Ach.* 380, *Equit.* 352. En *Nub.* 51 el sustantivo καταγλώττισμα, “beso con lengua”, aparece también junto a una mención a las Γενετυλλίδες.

³¹⁶ Sólo en *Las tesmoforiantes* encontramos otros ejemplos en v. 100, 131, 153, 162, 268, 341, 557, 1120, 1124, 1133.

³¹⁷ Lo encontramos únicamente en este pasaje de Aristófanes y en el cómico Teleclides, fr. 13. En *Ach.* 1201 tenemos ἐπιμανδαλωτόν; v. infra n. 318

³¹⁸ Sólo recogido por Hesiquio, s. v. τυλαρώσας· μανδαλώσας.

³¹⁹ *Ach.* 1200-1 Φιλήσατόν με μαλθακῶς ὧ χρυσίω / τὸ περιπεταστόν κάπιμανδαλωτόν (*Besadme tiernamente, mis dos tesoros, / con la boca abierta y a tornillo*).

*Gerítades*³²⁰, obra fragmentaria en la que, como vimos³²¹, Agatón tenía un especial protagonismo.

Así pues, el pariente de Eurípides describe las sensaciones que le ha producido el canto de Agatón enlazando una serie de imágenes eróticas, algunas muy explícitas; pero, además, merece resaltarse la habilidad con que Aristófanes utiliza un determinado recurso fónico de clara intención paródica: la evidente acumulación de fonemas líquidos y nasales en tan pocos versos (μέλος, Γενετυλλίδες, θηλυδριῶδες, κατεγλωττισμένον, μανδαλωτόν etc.), aparte de representar el sonido de los besos lascivos a los que se alude, supone en cierto modo un intento, por impreciso que sea, de imitación sonora de la propia música de Agatón. Es más: la burla de Aristófanes parece consistir justamente en señalar que esta semejanza con el sonido de los besos es lo que da a la música de Agatón su intensa voluptuosidad.

T 20

a) DIOGENIANUS apud Hesychium α 281, Photium (b, z) α 83, Schol. A / Cyrill. Ἄγαθώνειον αὐλήσιν· τὴν μαλακὴν παρ' Ἀριστοφάνει ἐν Γηρυτάδῃ (fr. 169, v. T 11) Ἄγαθων γὰρ ὁ τραγικὸς ἐπὶ μαλακίᾳ διεβάλλετο.

Aulética agatoniana: la que es afeminada, según Aristófanes en Gerítades. El poeta trágico Agatón era acusado de afeminamiento.

Comentario

Las peculiaridades de la música de flauta de Agatón dieron lugar a que se acuñara la expresión ἀγαθώνειος (o ἀγαθώνιος) αὐλήσις para designar determinado tipo de composición instrumental interpretada con *aulós*. No hay duda de que la locución hacía referencia a nuestro poeta, a pesar de que alguno de los testimonios añaden la mención ἀπὸ Ἄγαθωνος αὐλητοῦ, lo que podría inducirnos a pensar en un Agatón flautista, por lo

³²⁰ Fr. 181 K-A. Sabemos también por T 20a que en *Gerítades* se censuraba la μαλακία de la música de flauta de Agatón, por lo que no es improbable que γάργυλος apareciera allí en un contexto semejante a este de *Las tesmoforiantes*.

³²¹ Ver comentario a T 11, p. 81-82 y T 20.

demás completamente desconocido para nosotros. Las precisiones que las fuentes aportan a continuación despejan cualquier sombra de duda: οὔτος ἀγαθὸς ἦν τὸν τρόπον καὶ ποθεινὸς τοῖς φίλοις. ἐκωμωδεῖτο δὲ εἰς θηλύτητα³²².

Es posible, como sugiere West³²³, que la reputación de la aulética de Agatón provenga del empleo de μεσαύλια, solos instrumentales que se interpretaban en los intervalos de los cantos corales, también denominados διαύλια³²⁴.

Esta “aulética agatoniana” es definida por los lexicógrafos y paremiógrafos de manera un tanto contradictoria. Así, en T 20a encontramos la habitual imputación de μαλακία recogida por Hesiquio (que la toma de su fuente, Diogeniano de Heraclea³²⁵), Focio y el escolio de Cirilo. Aunque sólo el escolio lo menciona directamente, parece que la fuente de todos ellos es, de nuevo, el *Gerítades* de Aristófanes, donde el ataque contra Agatón, y en particular contra su estilo musical, debía de ser al menos tan feroz como el que hemos visto en *Las tesmoforiantes*.

El empleo del adjetivo μαλακή aplicado a la descripción de una música con el sentido de ‘blanda’ o ‘afeminada’ lo encontramos ya en Platón (*Resp.* 398e, 411a) y en Aristóteles (*Pol.* 1290a 28). Resulta, pues, casi una trivialidad que los lexicógrafos califiquen de ese modo la música de Agatón, asimilando el arte musical del poeta a los rasgos ya conocidos de su personalidad. No obstante, hay que tener muy en cuenta que μαλακός adquiere un significado técnico específico dentro de la teoría musical griega³²⁶: en oposición a σύντονος, ‘tenso’, designa las modulaciones o coloraciones que admite cada uno de los tres géneros de tetracorde —diatónico, cromático y enarmónico— consistentes en alterar la posición de los dos sonidos móviles sin modificar el intervalo

³²² Apostolius 1, 7. Cf. T 7a, T 12, T 15.

³²³ WEST (1992: 355).

³²⁴ Cf. Hesych. s. v. διαύλιον· ὁπότεν ἐν τοῖς μέλεσι μεταξὺ παραβάλλη μέλος τι ὁ ποιητῆς παρασιωπήσαντος τοῦ χοροῦ· παρὰ δὲ τοῖς μουσικοῖς τὰ τοιαῦτα μεσαύλια (Díaulion: *cuando en los cantos de pronto el poeta interpreta una canción mientras el coro guarda silencio; entre los músicos también se conocen como mesáulia*).

³²⁵ Diogeniano de Heraclea escribió en época de Adriano (117-138) un léxico en cinco libros, perdido para nosotros, pero que constituye la fuente principal de Hesiquio (s. V d. C.). Se conserva en forma de epítome en dos versiones distintas, editadas por VON LEUTSCH - SCHNEIDEWIN (1839: I 177-320); (1851: II 1-52).

³²⁶ El término aparece ya con un sentido técnico en el peripatético Aristóxeno de Tarento (IV a. C.), primer sistematizador de la teoría musical en Grecia, *El. harm.* 63-64, y posteriormente en su compilador Cleónides (II d. C.), *Harm.* 7, 18-23.

existente entre los dos hijos³²⁷. En virtud de estas alteraciones, por ejemplo, el género diatónico normal o tónico (διαίτονον σύντονον) se convertía en diatónico débil (διαίτονον μαλακόν)³²⁸; de manera similar sucedía con los otros dos géneros, el cromático y el enarmónico.

No hay que descartar, por tanto, que la expresión Ἄγαθώνιος αὐλῆσις remita a un tipo de melodía de flauta en el que se recurría a estas modulaciones, imitando una práctica que sería característica de Agatón, y que el adjetivo μαλακή aplicado a esta música conlleve un sentido musical tanto como moral.

b) PROVERBIA apud *Sudam* a 125 (cf. *Apostolius* 1, 7, *Zenobius* 1, 2) Ἄγαθώνιος αὐλῆσις· ἢ μαλακὴ καὶ ἐκλελυμένη· ἢ ἢ μήτε χαλαρὰ, μήτε πικρὰ, ἀλλ' εὐκράτος καὶ ἠδίστη.

DIOGENIANUS, 1, 6 (e cod. Vindob. 133) Ἄγαθώνιος αὐλῆσις· ἀγαθὴ καὶ μέση καὶ καλὴ· Ἄγαθων γάρ τις δόκιμος εἰς αὐλητικὴν.

DIOGENIANUS, 1, 7 (e cod. Mazarinco) Ἄγαθώνιος αὐλῆσις· ἢ μαλθακὴ καὶ μήτε χλιαρὰ μήτε πικρὰ, ἀλλ' ἠδίστη.

'Aulética agatoniana': la que es blanda y relajada, o la que no es laxa ni estridente, sino bien templada y muy placentera.

'Aulética agatoniana': buena, moderada y hermosa, pues cierto Agatón era famoso por su aulética.

³²⁷ Como dijimos más arriba (n. 219), el tetracorde es la escala básica de la música griega y consiste en un conjunto de cuatro sonidos que comprende un intervalo de cuarta entre el más agudo (νήτη) y el más grave (ὑπάτη); estos sonidos extremos son fijos, mientras que los intermedios (παρνήτη y μέση) son móviles.

³²⁸ El diatónico tenso tenía intervalos de un tono, un tono y un semitono; mientras que los intervalos del διαίτονον μαλακόν eran de 5/4 de tono, 3/4 de tono y un semitono. Alteraciones similares experimentan los otros dos géneros, el cromático y el enarmónico. Cf. WEST (1992: 160-72).

'Aulética agatoniana': la que es suave, y no es afeminada ni estridente, sino muy placentera.

Comentario

En T 20b, la *Suda*, Apostolio y Zenobio³²⁹, con ligeras variaciones entre ellos, aportan nuevos datos, aunque no menos vagos, sobre la música para flauta de Agatón relacionándola asimismo con su carácter afeminado³³⁰. En todo caso, sus definiciones reflejan una cierta divergencia en la apreciación de esta música: por un lado se la considera 'afeminada', 'blanda' (μαλακή) y 'floja', 'relajada', (έκκελυμένη), términos con connotaciones generalmente peyorativas, pero a continuación se emite un juicio más positivo: "o la que no es laxa (χαλαρά) ni estridente (πικρά), sino bien templada (εϋκρατος) y muy placentera (ήδίστη)".

Sobre μαλακή, baste lo dicho en las líneas anteriores; en todo caso podemos mencionar la variante μαλθακή que presenta Diogeniano, que es una forma poética y menos usual del mismo vocablo, pero no tan cargada de connotaciones negativas. Comentaremos el pasaje de Diogeniano un poco más adelante, pues presenta otras variantes dignas de señalar.

El participio έκκελυμένη, de έκλύω, tiene aquí un significado próximo a 'desatar', 'aflojar'. Es un término usado en múltiples contextos —aparece con frecuencia en los tratados de medicina, para indicar, por ejemplo, la debilidad del pulso³³¹— que en este caso apunta a la falta de tensión de la música de Agatón, a su carácter lánguido y, probablemente, a un ritmo o *tempo* más bien lento.

Del mismo modo, en referencia a la característica languidez de la aulética agatoniana, encontramos el adjetivo χαλαρά, que significa 'floja', 'no tirante', con usos similares a έκκελυμένη, pero con mayor índice de frecuencia en contextos musicales. Así, por ejemplo, Platón en *Resp.* 398e, considera χαλαραί algunas armonías jónicas y lidias,

³²⁹ Apostolio es un teólogo y paremiógrafo bizantino del s.XV. Zenobio, que enseñó retórica en Roma durante el reinado de Adriano (117-138), es autor de una colección de proverbios en tres libros conservados parcialmente en forma de epítome.

³³⁰ Apostolio incluye la frase έκωμωδεῖτο δὲ εἰς θηλύτητα y Zenobio δὲ ἐπὶ μαλακίᾳ έκωμωδεῖτο (cf. supra T 12, 2-3; T 15, 6; T 11, 3).

³³¹ Véase, por ejemplo, Galen. *De diff. puls.* 8, 651, 7.

que son, además, muelles (μαλακαί) y más propias de bebedores que de guerreros³³²; y en un fragmento del *Quirón* de Ferécrites³³³ la Música censura a Melanípides por haberla vuelto χαλαρωτέρα con su invento de ampliar a doce el número de cuerdas de la lira³³⁴.

Uno de los dos epítomes de Diogeniano³³⁵ presenta, en lugar de χαλαρά, la variante χλιαρά, de χλιαρός, ‘tibio’ o ‘caliente’, aunque en sentido figurado también puede adquirir la connotación de ‘afeminado’:

Diogen. 1, 7 (e cod. Mazarinco) Αγαθώνειος αὐλησις· ἡ μαλθακὴ καὶ μήτε χλιαρὰ μήτε πικρὰ, ἀλλ’ ἡδίστη.

‘Aulética agatoniana’: la que es suave, y no es afeminada ni estridente, sino muy placentera.

En esta definición de Diogeniano χλιαρά se opone a μαλθακή, que, como advertíamos más arriba, no parece tener en este caso una connotación peyorativa. De hecho, μαλθακός aparece en contextos relativos a la voz o a la música —casi siempre en poesía— con el sentido de ‘suave’, ‘agradable’³³⁶.

Todos los testimonios coinciden en señalar que la “aulética agatoniana” no es πικρά, adjetivo que en sentido propio significa ‘agudo’, ‘puntiagudo’, y, aplicado al sentido del gusto, ‘amargo’. Si se emplea para describir un sonido, πικρός significa ‘penetrante’ o ‘estridente’ y este parece ser el significado que adquiere aquí.

³³² Plat. *Resp.* 398e Τίνες οὖν μαλακαί τε καὶ συμποτικαὶ τῶν ἀρμονιῶν; Ἰαστί, ἧ δ’ ὅς, καὶ λυδιστί αὖ τινες χαλαραὶ καλοῦνται (¿Y qué armonías son muelles y propias de bebedores? A la jonia —dijo él— y la lidia algunos las llaman relajantes); Ps. Plut. *De mus.* 1136e 160, al parafrasear este pasaje, sustituye χαλαραὶ por ἐκλελυμένη: Τούτων δὴ τῶν ἀρμονιῶν τῆς μὲν θρηνηδικῆς τινος οὔσης, τῆς δ’ ἐκλελυμένης, εἰκότως ὁ Πλάτων παραιτησάμενος αὐτὰς τὴν Δωριστί ὡς πολεμικοῖς ἀνδράσι καὶ σώφροσιν ἀρμόζουσιν εἴλετο (*Al ser una de estas armonías lamentosa y la otra relajada, Platon, rechazando las dos, como es natural eligió el modo dorio, por adaptarse a los guerreros y a los hombres prudentes*).

³³³ Pherecr. 145, 5 ἐμοὶ γὰρ ἦρξε τῶν κακῶν Μελανιπίδης ἐν τοῖσι πρώτοις, ὃς λαβὼν ἀνήκέ με, χαλαρωτέραν τ’ ἐποίησε χορδαῖς δώδεκα (*Dio comienzo a mis desgracias entre los principales Melanípides, quien me tomó, me aflojó y me hizo más relajada con sus doce cuerdas*).

³³⁴ Sobre Melanípides, v. supra comentarios a T 5, p. 67; T 19, p. 158 y n. 299.

³³⁵ Ver nota 325.

³³⁶ Cf. Pind. *Pyth.* 1, 98; 4, 137; 8, 31; *Nem.* 9, 49.

Respecto a εὔκρατος ‘templado’, ‘bien mezclado’ (de κεράννυμι), se aplica en principio, con un sentido físico, al aire, al clima de un lugar o a la temperatura de un líquido, por ejemplo; igualmente, hace referencia al vino mezclado en su justa proporción con el agua. En el terreno de la crítica literaria, remite al estilo ‘mezclado’ esto es, intermedio entre el austero (ἀύστηρά ἀρμονία) y el elegante (γλαφυρά ἀρμονία)³³⁷. Metafóricamente, puede referirse también al carácter dulce o apacible de una persona. No aparece εὔκρατος, por tanto, en contextos musicales, pero no es muy arriesgado suponer que los eruditos se estén refiriendo con esta expresión, bien a una música moderada, sin excesos en cuanto a los sentimientos que despierta, bien a una música que mezcla de manera equilibrada elementos heterogéneos; o quizá a ambas cosas a la vez. La misma impresión se extrae de los adjetivos con que la describe Diogen. 1, 6 (e cod. Vindob. 133): ἀγαθή καὶ μέση καὶ καλή.

En resumen, a pesar de ciertas imprecisiones, incongruencias y hasta contradicciones, si comparamos los términos con que las fuentes describen la llamada “aulética agatoniana”, lo que todas parecen indicar es, por un lado, que sería una música que no pecaría de exceso de blandura (χαλαρά) ni de estridencia (πικρά), sino que ocuparía una posición intermedia entre ambos extremos (εὔκρατος, μέση, μαλθακή), lo cual daría como resultado un intenso placer estético (ἡδίστη, ἀγαθή, καλή). No obstante, otra corriente de opinión, originada sin duda en la crítica de los autores cómicos, la tachaba sin más de afeminada (μαλακή) y relajada (έκκελυμένη).

c) ANONYMUS BYZANTINUS, *De tragoedia*, ed. R. Browning (v. ad 3 T 12) § 5 v. 39
πρῶτος δὲ Ἀγάθων τὸν ὑποδῶριον τόνον εἰς τραγωδίαν εἰσήνεγκεν καὶ τὸν ὑποφρύγιον.

Agatón fue el primero que introdujo en la tragedia el modo hipodorio y el hipofrigio.

Comentario

Este testimonio, que pone de manifiesto, una vez más, el afán experimentador de Agatón en el terreno musical, procede de un manuscrito cuya autoría se ha atribuido al erudito bizantino del siglo XI Miguel Pselo.

³³⁷ Dion. Hal. *De comp. verb.* 21, 17.

Sin pretender profundizar, ni mucho menos, en un tema tan complejo y debatido como la teoría musical griega, vamos a continuación a tratar de definir de manera elemental algunos de los conceptos que aparecen en este testimonio, con el fin de vislumbrar el alcance de lo que en él se afirma.

El vocablo *τόνος*, a los efectos que nos interesan, designa en primer lugar todo tipo de ligadura susceptible de ser tensada, o también la propia acción de tensar —las cuerdas de una lira, por ejemplo—. Como término específico de la teoría musical, su significado no parece ser muy diferente del de *ἁρμονία* o *modo* musical, pues de hecho con bastante frecuencia los autores parecen utilizar uno u otro de manera indistinta.

El término *ἁρμονία*, aparte del significado genérico dentro de la teoría musical que comentábamos unas páginas más arriba³³⁸, tiene una aplicación más técnica que podemos definir como la secuencia melódica que se distinguía por una determinada sucesión de tonos y semitonos. En este sentido, los modos eran llamados también “especies de la octava” (*εἶδη ὀκταχόρδων*), pues estaban compuestos por la unión de dos tetracordes por disyunción³³⁹. El intervalo entre las notas extremas (*νήτη*, la más aguda, y *ὑπάτη*, la más grave) de cada modo era, pues, de una octava exacta. Los modos fundamentales parece que fueron cuatro: dórico, frigio, lidio y mixolidio, a los que habría que añadir los que comenzaban una quinta más aguda (hiperdorio, hiperfrigio etc.) y los que comenzaban una quinta más grave (hipodorio, hipofrigio etc.).

Sin embargo, todas estas escalas no tenían como punto de apoyo un sistema absoluto o fijo de sonidos, de ahí que todo el sistema pudiera afinarse a diferentes alturas, dado que el elemento fundamental era el de intervalo (*διάστημα*). Si no se alteraba el sistema de intervalos entre los sonidos, todo el conjunto era transportable a registros más agudos o más graves. A estos transportes tonales, equivalentes a nuestras claves, es a lo que probablemente algunos teóricos musicales griegos llamaban *τόνοι* o *τρόποι*³⁴⁰.

³³⁸ v. supra p. 159 y n. 303.

³³⁹ La disyunción o *διάζευξις* era el tipo de unión que se daba entre dos tetracordes cuando entre el sonido más grave del tetracorde agudo y el más agudo del tetracorde grave había un intervalo de un tono, por lo que no compartían ningún sonido. El resultado era una escala de ocho notas llamada tetracorde disjunto (*τετράχορδον διεξευγμένον*). En la *συναφή* o conjunción, los dos tetracordes compartían el sonido más grave del tetracorde agudo y el más agudo del tetracorde grave, dando lugar a una escala de siete notas llamada tetracorde conjunto (*τετράχορδον συνημμένον*).

³⁴⁰Cf. GEVAERT (1965: I 209-67).

A modo de ejemplo, el sistema perfecto³⁴¹ podía colocarse a quince alturas diferentes, por lo que hubo quince τόνοι que diferían entre sí únicamente en un semitono. Para clasificarlos se puede acudir al valor absoluto que toma la nota intermedia o μέση de cada escala modal:

τόνοι	μέση
hiperlidio	sol'
hipereolio	fa'
hiperfrigio (hipermixolidio)	fa'#
hiperiástico (mixolidio agudo)	mi'
hiperdorio (mixolidio grave)	mi b'
lidio (lidio agudo)	re'
eolio (lidio grave)	do #
frigio (frigio agudo)	do'
iástico o jonio (frigio grave)	si
dorio	si b
hipolidio (hipolidio agudo)	la
hipoeolio (hipolidio grave)	sol #
hipofrigio (hipofrigio agudo)	sol
hipoiástico (hipofrigio grave)	fa #
hipodorio	fa

³⁴¹ El sistema perfecto invariable estaba formado por la unión de dos sistemas de tetracordes conjuntos mediante la disyunción, más un sonido añadido. Abarcaba, por tanto, dos octavas, y fue la escala de mayor amplitud que conocieron los griegos. En la tabla ofrecemos las denominaciones del sistema reformado y entre paréntesis las más antiguas de Aristóxeno, quien, por cierto, en ningún caso se refiere a las ἀρμονίαι, sino únicamente a los τόνοι.

Como puede apreciarse la terminología, establecida fundamentalmente por Aristóxeno aunque reformada con posterioridad, no difiere sustancialmente de la de las ἀρμονίαι o modos, por lo que es difícil distinguir muchas veces a qué se están refiriendo en concreto los diferentes autores. Realmente, la distinción entre τόνοι y ἀρμονίαι es uno de los campos más oscuros de la teoría musical griega³⁴².

En cualquier caso, ya se trate de una cosa o de la otra, para calibrar la importancia de la innovación de Agatón, es imprescindible confrontar este testimonio con un pasaje de Aristóteles en el que se analizan algunas cuestiones sobre las ἀρμονίαι utilizadas por los autores trágicos en sus coros y el carácter de algunas de ellas:

Aristot. *Probl. phys.* 19, 48 Διὰ τί οἱ ἐν τραγωδίᾳ χοροὶ οὐθ' ὑποδωριστὶ οὐθ' ὑποφρυγιστὶ ἄδουσιν; ἢ ὅτι μέλος ἤκιστα ἔχουσιν αὐταὶ αἱ ἀρμονίαι, οὗ δει μάλιστα τῷ χορῷ; ἦθος δὲ ἔχει ἢ μὲν ὑποφρυγιστὶ πρακτικόν, διὸ καὶ ἐν τε τῷ Γηρυόνη ἢ ἔξοδος καὶ ἢ ἐξόπλις ἐν ταύτῃ
5 πεποιήται, ἢ δὲ ὑποδωριστὶ μεγαλοπρεπὲς καὶ στάσιμον, διὸ καὶ κιθαρωδικωτάτη ἐστὶ τῶν ἀρμονιῶν. ταῦτα δ' ἄμφω χορῷ μὲν ἀνάρμοστα, τοῖς δὲ ἀπὸ σκηνῆς οἰκειότερα. ἐκεῖνοι μὲν γὰρ ἠρώων μιμηταὶ οἱ δὲ ἠγεμόνες τῶν ἀρχαίων μόνοι ἦσαν ἠρωες, οἱ δὲ λαοὶ ἄνθρωποι, ὧν ἐστὶν ὁ χορός. διὸ καὶ ἀρμόζει αὐτῷ τὸ γοερὸν καὶ ἡσύχιον ἦθος καὶ μέλος
10 ἀνθρωπικὰ γάρ. ταῦτα δ' ἔχουσιν αἱ ἄλλαι ἀρμονίαι, ἤκιστα δὲ αὐτῶν ἢ φρυγιστί· ἐνθουσιαστικὴ γὰρ καὶ βακχικὴ. κατὰ μὲν οὖν ταύτην πάσχομέν τὸ παθητικοὶ δὲ οἱ ἀσθενεῖς μᾶλλον τῶν δυνατῶν εἰσί, διὸ καὶ αὕτη ἀρμόττει τοῖς χοροῖς· κατὰ δὲ τὴν ὑποδωριστὶ καὶ ὑποφρυγιστὶ πράττομεν, ὃ οὐκ οἰκεῖόν ἐστι χορῷ. ἐστὶ γὰρ ὁ χορὸς κηδευτῆς ἀπρακτος· εὐνοίαν γὰρ
15 μόνον παρέχεται οἷς πάρεστιν.

¿Por qué los coros en las tragedias no cantan en el modo hipodorio ni en el hipofrigio? ¿Es porque estas armonías son las que comportan menos canto, que, precisamente, es lo que más necesita el coro? El modo hipofrigio tiene un carácter activo, por eso en Geríones la salida del coro y la toma de

³⁴² Cf. WINNIGTON-INGRAM (1968: 48-55; 62-84), y también WEST (1992: 228-33).

5 *las armas están compuestas en ese modo; pero el hipodorio es majestuoso y
estático, por eso es también la armonía que más se acomoda a la cítara. Sin
embargo, ambos se adaptan mal al coro y son más apropiados para los
personajes de la escena, pues estos representan a los héroes y entre los
antiguos sólo los jefes eran héroes; las gentes del pueblo, de las que se
10 componía el coro, eran hombres normales. Por esta razón también le
conviene un carácter y un canto lamentoso y lento, pues se trata de lo
humano. Esto lo poseen las otras armonías, pero en mínimo grado la frigia³⁴³,
que es entusiástica y báquica. En todo caso, bajo su efecto experimentamos
una sensación. Pero los débiles son más sensibles a ello que los fuertes, y por
15 eso esta armonía se adapta a los coros. En cambio bajo el efecto de la
hipodoria y la hipofrigia, actuamos, lo cual no es propio del coro, pues el coro
es un testigo que no actúa y sólo manifiesta su aquiescencia frente a los
acontecimientos.*

Del texto de Aristóteles, un tanto desordenado y confuso, podemos deducir no obstante, en primer lugar, que el modo hipofrigio tenía un ἦθος apropiado para la acción y que el hipodorio era majestuoso, estático³⁴⁴ y adecuado para la cítara. En segundo lugar, queda claro que estos modos no eran considerados apropiados para los coros de la tragedia: su carácter 'activo' (πρακτικόν) se ajustaba mal a la función predominantemente pasiva del coro, según el filósofo, aunque la restricción quizá afectaba sólo a los cantos corales propiamente dichos y no a otros momentos líricos del drama. Es probable, pues, que la innovación de Agatón consistiera en utilizarlos precisamente en los cantos corales, algo en lo que, si bien pudo ser el primero, no debió de ser el único, pues Aristóteles afirma que el modo hipofrigio se empleaba en el ἔξοδος

³⁴³ La mayoría de los editores, aceptan la conjetura de Bojesen, φρυγιστί, frente a ὑποφρυγιστί que presentan los códices. Sobre el efecto del modo frigio cf. Aristot. *Pol.* 8, 5, 1340b 5.

³⁴⁴ Estos rasgos se suelen citar igualmente como característicos del modo dorio (por ejemplo, cf. Aristot. *Pol.* 1341b 34).

de una pieza titulada *Geríones*³⁴⁵, eso sí, en un contexto en el que el coro tenía un papel más activo de lo habitual.

A propósito de esta obra, se desconoce a ciencia cierta su autor y la época en que fue escrita; no obstante, a partir de los datos que proporciona la *Suda*, ha sido atribuida a Nicómaco de Alejandría³⁴⁶. El problema es que a Nicómaco hay que situarlo en torno al siglo II a. C., por lo que es imposible que Aristóteles lo conociera, si es que efectivamente el de Estagira es el autor de los *Problemata*, lo que también se ha puesto en duda. Una hipótesis tentadora y coherente con estos datos, aunque por desgracia indemostrable, es que el autor de *Geríones* fuera precisamente Agatón.

T 21

a) ARISTOPHANES, *Thesmophoriazusae*, 99-100

EΥΡΙΠΙΔΕΣ. Σίγα· μελωδεῖν γὰρ παρασκευάζεται.

ΚΗΔΕΣΤΗΣ. Μύρμηκος άτραπούς, ἢ τί διαμινυρίζεται;

EURIPIDES. *Calla, se dispone a cantar.*

PARIENTE. *¿Sus senderos de hormiga? ¿o qué gimotea?*

b) *Scholium* R ad v. 100 (*Suda*, μ 1445) ὡς λεπτὰ καὶ άγκύλα άνακρουομένου μέλη τοῦ 'Αγάθωνος' τοιαῦται γὰρ αἱ τῶν μυρμήκων ὁδοί. μεταξύ δὲ τῶν δυοῖν άξιοῦσί τινες γράφειν μινυρισμός, ὡς πολλὰ τοιαῦτα παρεπιγράφεται.

Por entonar Agatón melodías sutiles y sinuosas, ya que así son los caminos de las hormigas. Algunos aseguran que entre ambas partes debería escribirse 'lamento', como otros muchos casos semejantes de anotaciones al margen.

³⁴⁵ Geríones o Gerión es un gigante monstruoso que habita en el extremo occidental del mundo, en la isla Eritia, adonde Heracles acude para matarlo y robarle los bueyes que apacienta. El tema lo trató Estesícoro (s. VI a. C.) en un extenso poema del que quedan numerosos fragmentos.

³⁴⁶ *TrGF* 1, 127 F 3.

Comentario

Los versos 99-100 de *Las tesmoforiantes*, pronunciados por Eurípides y su pariente, se insertan entre la espectacular aparición en escena de Agatón sobre el ecciclema y el comienzo del canto que interpreta ante ellos (101-129).

Si se da crédito a las líneas finales del escolio, entre el final del diálogo y el principio del coro que canta Agatón había una acotación fuera de texto (παρεπιγραφή), quizá original del propio autor, que con el término μινυρισμός (‘gorjeo’, o también ‘murmullo’ ‘gemido’) indicaría, según algunos estudiosos, la intervención del auleta³⁴⁷. Se podría pensar, por tanto, que las últimas palabras del pariente se refieren más que al canto propiamente dicho, que aún no ha comenzado, a esa intervención del auleta, quien interpretaría una especie de preludio instrumental parodiando el estilo de Agatón.

No es totalmente descartable que en ese momento de la escena hubiera una intervención del flautista, aunque entonces no se entiende por qué la supuesta acotación no dice simplemente αὐλεῖ o algo semejante³⁴⁸. Partiendo únicamente de lo que se dice en el texto, lo que nos parece más probable es que Agatón mientras sale a escena está preparando (παρασκευάζεται) la voz con algún tipo de ejercicio vocal, o tarareando la melodía de la canción que se dispone a interpretar —el mejor efecto cómico, desde luego, sería que él mismo se pusiera a imitar con voz lánguida y afeminada el sonido de la flauta—, y a eso parece apuntar la forma διαμινυρίζεται³⁴⁹, *hapax* relacionado con el μινυρισμός que comenta el escoliasta: la acotación, por consiguiente, de existir, señalaría ese tarareo de Agatón, que es lo que el pariente compara con los senderos de las hormigas.

La expresión μύρμηκος ἀτραπούς, “senderos de hormiga”, se ha interpretado, bien como las sinuosas galerías subterráneas de los hormigueros³⁵⁰, bien como las hileras que forman las hormigas en la superficie transportando alimento³⁵¹. El escolio explica la expresión diciendo que las melodías de Agatón eran “sutiles y sinuosas” (λεπτὰ καὶ

³⁴⁷ Cf. PRATO (2001: 166); WEISSMANN (1896: 25); KOSTER (1955: 95).

³⁴⁸ Cf. *Aves* 222, donde en una escena similar un códice presenta la indicación escénica αὐλεῖ.

³⁴⁹ διαμινυρίζεται Coulon : διαμινύρεται Dawes : διαμινυρίζεσθαι, διαμινύρεσθαι codd. En cualquier caso, todas las formas son *hapax*.

³⁵⁰ SOMMERSTEIN (1994: 164).

³⁵¹ Es la interpretación más común entre los estudiosos, p.e. LÉVÊQUE (1955:148-9); PRATO (2001: 167-8). Sobre las hormigas, cf. Plut. *De soll. an.* 968a-b; Ael. *De nat. an.* VI 43.

ἀγκύλα)³⁵², de lo que deducimos que la metáfora se refiere sin duda a las caprichosas modulaciones o inflexiones (denominadas técnicamente καμπαί³⁵³), saltos mínimos de tono (hasta de un cuarto de tono, como está atestiguado en la música griega³⁵⁴) o incluso melismas³⁵⁵ que probablemente caracterizaban el género cromático y, en general, la música innovadora que pusieron de moda en esta época los ditirambógrafos³⁵⁶, con Timoteo de Mileto a la cabeza.

En relación con Timoteo, el pasaje de Las *tesmoforiantes* nos remite a un conocido fragmento cómico del *Quirón* de Ferécates (fr. 155, 20-23 K-A) en el que la Música personificada se lamenta ante la Justicia de lo que han hecho con ella los nuevos compositores, utilizando una imagen muy semejante a la de los “senderos de hormiga”:

ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗ. ... Ποῖος οὐτοσί
<ὀ> Τιμόθεος;
ΜΟΥΣΙΚΗ. Μιλήσιός τις Πυρρίας.
κακά μοι παρέσχεν οὔτος, ἅπαντας οὖς λέγω
παρελήλυθεν ἄγων ἐκτραπέλους μυρμηκίας.

JUSTICIA¿Quién es ese
Timoteo?
MÚSICA. Un milesio pelirrojo.

³⁵² El texto de la *Suda* es prácticamente idéntico al del escolio: m 1445 Μύρμηξ· μυρμηκῶν ἀτραποὺς ἢ τί διαμινυρίζεται. περὶ Ἀγάθωνός φησι τοῦ ποιητοῦ, ὡς λεπτὰ καὶ ἀγκύλα ἀνακρουομένου μέλη· τοιαῦται γὰρ αἱ τῶν μυρμηκῶν ὁδοί.

³⁵³ Cf. *Thesm.* 53 y comentario a T 16, p 140. κάμπτειν designa en principio la acción de curvar una pieza de madera para fabricar, por ejemplo, una rueda. Aristófanes critica a los nuevos compositores llamándolos ἄσματοκάμπτται (*Nubes*, 332) y Timoteo de Mileto, su principal representante, era conocido como Ἴωνοκάμπττης (Plut. *De laude ipsius* 539c).

³⁵⁴ DEL GRANDE (1932: 96-7).

³⁵⁵ El empleo de melismas o acumulación de notas en una misma sílaba no es inusual en la música griega, y el propio Aristófanes (*Ran.* 1314, 1348) parodia el uso que hacía de ello Eurípides. Cf. WEST (1992: 201-20).

³⁵⁶ Uno de los más relevantes, el citaredo Filóxeno de Citera, era conocido como Μύρμηξ, “Hormiga”, cf. *Suda* φ 393. Según Aristóteles (*Pol.* 1342b), fracasó al intentar componer un ditirambo en modo dórico, cuyo título era *Los misios*, igual que el de una tragedia de Agatón.

*Me ha hecho daño este, a todos los que digo
ha sobrepasado con sus monstruosos 'hormigorgoritos'.*

El “milesio pelirrojo”³⁵⁷ es, como decimos, Timoteo de Mileto (ca. 450-360), quien llevó hasta sus últimas consecuencias el proceso de renovación en el ditirambo y el nomos iniciado por sus antecesores Melanípides, Cinesias, Frínide o Filóxeno, y se convirtió en el máximo representante de una auténtica revolución musical. Fue un prolífico autor de nomos, ditirambos y proemios instrumentales. Se conserva un importante fragmento papiráceo de una pieza, quizá un νόμος, titulada *Los persas* (fr. 4 Page), que narra el combate entre griegos y persas en Salamina. El texto no presenta notación musical, pero aporta valiosísimas informaciones sobre las novedades de su arte.

La importancia de Timoteo en la evolución del ditirambo no se limita solo a la música, sino que destacó igualmente por el uso de neologismos audaces, de efectos fónicos como aliteraciones y armonías imitativas, y, en general, por la exigencia de adecuar miméticamente el lenguaje a los diversos momentos del acontecimiento dramático.

En el terreno estrictamente musical, elevó a once el número de cuerdas de la lira para ampliar sus posibilidades expresivas y adaptarla a las exigencias de su virtuosismo. El aumento en el número de cuerdas le permitió ejecutar en un mismo canto melodías del género diatónico, enarmónico y cromático³⁵⁸. En el ditirambo, se sabe que introdujo partes solistas, y que saltaba en una misma composición de una ἀρμονία a otra y de un γένοϛ a otro en continuas modulaciones³⁵⁹. En cuanto al ritmo, alteró la relación entre las estructuras del texto poético y las medidas del tiempo musical, con el predominio absoluto de este último. A partir de él los compositores trataron con mucha más libertad los valores temporales de los elementos métricos, prolongando hasta cinco tiempos la duración de la sílaba larga, en lugar de la duración doble de la sílaba larga respecto a la breve que se había respetado hasta entonces. Son también testimonio de su afán experimentador la originalidad y multiplicidad de sus esquemas métricos.

Todas estas innovaciones trajeron como consecuencia que la interpretación musical se hiciera mucho más compleja, con lo cual la ejecución ya no podía ser confiada a simples aficionados. El hecho de que estas novedades llegaran a la tragedia de la mano

³⁵⁷ Πυρρίας es un apelativo despectivo, que se utilizaba también como antropónimo de los esclavos tracios.

³⁵⁸ Cf. COMOTTI (1972: 54-61).

³⁵⁹ Dion. Hal. *De comp. verb.* 19, 131.

de autores de renombre, como Eurípides —quien apoyó a Timoteo cuando este inició su carrera— o Agatón, debió de ser un factor determinante en la progresiva pérdida de importancia de la función del coro en el espectáculo dramático³⁶⁰. El propio Aristófanes, contemporáneo de Timoteo y, como Ferécrates, adversario declarado de la nueva música, fue reduciendo progresivamente en el transcurso de su carrera el número y la amplitud de sus cantos corales —en sus últimas comedias renunció incluso a la parábasis— y sustituyéndolos por cantos líricos de los actores.

Conclusiones sobre la música de Agatón:

A la hora de establecer algunas conclusiones sólidas sobre la música de Agatón nos encontramos con dos obstáculos fundamentales. En primer lugar, naturalmente, la falta absoluta de algún fragmento con notación musical, privilegio del que sí goza en cambio Eurípides, aunque se trate de un fragmento muy breve³⁶¹. En segundo lugar, la poca precisión de las informaciones de que disponemos, debida en gran parte a la ambigüedad de la terminología musical griega. No obstante, de los testimonios estudiados podemos extraer algunas consideraciones:

- Era una música que desplegaba una gran libertad armónica y melódica, hasta el punto que podríamos calificarla de “vanguardista”. Agatón asimiló e impulsó las más recientes innovaciones de los autores de ditirambos, especialmente de Timoteo, y fue el pionero en algunas de estas novedades, como la introducción del género cromático o de los modos hipofrigio e hipodorio en la tragedia.
- Estas innovaciones técnicas iban en la línea de introducir en la tragedia un tipo de música más suave, sensual y relajada de lo que tradicionalmente se admitía en el género. La música de Agatón era considerada voluptuosa y lasciva por la mayor parte de los comentaristas antiguos, lo que evidentemente no significa mucho para

³⁶⁰ Sobre los coros de Agatón, v. supra T 18 y nuestro comentario.

³⁶¹ Se trata del conocido estásimo de *Orestes* 338-44, del que incluso se han realizado algunas grabaciones discográficas: G. PANIAGUA, Atrium Musicae de Madrid, *Musique de la Grèce Antique*, Harmonia Mundi (1979) y CH. HALARIS, *Music of Ancient Greece*, Orata (1992).

la sensibilidad musical actual. Tampoco podemos saber hasta qué punto esa consideración venía predeterminada por la especial personalidad del poeta.

- Las acusaciones de relajación, flojedad o languidez, parecen sugerir que el ritmo o *tempo* no sería agitado ni violento, sino que se caracterizaría más bien por una cierta morosidad. Aunque estas calificaciones aparecen en los testimonios referidas en concreto a su aulética, es verosímil que afectaran a toda su producción musical.
- En sus piezas musicales tenían una gran importancia las modulaciones, los cambios de tonalidad, las variaciones sutiles de la línea melódica, incluso los *pneumas* o *melismas*, lo que nos induce a pensar que sus composiciones estaban sobrecargadas de adornos. La ejecución de esta música, que podríamos calificar de preciosista, exigiría un gran virtuosismo de los intérpretes, lo que contribuyó en buena medida a la pérdida de importancia de los cantos corales en la tragedia, que ya no podían ser interpretados por simples aficionados.

F. Anécdotas, dichos, sentencias

T 22

- a) AELIANUS, *Varia historia* 13, 4 Ἄρχελαος ὁ βασιλεὺς ἐστίασιν παρεσκεύασε πολυτελῆ τοῖς ἐταίροις. προϊόντος δὲ τοῦ πότου ζωρότερον πιῶν Εὐριπίδης ὑπήχθη πως κατ' ὀλίγον ἐς μέθην· εἶτα συγκλιθέντα αὐτῷ Ἀγάθωνα τὸν τῆς τραγωδίας ποιητὴν περιλαβὼν κατεφίλει, τετταράκοντα ἐτῶν που γεγονότα. τοῦ δὲ Ἀρχελάου πυθομένου εἰ καὶ νῦν ἔτι ἐρώμενος αὐτῷ δοκεῖ εἶναι, ἀπεκρίνατο ἑναὶ μὰ Δία· οὐ γὰρ μόνον τὸ ἕαρ τῶν καλῶν κάλλιστον, ἀλλὰ καὶ τὸ μετόπωρον.'

El rey Arquelao preparó un magnífico banquete para sus amigos. Cuando pasaron a la bebida, Eurípides, que había tomado el vino casi puro, fue cayendo poco

a poco en la embriaguez. Y entonces, abrazando a Agatón, el autor de tragedias, que
4 estaba reclinado junto a él y que tenía unos cuarenta años, lo besaba tiernamente.
Cuando Arquelao le preguntó si todavía ahora le parecía atractivo, le contestó:
“Naturalmente, por Zeus; pues no sólo es lo más bello de los seres bellos la primavera,
sino también el otoño”.

b) [PLUTARCHUS], *Apophthegmata regum et imperatorum* 177 A Τοῦ δ' Εὐριπίδου
τὸν καλὸν Ἀγάθωνα. περιλαμβάνοντος ἐν τῷ συμποσίῳ καὶ καταφιλοῦντος ἤδη
γενειῶντα, πρὸς τοὺς φίλους εἶπε ἄμὴ θαυμάσητε· τῶν γὰρ καλῶν καὶ τὸ μετόπωρον
καλὸν ἐστίν.'

*Y mientras Eurípides abrazaba al bello Agatón en el banquete y lo besaba
tiernamente, aunque este ya tenía barba, (Arquelao) dijo a sus amigos: “no es extraño, pues
también es bello el otoño de los que son bellos.”*

PLUTARCHUS, *Amatorius* 24, 770 C τὰ δ' ὑπ' Εὐριπίδου ῥηθέντ' ἐστὶ κομψά· ἔφη
γὰρ Ἀγάθωνα τὸν καλὸν ἤδη γενειῶντα περιβάλλον καὶ κατασπαζόμενος, ὅτι τῶν
καλῶν καὶ τὸ μετόπωρον <καλόν>.

*Las palabras de Eurípides son ingeniosas, pues cuando abrazaba y llenaba de besos
al bello Agatón —que ya tenía barba— afirmó que también el otoño de los que son bellos es
bello.*

PLUTARCHUS, *Vita Alcibiadis* 1, 5, 192 a οὐ γὰρ, ὡς Εὐριπίδης ἔλεγε, πάντων τῶν
καλῶν καὶ τὸ μετόπωρον καλὸν ἐστίν.

*pues no es cierto lo que decía Eurípides de que es bello el otoño de todos los que son
bellos.*

Comentario

Agrupamos en este último apartado una serie de testimonios que recogen
anécdotas, apotegmas o dichos ingeniosos —a los que tan aficionados eran los

historiadores y biógrafos de la Antigüedad— atribuidos o referidos con mayor o menor verosimilitud a nuestro autor, algunos de los cuales han sido ya comentados a propósito de otras cuestiones en este trabajo.

Es el caso de este T 22a, que fue sacado a colación con motivo del establecimiento de la cronología de Agatón³⁶², pues nos informa sobre la edad del poeta durante la última etapa de su vida en Macedonia; fue también mencionado como testimonio de su singular belleza, conservada hasta la edad adulta³⁶³, y de una supuesta relación amorosa con Eurípides³⁶⁴.

El autor del testimonio, como el de otros de este último apartado, es Claudio Eliano, escritor romano en lengua griega nacido en Preneste (ca. 170-238 d. C.), del que han llegado hasta nosotros, aparte de unas *Cartas rústicas*, dos obras de literatura miscelánea: la *Historia de los animales*, acumulación de curiosidades zoológicas conservada casi íntegramente, y las *Historias varias*, relación de anécdotas, ahora generalmente con protagonista humano, cuya mayor parte nos ha llegado en forma de epítome. Eliano suele evitar la frivolidad propia de este género de obras, por lo que las noticias que aporta merecen cierta atención. No obstante, también es cierto que no acostumbra a utilizar fuentes de primera mano sino que recurre a otros compiladores.

En comparación con el conjunto de testimonios agrupados en T 22b, Eliano coincide con Plutarco, *Amat.* 24 y *Vit. Alc.* 1, 5 en atribuir a Eurípides la sentencia “no sólo es lo más bello de los seres bellos la primavera, sino también el otoño”. Únicamente en *Apophth. reg. et imp.*, obra apócrifa falsamente atribuida al de Queronea, la frase aparece en boca del rey Arquelao, por lo que debemos preferir la autoridad de los anteriores testimonios; además, la sentencia es recogida casi textualmente en un fragmento cómico³⁶⁵ de autor desconocido lo que nos induce a la sospecha de que podría tratarse de un verso del propio Eurípides, tan parodiado por los comediógrafos. Sea lo que fuere, todos los autores coinciden en que la frase iba dedicada a Agatón con el propósito de ensalzar la belleza del poeta en su madurez.

³⁶² v. supra T 3 y nuestro comentario, p. 62.

³⁶³ v. supra T 14 y nuestro comentario, p. 93

³⁶⁴ v. supra T 15 y nuestro comentario, p. 99-101

³⁶⁵ Fr. 216 Kock τῶν γὰρ καλῶν τοι καὶ τὸ μετόπωρον καλόν (*entre las cosas bellas, también es bello el otoño*).

El pasaje de *Amatorius*, inscrito en una serie de consideraciones sobre la supuesta inconstancia del amor entre homosexuales, insiste en la noticia de que Agatón y Eurípides mantuvieron una relación amorosa duradera. Según Plutarco, los verdaderos amantes, como sería el caso de los dos trágicos, perseveran en su amor a través del tiempo. Sin embargo, como ya argumentamos en nuestro comentario al T 15, no parece muy probable que entre los dos hubiera una relación de este tipo

Por su parte, *Vida de Alcibíades* 1, 5, 1992a es un pasaje concordante con los textos anteriores, pero con alguna diferencia significativa. En efecto, Plutarco dice allí sobre la belleza de Alcibíades que se desarrolló y se conservó a lo largo de todas las etapas de su vida “pues no es cierto lo que decía Eurípides de que es bello el otoño de *todos* los que son bellos” (οὐ γάρ, ὡς Εὐριπίδης ἔλεγε, πάντων τῶν καλῶν καὶ τὸ μετόπωρον καλόν ἐστιν). Plutarco introduce πάντων, dándole un carácter generalizador a la afirmación de Eurípides, que no parece que tuviera en su formulación original, y, a continuación, asegura que este fue el privilegio de Alcibíades, junto a algunos otros:

ἀλλὰ τοῦτ' Ἀλκιβιάδῃ μετ' ὀλίγων ἄλλων δι' εὐφυΐαν καὶ ἀρετὴν τοῦ σώματος ὑπῆρξε.

Pero esto fue lo que le sucedió a Alcibíades y a otros pocos gracias a su buen natural y a la excelencia de su cuerpo.

Entre esos pocos que, como Alcibíades, alcanzaron a conservar su encanto físico hasta la edad adulta deducimos que Plutarco incluye también a Agatón.

c) *Appendix Vaticana*. p. 193 nr. 218 Sternbach Εὐριπίδης ἠθέλησε παρακαλέσαι Ἀρχέλαον περὶ Ἀγάθωνος. ὁ δὲ προνοήσας ἔνορκον ἐποίησατο μὴ ποιῆσαι τὴν παράκλησιν Εὐριπίδου. ὁ δὲ ὑπολαβὼν ἔφη· ‘ἀξιῶ ἀποκτεῖναι Ἀγάθωνα’, καὶ οὕτως αὐτὸν ἐλυτρώσατο σοφιστικῶς.

Eurípides quiso interceder por Agatón ante Arquelaos. Adivinó este su intención y juró no cumplir la petición de Eurípides. A lo que él en respuesta le dijo: "Te pido que mates a Agatón". Y de este modo consiguió salvarlo astutamente.

Comentario

Este texto no fue recogido en ninguna de las dos ediciones de los *Tragici minores* de Snell-Kannicht, sino que apareció posteriormente como *testimonium* de Eurípides (T 81) en el primer volumen consagrado por Kannicht a este autor (*TrGF* 5.1) y en los “addenda et corrigenda in vol. 1” que aparecieron en el vol. 5.2.

Se refiere una anécdota de distinto tenor a la de T 22a-b sobre los amoríos entre Agatón y Eurípides que no aparece mencionada en ninguna otra fuente y en la que parece darse a entender que las relaciones entre Agatón y Arquelaos debieron pasar por algún momento de tensión hasta el punto de que la vida del poeta correría serio peligro. La historia parece menos digna aún de confianza que otras similares por el sabor claramente popular de la argucia de Eurípides para salvar la vida de su amigo.

T 23

AGATHON apud Aristophanem *Thesmophoriazusae* (a. 411^a) v. 146 sqq.

<i>ΑΓΑΘΩΝ</i>	Ἦν πρέσβυ πρέσβυ, τοῦ φθόνου μὲν τὸν ψόγον ἤκουσα, τὴν δ' ἄλγησιν οὐ παρεσχόμην· ἐγὼ δὲ τὴν ἐσθῆθ' ἅμα <τῆ> γνώμη φορῶ. Χρὴ γὰρ ποητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δράματα. Ἄ δεῖ ποεῖν, πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν. 150 Αὐτίκα γυναικεῖ ἦν ποῆ τις δράματα, μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν.
<i>ΚΗΔΕΣΤΗΣ</i>	Οὐκοῦν κελητίζεις, ὅταν Φαίδραν ποῆς;
<i>ΑΓ.</i>	Ἄνδρεῖα δ' ἦν ποῆ τις, ἐν τῷ σώματι ἔνεσθ' ὑπάρχον τοῦθ'. “Α δ' οὐ κεκτήμεθα, 155 μίμησις ἤδη ταῦτα συνθηρεύεται.
<i>ΚΗ.</i>	Ἦταν σατύρους τοίνυν ποῆς, καλεῖν ἐμέ, ἵνα συμποῖω σοῦπισθεν ἐστυκῶς ἐγώ.

ΑΓ. Ἄλλως τ' ἄμουσόν ἐστι ποιητὴν ἰδεῖν
 ἀγρεῖον ὄντα καὶ δασύν. Σκέψαι δ' ὅτι 160
 Ἴβυκος ἐκεῖνος κάνακρέων ὁ Τήιος .
 κάλκαϊος, οἵπερ ἄρμονίαν ἐχύμισαν,
 ἐμιτροφόρουν τε κάχλιδων Ἴωνικῶς.
 Καὶ Φρύνιχος —τοῦτον γὰρ οὖν ἀκήκοας—
 αὐτός τε καλὸς ἦν καὶ καλῶς ἠμπίσχετο· 165
 διὰ τοῦτ' ἄρ' αὐτοῦ καὶ κάλ' ἦν τὰ δράματα.
 Ὅμοια γὰρ ποεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει.

AGATÓN: *Oh, viejo, viejo, tu envidioso reproche
 he oído, pero no me ha hecho daño.
 Yo visto un atuendo a tono con mis designios³⁶⁶.
 Pues según los dramas que debe escribir,
 a ellos tiene el poeta que adaptar sus maneras. 150
 Por ejemplo, si uno hace tragedias femeninas
 su cuerpo tiene que participar de sus maneras.*

PARIENTE: *Así que ¿montas a caballo cuando escribes una Fedra?*

AGATÓN: *En cambio, si uno las hace masculinas, en nuestro cuerpo
 eso está ya presente. Pero lo que no poseemos, 155
 la imitación lo captura enseguida.*

PARIENTE: *Entonces, cuando escribas dramas satíricos llámame
 para que, bien empalmado, colabore contigo por detrás.*

³⁶⁶ Para la correcta interpretación de los versos 148-52 hay que tener presente que γνώμη no significa en este caso “espíritu” o “personalidad”, como se ha traducido a veces, sino más bien “pensamiento”, “proyecto” (“designios” en nuestra traducción). De no hacerse así, hay una contradicción insalvable con las palabras que siguen inmediatamente.

AGATÓN: *Pero además es impropio de las Musas
 ver a un poeta rústico y velludo. Fíjate 160
 que el famoso Íbico y Anacreonte de Teos
 y Alceo, los que sazonaron la armonía,
 portaban diademas y vivían a lo jonio, con molicie.
 Y Frínico —pues a ese le has oído tú—
 bello era él mismo y bellamente se vestía, 165
 y por eso, en verdad, también eran bellas sus tragedias.
 Pues es forzoso escribir conforme a la naturaleza de uno.*

Comentario

Los versos 160-3 de este testimonio fueron ampliamente comentados a propósito de la posible relación entre la música de Agatón y la de los líricos arcaicos que se citan³⁶⁷. Como se recordará, el diálogo entre el pariente de Eurípides y Agatón se produce cuando este, tras su aparición sobre el ecciclema engalanado como una mujer y rodeado de toda clase de elementos de tocador femeninos, finaliza la interpretación de un canto coral aparentemente improvisado. El pariente, entonces, se burla despiadadamente de su música y de su poco viril apariencia³⁶⁸, entablándose a continuación el diálogo que reproducimos.

Ahora, lo interesante de este pasaje para nosotros radica en una serie de afirmaciones que Aristófanes pone en boca de Agatón, y que podrían constituir la base de una poética o de una teoría estética expresada aquí por primera vez de manera un tanto rudimentaria, pero cuyas consecuencias habrían sido fundamentales para la teoría literaria posterior. Como puede apreciarse, la intervención de Agatón se divide en tres partes (146-52; 154-6; 159-167), separadas entre sí por las interrupciones del pariente, y en cada una de ellas encontramos una de estas formulaciones teóricas que analizamos a continuación:

³⁶⁷ Cf. comentario a T 19, p. 158-161.

³⁶⁸ Cf. comentario a T 15 b-c, p. 102-108.

1º. *Pues según los dramas que debe escribir, a ellos tiene el poeta que adaptar sus maneras* (149-50). Este primer precepto se centra en la palabra *τρόποι*, con el sentido de ‘conducta’ o ‘modo de comportarse’, presente en dos ocasiones a lo largo de la primera intervención de Agatón. El personaje aristofánico propone, entre bromas y veras, con el fin de justificar su estrafalario atuendo, que el mejor procedimiento que puede emplear un autor dramático para representar los sentimientos y el carácter de un personaje es identificarse física y mentalmente con él, adoptando sus *τρόποι* o maneras, de modo semejante a como lo haría un actor. Sobre este método de creación teorizó unas décadas más tarde el peripatético Cameleonte de Heraclea³⁶⁹ (s. IV-III a. C.), autor de numerosos estudios literarios de tipo biográfico, aunque ya había sido analizado antes de él, por Platón³⁷⁰ y, sobre todo, por Aristóteles en un pasaje de la *Poética*:

Aristot. *Poet.* 1455a 22-23 Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον. Ibid. 29-34 ὅσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον· πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν, καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. διὸ εὐφυοῦς ἡ ποιητικὴ ἐστὶν ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν.

Hay que componer las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los ojos lo mejor posible. (...) Y, en lo posible, perfeccionándolas también con las actitudes; pues, a partir de una misma naturaleza, son muy convincentes los que están dentro de las pasiones, y conmueve el que está conmovido y enoja el que está

³⁶⁹ Sobre Cameleonte, cf. ARRIGHETTI (1987: 141-159). Cameleonte nos informa, por ejemplo, de que Esquilo fue el primero que sacó a escena a hombres borrachos y que él mismo escribía en estado de embriaguez (Fr 40a). El método de la identificación ha sido utilizado profusamente por autores no sólo dramáticos de todas las épocas: PRATO (2001: 183) cita entre otros, el ejemplo de R. Wagner, quien mientras componía una ópera de ambiente medieval se disfrazaba con ropa de la época.

³⁷⁰ En *Ión* 535c, el rapsodo afirma que se identifica con los sentimientos de los personajes del poema que está recitando: ἐγὼ γὰρ ὅταν ἐλεινόν τι λέγω, δακρύων ἐμπίμπλανταί μου οἱ ὀφθαλμοί· ὅταν τε φοβερόν ἢ δεινόν, ὀρθαὶ αἱ τρίχες ἴστανται ὑπὸ φόβου καὶ ἡ καρδία πηδᾷ (*En efecto, cuando yo recito algo emocionante, se me llenan de lágrimas los ojos; cuando es algo espantoso o terrible, se me erizan los cabellos de miedo y me salta el corazón*).

*irritado. Por eso la poesía es cosa de hombres de talento o de extravagantes; pues de estos, los primeros son moldeables y los otros se salen fuera de sí*³⁷¹.

Como advierte Snell³⁷², el método aparece formulado de manera explícita y justificado teóricamente por primera vez en este pasaje de *Las tesmoforiantes*, pero Aristófanes describe una escena muy similar en *Acarnienses* (410-70), cuando el protagonista Diceópolis visita a Eurípides para pedirle un disfraz de mendigo y lo encuentra en su lecho mientras compone una tragedia, vestido miserablemente y rodeado de los mismos andrajos que llevan los personajes de sus obras. Parece, por tanto, que Aristófanes acusa también a Eurípides de practicar la misma técnica.

Por otra parte, ya Wilamovitz³⁷³ relacionó estas palabras de Agatón en *Las tesmoforiantes* con un fragmento también de Aristófanes, extraído del papiro que contiene la *Vida de Eurípides* de Sátiro:

Aristoph. ap. Sat. vit. Eur. fr. 39 IX 25 (fr. 33b Demianczuk, 694 K.-A.): ὁ | γ[ο]ῦν Ἀριτοφ[ά]νης φησὶν | ὥ[ς]περ ἐπ' αὐτῶι τούτω[ι] | κεκλημέ|νοσ' οἴ[τ]α | μὲν π[ο]εῖ | λέγε[ι]ν τοῖ|ός ἐστιν.

Aristófanes dice como acusando a este mismo: 'Como lo que hace decir, así es él'.

³⁷¹ Reproduzco el excelente comentario de GARCÍA YEBRA (1974: 302 n. 247) a este pasaje: “σχήμασι se refiere a las actitudes mentales y emocionales que debe adoptar el poeta al «estructurar la fábula y perfeccionarla con la elocución...» (...) El poeta debe 1º) tener ante sus ojos la fábula, poniéndose en el lugar del espectador; 2º) adoptar las actitudes que quiere que adopten sus personajes, pues si él siente las pasiones que estos deben sentir, conseguirá mejor hacérselas sentir a a ellos y logrará que las expresen adecuadamente poniendo en sus labios las palabras más propias. Por eso dice a continuación Aristóteles que la poesía es de hombres de talento o de exaltados (...); unos y otros adoptan con facilidad las actitudes que luego reproducen en sus personajes”. Cf. también Quint. *Inst.* 6, 2, 26 nam et luctus et irae et indignationis aliquando etiam ridicula fuerit imitatio, si verba vultumque tantum, non etiam animum accomodarimus (*Pues la imitación de la tristeza, la ira o la indignación podría ser ridícula si acomodamos solo las palabras y el rostro pero no también el espíritu*).

³⁷² SNELL (1986²: 160 n.).

³⁷³ Cf. DEMIANCZUK (1967: 20-1 n.).

Sátiro, que suele recoger toda clase de infundios sobre el dramaturgo, incluye esta cita tras referir que Eurípides pasaba los días encerrado en una cueva orientada al mar, donde componía sus obras en el estilo más grandilocuente y elevado que podía. Lamentablemente no sabemos cuál era el contexto del fragmento y ni siquiera el título de la comedia al que pertenecía, pero por los antecedentes de las críticas que Aristófanes dirige a Eurípides podemos imaginar que le está acusando de padecer todas las lacras de los personajes que pone en escena; el empleo de estas técnicas de interiorización, parece insinuar Aristófanes, habrían terminado por corromper la personalidad de Eurípides, si es que esta no era ya corrupta por naturaleza.

2º. *Pero lo que no poseemos, la imitación lo captura enseguida* (155-6). La segunda aseveración, en la que destaca el uso del término μίμησις, prosigue con el argumento anterior, sin atender el poeta a la grosera interrupción del pariente. Agatón pone como ejemplo del aserto anterior su propio caso: un autor dramático, por el hecho de ser varón, necesitará imitar las maneras femeninas si desea crear con éxito dramas con protagonista femenino³⁷⁴; no hará falta, en cambio, que adopte modos viriles si el drama es masculino, porque la virilidad está ya en su propio cuerpo.

Sacando esta frase de su contexto y poniendo el punto de mira en la palabra μίμησις, algunos estudiosos, entre los que destaca Cantarella³⁷⁵, han querido ver aquí una primera enunciación de las teorías estéticas de Platón y, especialmente, de Aristóteles³⁷⁶

³⁷⁴ Así es como debe entenderse la expresión γυναικεῖα δράματα, y así es como la entiende el pariente al mencionar a Fedra en los versos siguientes, en probable alusión al *Hipólito* de Eurípides (quizá a su primera versión, no conservada) más que a la *Fedra* perdida de Sófocles o a una hipotética tragedia de Agatón con ese título de la que no hay noticia. Pero, como veremos después (p.143), también se juega con el sentido de 'tragedias afeminadas'.

³⁷⁵ CANTARELLA (1967: 8-15). En la misma línea, por ejemplo, SCHMID (*GGL* I 3, 847) y ROSTAGNI (1955: 83); en contra, MUECKE (1982: 54 s.). Para K. ZIEGLER, *RE* 6, 2018 s.v. 'Tragoedia', la teoría debía de ser de ascendencia sofístico-gorgiana. Sobre el concepto de μίμησις o imitación en este periodo, cf. ELSE (1958: 73-90).

³⁷⁶ Especialmente en el libro tercero de la *República* Platón habla de la μίμησις en la literatura y afirma que no existe más que en el drama y en aquellas partes de la epopeya en que aparece el estilo directo, descalificando al artista como simple productor de imágenes, no de realidades, y al arte como la imitación de una imitación. Aristóteles desarrolla su teoría a lo largo de toda la *Poética*; para él cualquier género de poesía, al igual que la música, es imitativa respecto al mundo real, lo que varía son los modos de imitar, los objetos que se imitan y los efectos que la imitación provoca en quien la percibe.

sobre el arte como imitación de la Naturaleza. De hecho, Aristóteles en *Phys.* 199a 15-17 expresa una idea muy similar a la de Agatón:

ὅλως δὲ ἡ τέχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι, τὰ δὲ μιμεῖται.

Pues el arte o bien completa lo que la naturaleza no puede llevar a cabo, o bien la imita.

Pero los términos μίμησις, μιμεῖσθαι o μῖμος, como bien ha señalado Sörbon³⁷⁷, no se utilizan para calificar una obra de arte antes de Jenofonte y Platón. Ciñéndonos al terreno del drama, cuando un individuo realiza la acción de μιμεῖσθαι es para indicar que se disfraza o imita el comportamiento de alguien³⁷⁸, y eso es precisamente lo que nos revela el contexto de esta escena: recordemos que Agatón acaba de aparecer disfrazado con ropas de mujer y que ha cantado un coro interpretando un papel femenino. El sentido, por tanto, de μίμησις en este pasaje nos remite a la actividad propia del actor, que, según Agatón, debería ser también practicada por el autor dramático en el proceso de composición de su obra³⁷⁹.

3^o *Pues es forzoso escribir conforme a la naturaleza de uno* (167). El adverbio ἄλλως (159) con el que comienza la última tirada de versos de Agatón da un giro al sentido del discurso, que se cierra con este tercer precepto de su supuesta teoría poética, en principio contradictorio con los dos anteriores³⁸⁰. Agatón comienza enlazando con lo anterior y aportando una nueva razón para no adoptar modales más viriles en caso de tener que

³⁷⁷ SÖRBON (1966:76 n. 84).

³⁷⁸ Aeschyl. *Cho.* 560-4, Eur. *Rhes.* 208-15; Aristoph. *Ran.* 109, *Eccl.* 278, *Plut.* 290-2.

³⁷⁹ Tampoco Platón, cuando desarrolla su teoría de la mimesis en el drama y desaconseja que los guardianes se dediquen a ella, parece hacer mucha distinción entre la mimesis del actor y la del poeta (cf. *Resp.* 394d-e, 395c-d).

³⁸⁰ LÉVÊQUE (1955: 125), parece pasar por alto esta tercera afirmación de Agatón: *Le jeune poète y expose toute une théorie esthétique (...). C'est là une doctrine intéressante, parce que nouvelle pour l'époque. Elle témoigne d'une évolution dans la conception de l'artiste: il n'est plus le créateur d'une oeuvre qui exprime avec une nécessité intime sa nature profonde; il devient un acteur qui veut produire une impression et se prête, pour atteindre ce but, à toutes les transformations de son être.*

hacer tragedias masculinas: no sólo no le hace falta aplicar la μίμησις al ser él varón, sino que, además, un aspecto rústico y velludo sería ‘impropio de un poeta’ (ἄμουσον). A partir de ahí, se desarrolla el siguiente razonamiento lógico: quienes son buenos poetas —como Íbico, Anacreonte, Alceo y Frínico—, viene a decirnos, tienen que vestirse también bellamente; si lo hacen así, escribirán bellas obras; y si escriben bellas obras será porque tienen una bella naturaleza, porque *es forzoso escribir conforme a la naturaleza de uno*³⁸¹.

Esto significa que ya no es el poeta el que debe adaptarse a la naturaleza de la obra, como se había dicho anteriormente, sino que es la obra la que resulta ser un reflejo de la naturaleza del poeta; donde prevalecía la μίμησις, se impone ahora el concepto de φύσις, que se opone igualmente a los τρόποι del primer precepto, en una trasposición paródica del debate sofístico entre φύσις y νόμος, tan de moda en los círculos intelectuales de la época frecuentados por el dramaturgo.

Para comprender el sentido de esta contradicción debemos tener en cuenta que Aristófanes está jugando con un recurso habitual en sus comedias, que consiste en el principio de identificación del artista con su obra, principio que actúa de manera ambivalente, según los casos, intercambiando causa y efecto³⁸². Es decir, la personalidad del poeta determina el carácter de sus obras, pero también el tipo de obras y de personajes que crea acaban por modificar la personalidad del poeta, y más si se abusa del procedimiento de la mimesis. De hecho, el concepto de φύσις, con el significado de ‘disposición natural’ que adquiere aquí, no se concibe como algo inamovible e inalterable, sino como algo que puede ser transformado, tanto en sentido positivo como negativo³⁸³.

³⁸¹ Creemos que MUECKE (1982: 51), señala con acierto que en esta última serie de versos (159-67) Agatón hace una triple reivindicación al presentar como su modelo a los autores que cita: defiende, por un lado, su atuendo, que no sería femenino sino “asiático”; defiende igualmente su estilo literario (y musical, v. supra comentario a T19, p. 158-161.), y por último rechaza la acusación de homosexual pasivo o afeminado, pues Anacreonte, sobre todo, aparece representado en la cerámica en actitud homoerótica activa (v. nota 309)

³⁸² Otros ejemplos de aplicación de este principio, aparte del ya citado de *Ach.* 410-13, los tenemos en *Ranas* 14-15, 94, 992; *Paz* 1298-1301.

³⁸³ A este respecto es muy significativo el siguiente pasaje de Platón, *Resp.* 395d: ἢ οὐκ ἤσθησαι ὅτι αἱ μιμήσεις, ἐὰν ἐκ νέων πόρρω διατελέσωσιν, εἰς ἔθη τε καὶ φύσιν καθίστανται καὶ κατὰ σῶμα καὶ φωνὰς καὶ κατὰ τὴν διάνοιαν; (*¿No te has dado cuenta de que las imitaciones, si se llevan a cabo desde la juventud durante largo tiempo, se instalan en las costumbres y en la naturaleza, tanto en lo que se refiere al cuerpo como a la voz y al pensamiento?*).

En definitiva, esta aparente incongruencia con la que Agatón remata su “apología” responde a una doble finalidad cómica: por una parte, como ya hemos señalado, Aristófanes se burla de las controversias de los sofistas en torno a la φύσις y de sus habilidades argumentativas; recordemos además que nuestro poeta era un asiduo de estos círculos intelectuales desde su primera juventud. Pero, sobre todo, pensamos que el juego cómico estriba en el doble sentido que adquieren las palabras de Agatón a lo largo no sólo de esta tercera intervención sino de todo el pasaje: donde él habla de ‘bellos dramas’ o de γυναικεῖα δράματα, y de ‘hermosos vestidos’, el pariente entiende ‘vestidos femeninos’ y ‘obras afeminadas’; y cuando Agatón se refiere a la φύσις como la disposición natural del poeta, el pariente y los espectadores piensan en su naturaleza de mujer.

Finalmente, y sin querer entrar en otros interesantes problemas de interpretación que plantea esta escena³⁸⁴, únicamente nos vamos a centrar, como conclusión de este comentario, en valorar en qué sentido puede o no afirmarse a partir de estos versos de *Las tesmoforiantes* que Agatón sostuvo una determinada teoría estética o poética.

1. Probablemente Agatón practicó —y es posible que fuera el primero en justificarlo teóricamente— el método de la identificación o imitación de los personajes como una τέχνη aplicable en el proceso de composición de sus tragedias; en este sentido podríamos considerarlo el exponente de un nuevo tipo de creador para el cual el arte es el resultado, no de la inspiración, sino de una técnica de imitación que el artista debe experimentar en sí mismo.

2. Se puede admitir que en estos versos de Aristófanes se establece por primera vez en la literatura griega, aunque de manera muy elemental y en parte contradictoria, una relación entre el arte y la naturaleza a través de la μίμησις; pero si se presta atención al desarrollo de la escena, parece claro que el término μίμησις en este caso es equivalente a la expresión τοὺς τρόπους ἔχειν de unos versos más arriba, por lo que, al menos en sus dos primeras intervenciones, Agatón está defendiendo una simple técnica de creación literaria, semejante a la que utilizan los actores, más que una teoría estética mínimamente elaborada. Desde luego, todavía más aventurado es afirmar que esta teoría anticipaba las

³⁸⁴ Sobre estos problemas, cf. el artículo ya citado de MUECKE (1982: 41-55).

complejas especulaciones de Platón y, sobre todo, de Aristóteles sobre la obra literaria o artística en general como imitación de la Naturaleza.

3. No obstante, hay que reconocer que la utilización de la mimesis por parte Agatón —y de Eurípides— como una técnica para la construcción de personajes contiene algunas implicaciones de más profundo calado: lo que subyace en el fondo de esta cuestión es un modelo distinto de tragedia respecto al de sus predecesores. El debate entre las dos concepciones lo plantea Aristófanes con toda claridad en un pasaje de *Las ranas* (1052-64) que creemos que es necesario citar *in extenso*:

ΑΙΣΧΥΛΟΣ Μὰ Δί', ἀλλ' ὄντ'· ἀλλ' ἀποκρύπτειν χρὴ τὸ πονηρὸν τὸν γε ποητὴν,
καὶ μὴ παράγειν μηδὲ διδάσκειν. Τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισιν
ἐστὶ διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖσιν δ' ἠβῶσι ποηταί. 1155
Πάνυ δὴ δεῖ χρηστὰ λέγειν ἡμᾶς.

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ Ἦν οὖν σὺ λέγῃς Λυκαβηττοὺς
καὶ Παρνασσῶν ἡμῖν μεγέθη, τοῦτ' ἐστὶ τὸ χρηστὰ διδάσκειν,
ὄν χρῆν φράζειν ἀνθρωπεύως;

ΑΙΣΧΥΛΟΣ Ἄλλ', ὦ κακόδαιμον, ἀνάγκη
μεγάλων γνωμῶν καὶ διανοιῶν ἴσα καὶ τὰ ῥήματα τίκτειν.
Κάλλως εἰκὸς τοὺς ἡμιθέους τοῖς ῥήμασι μείζοσι χρῆσθαι· 1060
καὶ γὰρ τοῖς ἱματίοις ἡμῶν χρῶνται πολὺ σεμνοτέροισιν.
Ἄμοῦ χρηστῶς καταδείξαντος διελυμήνω σύ.

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ Τί δράσας;

ΑΙΣΧΥΛΟΣ Πρῶτον μὲν τοὺς βασιλεύοντας ῥάκι' ἀμπισχῶν, ἴν' ἔλεινοὶ
τοῖς ἀνθρώποις φαίνοντ' εἶναι.

*ESQUILO. Sí, pero el poeta debe ocultar lo perverso
y no representarlo ni enseñarlo. Porque a los niños pequeños
es el maestro quien les enseña, pero a los adultos son los poetas. 1055
Tan solo cosas de provecho hemos de decir.*

EURÍPIDES. *Así que si tú nos dices Licabetos
y cosas de la altura del Parnaso, ¿ es eso enseñar lo provechoso,
no deberías hablar tú a un nivel humano?*

ESQUILO. *Pero desgraciado, forzoso es
parir palabras iguales a las grandes ideas y pensamientos.
Y, además, es natural que los semidioses palabras más grandes usen 1060
igual que usan ropajes más solemnes con mucho que los nuestros.
Lo que yo provechosamente enseñé, tú lo has corrompido.*

EURÍPIDES. *¿Haciendo qué cosa?*

ESQUILO. *Lo primero, cubriendo a los reyes de harapos, para que miserables
aparecieran ante el público.*

Como puede apreciarse, el personaje de Esquilo defiende la función educadora de la tragedia y la dignidad y elevación del héroe trágico, frente al realismo un tanto extravagante —según el cómico— de Eurípides, continuamente obsesionado por sacar a escena personajes en lamentable estado de postración. La tendencia a humanizar al héroe trágico y a presentar caracteres humanos menos idealizados, más variados y con mayor profundidad psicológica sería, por tanto, un nuevo punto de coincidencia entre Agatón y Eurípides. En el proceso de creación de este nuevo tipo de tragedia el método de la μίμησις se mostraría como un instrumento de gran utilidad.

T 24

AELIANUS, *Varia historia* 14, 13 Πολλοῖς καὶ πολλακίς χρῆται τοῖς ἀντιθέτοις ὁ Ἀγάθων. ἐπεὶ δέ τις οἷον ἐπανορθούμενος αὐτὸν ἐβούλετο περαιορεῖν αὐτὰ τῶν ἐκείνου δραμάτων, εἶπεν ‘ἀλλὰ σύ γε, γενναῖε, λέληθας σεαυτὸν τὸν Ἀγάθωνα ἐκ τοῦ Ἀγάθωνος ἀφανίζων.’ οὕτως ἐκόμα ἐπὶ τούτοις ἐκεῖνος, καὶ ᾤετο τὴν ἑαυτοῦ τραγωδίαν ταῦτα εἶναι.

Agatón utiliza muchas antítesis y con mucha frecuencia. Cuando uno, por corregirle, quiso eliminarlas de sus obras, él le dijo: “Pero, amigo, tú mismo no te has dado cuenta de

que suprimes a Agatón en Agatón". Así se ufanaba él de aquellas, y creía que eran lo más propio de sus tragedias.

Comentario

Esta nueva anécdota de Eliano recoge una frase ingeniosa de Agatón a propósito de su ya citada afición por el uso de antítesis (cf. T 16). La respuesta de Agatón a su interlocutor recuerda inevitablemente la conocida máxima de Aristarco Ὅμηρον ἔξ Ὁμήρου σαφηνίζειν, que fija uno de los principios metodológicos básicos de la escuela filológica alejandrina. Wilson ha señalado que Aristarco pudo adaptar en su formulación las palabras de Agatón, como pone en evidencia la similitud entre los términos ἀφανίζειν y σαφηνίζειν³⁸⁵. Es cierto que la autenticidad de este tipo de relatos siempre es cuestionable, y más aún dada la fecha tardía de la fuente que nos la ha transmitido, pero en este caso dos datos le dan ciertos visos de verosimilitud: por lo que se refiere al estilo de la frase concreta que Eliano pone en boca del poeta (λέληθας σεαυτὸν τὸν Ἀγάθωνα ἐκ τοῦ Ἀγάθωνος ἀφανίζων) no puede dejar de advertirse la acumulación de recursos literarios que contiene, como la disposición simétrica de los miembros de la frase, las repeticiones (τὸν Ἀγάθωνα, τοῦ Ἀγάθωνος), cierta paronomasia que la recorre (repetición de -ον- y -ων-) o el mismo contenido antitético, o más bien paradójico, de la respuesta que da a su interlocutor. Todo esto, como hemos visto, son rasgos muy característicos del estilo literario de Agatón, tan influido por Gorgias, y guarda notable similitud con las parodias de Platón en el *Banquete* y de Aristófanes en *Las tesmoforiantes*, e incluso con los fragmentos conservados (cf. F 6, 8, 9, 11, 12, 14, 34).

Tampoco es desdeñable el hecho de que la anécdota nos muestre a un Agatón de buen talante, afable con quien le critica y elegante en su respuesta; y todo ello sin dejar de aparecer, al mismo tiempo, seguro de sí mismo y orgulloso del valor de su obra, rasgos de carácter que concuerdan bien en principio con la idea que por otros testimonios (T 12) nos hemos ido forjando del poeta.

Por otra parte, el testimonio de Eliano puede considerarse como una prueba de los problemas que había para preservar de corrupciones el texto de las piezas dramáticas. En este caso, el individuo que pretende mejorar a Agatón podría muy bien ser un primer actor (πρωταγωνιστής), sobre quien desde finales del siglo V solía recaer la función de

³⁸⁵ WILSON (1971:172).

dirigir el montaje de la obra en colaboración con el poeta. Las alteraciones del texto original, tanto de las tragedias como de las comedias, se volvieron todavía más frecuentes cuando desde mediados del siglo IV se generalizó la costumbre de reponer piezas de autores consagrados³⁸⁶.

T 25

AELIANUS, *Varia historia* 2, 21 'Αγάθωνος ἦρα τοῦ ποιητοῦ Πausανίας ὁ ἐκ Κεραμέων. καὶ τοῦτο μὲν διατεθρύληται· ὃ δὲ μὴ ἐς πάντα πεφοίτηκεν, ἀλλ' ἐγὼ ἐρῶ. ἐς 'Αρχελάου ποτὲ ἀφίκοντο ὃ τε ἐραστής καὶ ὁ ἐρώμενος οὔτοι. ἦν δὲ
4 ἄρα ὁ 'Αρχέλαος ἐρωτικὸς οὐχ ἦττον ἢ φιλόμουσος. ἐπεὶ τοίνυν ἐώρα διαφερομένους πρὸς ἀλλήλους τὸν τε Πausανίαν καὶ τὸν 'Αγάθωνα πολλάκις, οἴομενος τὸν ἐραστήν ὑπὸ τῶν παιδικῶν παρορᾶσθαι, ἤρετο ἄρα τὸν 'Αγάθωνα ὁ 'Αρχέλαος τί βουλόμενος οὔτω πυκνὰ ἀπεχθάνεται τῷ. πάντων μάλιστα
8 φιλοῦντι αὐτόν; ὃ δὲ 'ἐγὼ σοί' ἔφη 'φράσω, βασιλεῦ. οὔτε γάρ εἰμι πρὸς αὐτὸν δύσερις, οὔτε ἀγροικία πράττω τοῦτο· εἰ δέ τι καὶ ἐγὼ ἠθῶν ἐπαίω τῇ τε ἄλλῃ καὶ ἐκ ποιητικῆς, ἠδιστον εὐρίσκω εἶναι τοῖς ἐρῶσι πρὸς τὰ παιδικὰ ἐκ διαφορᾶς καταλλάττεσθαι, καὶ πεπίστευκα οὐδὲν αὐτοῖς οὔτως ἀπαντᾶν τερπνόν. τούτου
12 γοῦν τοῦ ἠδέος πολλάκις αὐτῷ μεταδίδωμι, ἐρίζων πρὸς αὐτὸν πλεονάκις· εὐφραίνεται γὰρ καταλυομένου μου τὴν πρὸς αὐτὸν ἔριν συνεχῶς, ὁμαλῶς δὲ καὶ συνήθως προσιόντος οὐκ εἴσεται τὴν διαφορότητα.' ἐπήνεσε ταῦτα ὁ 'Αρχέλαος, ὡς λόγος. ἦρα δὲ φασὶ τοῦ αὐτοῦ 'Αγάθωνος τούτου καὶ Εὐριπίδης ὁ ποιητής, καὶ
16 τὸν Χρῦσιππον τὸ δρᾶμα αὐτῷ χαριζόμενος λέγεται διαφροντίσαι. καὶ εἰ μὲν σαφὲς τοῦτο, ἀποφήνασθαι οὐκ οἶδα, λεγόμενον δ' οὖν αὐτὸ οἶδα ἐν τοῖς μάλιστα.

*Pausanias, del Cerámico (cf. T 11), era amante del poeta Agatón. También esto es bien sabido. Pero yo os diré algo que no se ha divulgado entre todos. En cierta ocasión, acudieron ambos, amante y amado, al palacio de Arquelaos. Arquelaos, en
4 efecto, era tan inclinado a lo amoroso como amante de las Musas. Pues bien, como*

³⁸⁶ Como muestran las inscripciones, la primera reposición de una tragedia antigua se produjo en 386 a. C., aunque tal práctica no se regularizó hasta 341 a. C.; cf. PICKARD-CAMBRIDGE (1982: 99).

veía que Agatón y Pausanias discutían entre sí muchas veces, y creyendo que el favorito miraba con desdén al amante, Arquelao le preguntó a Agatón con qué intención se enemistaba tan frecuentemente con quien le amaba más que nadie. Y él
8 le contestó: “Yo te lo diré, rey. Pues ni estoy irritado con él ni me comporto así por grosería. Pero, si algo entiendo yo de caracteres, tanto por mi arte poética como por alguna otra cosa, encuentro que lo más placentero para los amantes es reconciliarse con el favorito después de una disputa, y estoy seguro de que nada les ocurre tan
12 agradable. Y por cierto que comparto con él muchas veces ese placer riñendo a menudo, pues disfruta una y otra vez cuando yo doy por terminada la pelea; si, en cambio, me dirijo a él siempre igual y con la misma familiaridad, no notará la diferencia”. Aprobó esto Arquelao, según se cuenta. Y cuentan que a este mismo
16 Agatón lo amaba también el poeta Eurípides (T 22), quien se dice que compuso su drama *Crisipo* por complacerlo. No puedo demostrar que esto sea cierto, pero sé que es algo que se ha contado muchísimas veces.

Comentario

Este extenso pasaje de la *Varia historia* de Eliano ya ha sido comentado parcialmente en otros lugares de este trabajo para ilustrar la estancia de Agatón en Macedonia³⁸⁷ y, más extensamente, como testimonio de su unión sentimental con Pausanias y con Eurípides³⁸⁸. Las fuentes principales, al margen de Eliano, que confirmaban la primera de estas relaciones eran, como se recordará, un esolio de Aretas (T 11), un pasaje del *Protágoras* (315d = T 3) y, naturalmente, el *Banquete* de Platón (especialmente 177d y 193b-c = T 15). Según el esolio de Aretas, la noticia de que Agatón partió a Macedonia acompañado de Pausanias procede del historiador Marsias el Joven, aunque, en opinión de Jacoby³⁸⁹, es poco probable que esta sea también la fuente consultada por Eliano en el presente relato.

El episodio pone de manifiesto la fama que dejó Agatón para la posteridad como experto en cuestiones amorosas, reputación que emana sin duda de su protagonismo en el *Banquete* platónico, donde incluso se equipara la maestría erótica de Agatón con la de

³⁸⁷ v. supra T 11 y nuestro comentario p. 81.

³⁸⁸ v. supra T 15 y nuestro comentario p. 97 s.

³⁸⁹ JACOBY, *FGrHist.* 136 F 8.

Sócrates al ser calificados ambos de δεινοὶ περὶ τὰ ἐρωτικά (*Symp.* 193e). También Máximo de Tiro, el comentarista de Platón, en un pasaje igualmente ya analizado³⁹⁰, asegura que Agatón adquirió su τέχνη ἐρωτική junto a Sócrates.

En la anécdota referida por Eliano la habilidad de Agatón se concreta en el modo que tiene de evitar que la rutina marchite una relación duradera, método que consiste en tratar con desprecio al amante y provocar continuas discusiones con él, para así disfrutar después del placer de la reconciliación. No podemos entrar, una vez más, a juzgar la historicidad de este relato, aunque, como ya dijimos en su lugar, la relación de Agatón con Pausanias realmente debió de mantenerse a lo largo de casi toda su vida. Sin duda, la anécdota de Eliano ilustra un lugar común³⁹¹ con el ejemplo de una conocida pareja de amantes como eran Agatón y Pausanias; pero tal vez no sería demasiado atrevido sugerir además que en estas líneas encontramos una de las primeras descripciones literarias de una relación amorosa con cierto componente sadomasoquista.

La concordancia de Eliano, si es que no la dependencia directa, con otros textos de Platón y de Aristófanes se percibe en el rechazo por parte de Agatón de toda apariencia de ἀγροικία o rusticidad: οὔτε ἀγροικίᾳ πράττω τοῦτο (línea 9). Casi en idénticos términos se expresa Sócrates en *Symp.* 194 c:

Οὐ μεντᾶν καλῶς ποιίην, φάναι, ὧ Ἄγάθων, περὶ σοῦ τι ἐγὼ ἄγροικον δοξάζων.

*En verdad —dijo—, no haría bien, Agatón, si pensara que eres un palurdo.*³⁹²

O el mismo personaje de Agatón en un pasaje de *Las tesmoforiantes* (159-60), comentado ya ampliamente a propósito de otras cuestiones³⁹³, asegura:

Ἄλλως τ' ἄμουσόν ἐστι ποιητὴν ἰδεῖν
ἀγρεῖον ὄντα καὶ δασύν...

³⁹⁰ Max. Tyr. *Dialexeis* 18, 4 b; v. supra T 14, p. 92

³⁹¹ Cf. Terencio, *Andria* 555 *amantium irae amoris integratio est* (*las riñas de los amantes son la renovación del amor*).

³⁹² v. supra T 13, p. 88, n. 177.

³⁹³ cf. T 23 y comentario p. 190.

*Y además es impropio de las musas
ver a un poeta rústico y velludo...*

Pero quizá el elemento más interesante de la anécdota de Eliano es el hecho de que Agatón ponga en relación su conocimiento de los caracteres humanos con su actividad creativa (líneas 9-10):

εἰ δέ τι καὶ ἐγὼ ἠθῶν ἐπαῖω τῆ τε ἄλλη καὶ ἐκ ποιητικῆς...

Pero, si algo entiendo yo de caracteres, tanto por mi arte poética como por alguna otra cosa...

Resulta bastante tentador relacionar el conocimiento y la comprensión de los sentimientos humanos que Agatón se atribuye aquí con el método de interiorización física y espiritual o μίμησις que, como hemos señalado un poco más arriba³⁹⁴ en nuestro comentario al T 23, probablemente practicaba el poeta en su proceso de creación.

Las últimas líneas del párrafo hacen referencia a los amoríos de Agatón con Eurípides. Como se recordará, ya se hizo mención igualmente de este asunto en nuestro comentario a T 11 y, sobre todo, a T 15, donde se advertía que dichas relaciones cuentan con una base algo menos sólida que las relativas a Pausanias, puesto que las fuentes se limitan al propio Eliano (*Varia historia* 13, 4 = T 22a), a Plutarco (*Apophth. reg. et imp.* 177a y *Amat.* 24, 770c = T 22b) y a una conjetura sobre el deteriorado escolio de Aretas anteriormente aludido (T 11, 5). Sobre el *Crisipo* y la posición de Eurípides frente a la homosexualidad, baste también lo dicho en ese lugar³⁹⁵. Recordemos ahora únicamente nuestra sospecha de que hacer a Agatón ἐρώμενος de Eurípides no sea más que una invención a partir de la aparición conjunta de los dos dramaturgos en *Las tesmoforiantes*, su estancia simultánea en Pela y la vida despreocupada y lujosa de que tenía fama la corte de Arquelaos (cf. T 7); unido todo ello a la peculiar personalidad de Agatón y a su proverbial encanto físico.

³⁹⁴ v. supra p. 185-193.

³⁹⁵ v. supra p. 100

T 26

STOBAEUS, 4, 5, 24 (4, 203, 1 W.-H) (Περὶ ἀρχῆς καὶ περὶ τοῦ ὁποῖον χρή εἶναι τὸν ἄρχοντα) Ἀγάθωνος. Ἀγάθων ἔφη· τὸν ἄρχοντα τριῶν δεῖ μεμνηθῆσθαι· πρῶτον μὲν ὅτι ἀνθρώπων ἄρχει, δεύτερον ὅτι νόμους ἄρχει, τρίτον ὅτι οὐκ αἰεὶ ἄρχει.

(*'Sobre el gobierno y sobre cómo debe ser el gobernante'*) De Agatón. Agatón dijo: “el gobernante debe recordar tres cosas: primero, que gobierna sobre hombres; segundo, que gobierna con las leyes; y tercero, que no gobierna para siempre”.

Comentario

Juan Estobeo (s. V d. C.), una de nuestras fuentes principales para el conocimiento de la tragedia fragmentaria, es quien nos proporciona los dos últimos *testimonia* de Agatón, aparte de un buen número de fragmentos, como tendremos ocasión de comprobar. Estobeo, con cuya figura se cierra una larga serie de antologistas iniciada en época helenística fue autor de unos *Extractos, preceptos, consejos* (Ἐκλογαί, ἀποφθέγματα, ὑποθήκαι) en cuatro libros, donde se recogen pasajes seleccionados de más de quinientos autores ordenados en capítulos según el contenido de la cita; dentro de cada capítulo, van situados en primer lugar los textos poéticos y a continuación los textos en prosa.

La máxima que comentamos se incluye en el capítulo relativo al gobierno y al gobernante (Περὶ ἀρχῆς καὶ περὶ τοῦ ὁποῖον χρή εἶναι τὸν ἄρχοντα) y responde a una fórmula muy común en griego para introducir las condiciones que debe reunir quien ostenta el poder³⁹⁶: a una pregunta a veces explícita del tipo “¿Qué es lo que debe saber

³⁹⁶ Los ejemplos son muy numerosos –a menudo recogidos por el propio Estobeo en su antología—y todos son de autores de obras filosóficas, sapienciales o didácticas, nunca de poetas; sólo citaremos algunos: Demócrito, B 302, 19 D-K τὸν ἄρχοντα δεῖ ἔχειν πρὸς μὲν τοὺς καιροὺς λογισμόν, πρὸς δὲ τοὺς ἐναντίους τόλμαν, πρὸς δὲ τοὺς ὑποτεταγμένους εὐνοίαν (*Es necesario que el gobernante tenga cálculo para la ocasión, audacia contra los enemigos, y benevolencia con los subordinados*); Sept. Sap. *Apophth.* 3, 17 Τὸν ἄρχοντα χρή μηδὲν φρονεῖν θνητόν, ἀλλὰ πάντα ἀθάνατα (*El gobernante no debe tener ningún pensamiento mortal, sino todos inmortales*); Xenoph. *Cyr.* I 6, 21 τὸν ἄρχοντα δεῖ τοῦ ἡλίου πλεονεκτοῦντα εἶναι· ἦν δ' ἐν χειμῶνι, τοῦ ψύχους (*Es necesario que el gobernante sea el más resistente al sol, y si es invierno, al frío*); Plut. *Comp. Thesei*

un gobernante?”, se contesta con un verbo impersonal χρῆ/δεῖ más una oración de infinitivo con sujeto τὸν ἄρχοντα. Como puede apreciarse, la fórmula aparece incluso en el propio enunciado del capítulo de Estobeo.

La atribución de esta sentencia a Agatón despierta ya a primera vista algunas sospechas: ninguno de los ejemplos de sentencias con esta estructura que recoge Estobeo se atribuye a un poeta. No se trata, evidentemente, de la cita textual de una tragedia, y ni siquiera tiene el aspecto de ser una paráfrasis en prosa de un pasaje trágico; además, el tema político, al menos a juzgar por el contenido de los escasos fragmentos conservados, no parece haber jugado ningún papel significativo en la obra de Agatón.

Por otra parte, es bastante anómalo en la antología de Estobeo que se cite a un poeta en el apartado de los prosistas, como sucede aquí. Puede tratarse de una anécdota con pretensiones de autenticidad, recogida por Estobeo de alguna otra fuente, o puede que la cita se haya extraído de un tratado en prosa de Agatón, del que lamentablemente el antólogo no da el título como hace en otras ocasiones. No hay, sin embargo, ningún testimonio fiable de que Agatón cultivara otro género distinto que el dramático³⁹⁷ y menos aún nos lo imaginamos como autor de un tratado político. Otra solución a la que se puede recurrir para explicar la perplejidad que causa esta atribución es que se trate en realidad de otro personaje con el mismo nombre, aunque tampoco hay un candidato mínimamente aceptable entre los otros trece individuos que con el nombre de Agatón menciona la *Real-Encyclopädie*³⁹⁸.

Queda, por último, la posibilidad de que se haya producido una alteración en el texto de Estobeo: en primer lugar, el lema Ἀγάθωνος no aparece en todos los manuscritos de la antología y es probable se haya añadido posteriormente, dado que la frase comienza Ἀγάθων ἔφη. Pero, además, es posible que el antropónimo Ἀγάθων con que se introduce la cita oculte en realidad un adjetivo ἀγαθόν concertado con τὸν ἄρχοντα. Es decir, la frase original sería: (ἔφη) τὸν ἀγαθὸν ἄρχοντα τριῶν δεῖ μὲνῆσθαι (*dijo que es necesario que el buen gobernante recuerde tres cosas.*)

Una primera dificultad para admitir esta propuesta radica en que la sección quedaría sin asignar a ningún autor. Pero, en cuanto a esto, los lemas que introducen las

et Rom. 2, 2 δεῖ γὰρ τὸν ἄρχοντα σῶζειν πρῶτον αὐτὴν τὴν ἀρχήν (Es necesario que el gobernante conserve primero su propio poder).

³⁹⁷ El epigrama recogido en T 27, como se verá a continuación, es espurio.

³⁹⁸ *RE*,1 s. v. Agathon, p.761-2.

citas en Estobeo han estado sujetos en la tradición manuscrita a frecuentes alteraciones, como tendremos ocasión de ver en el próximo testimonio (y en otros casos a lo largo de este trabajo), y es posible, por tanto, que simplemente se haya perdido el nombre del autor de la cita. Evidentemente, resulta difícil explicar el salto de posición de ἀγαθόν en la frase, pero hay un hecho curioso sobre el que merece la pena llamar la atención: la misma expresión τὸν ἀγαθὸν ἄρχοντα aparece sólo una vez más en la antología de Estobeo, casualmente en la sección inmediatamente anterior a la que nos ocupa:

Βίων ἔφη δεῖν τὸν ἀγαθὸν ἄρχοντα παυόμενον τῆς ἀρχῆς μὴ πλουσιώτερον ἀλλ' ἐνδοξότερον γεγονέναι.

Bión dijo que es necesario que el buen gobernante abandone el poder habiéndose vuelto, no más rico, sino más ilustre.

No hay duda de que el personaje que aparece como autor de este aforismo es Bión de Borístenes (s. IV-III a. C.), filósofo de tendencia cínica, perfeccionador del género de la diatriba en el que fustigaba con afilado humor las debilidades humanas. Estobeo recoge un buen número de fragmentos suyos entre los que no faltan los de tema político. Quizá no sea un mal candidato a ser el responsable de las palabras que a continuación se ponen bajo el nombre de Agatón.

[T 27]

Epigramma spurium apud STOBÆUM 1, 8 (Περὶ χρόνου οὐσίας καὶ μερῶν καὶ πόσων εἴη αἴτιος), 16 (1, 96, 5 W.) Ἀγάθωνος (F, Ἀγάθωνος μόνου P) = Diehl 1³ 134

Ἦφελεν ὡς ἀφανῆς οὕτω φανερώτατος εἶναι
καιρός, ὃς αὐξάνεται πλεῖστον ἀπ' εὐλαβίης.

(“Sobre la naturaleza del tiempo, de sus partes y de cuanto es causante”)

*Ojalá, igual que es oscuro, tan clarísimo fuera
el momento oportuno, que al máximo se alarga por cautela.*

Comentario

Parece haber un consenso bastante amplio entre los editores en considerar espurio este epigrama. Ya el editor de Estobeo, Wachsmuth, proponía que el *lemma* 'Αγάθωνος escrito al margen en los manuscritos se había desplazado a este lugar desde su posición original en 1, 8, 14 (=F 19), es decir dos secciones antes. A su vez, esta sección 14 presentaba como lema Λακώνων, procedente del lema de la sección 13 (Νικοστράτου Λακώνων). El *lemma* 'Αγάθωνος μόνου que aparece en uno de los manuscritos (P) junto a este epigrama esconde para Wachsmuth una forma Σιμονίδου, que se habría deslizado, a su vez, desde la sección 15.

En consecuencia, tanto Nauck³⁹⁹, en su segunda edición de los fragmentos de los trágicos, como Snell en la que nos sirve de referencia, rechazan la atribución a Agatón de estos versos. Del mismo modo, los principales editores de los líricos lo consideran de autor desconocido, así Diehl⁴⁰⁰, West⁴⁰¹ y Page⁴⁰². Únicamente en la vieja edición de Bergk⁴⁰³ se admite la autoría de Agatón.

Realmente, no consta por ningún otro testimonio que Agatón haya escrito epigramas, ni siquiera que se haya dedicado alguna vez a otro género distinto de la tragedia, a pesar de la noticia de un escolio a Aristófanes que lo hacía también comediógrafo⁴⁰⁴. No obstante, y sin poner en duda el carácter apócrifo del epigrama, algunas cuestiones relativas tanto a la forma como al fondo del poema merecen un pequeño comentario.

En primer lugar, desde el punto de vista formal, el poema presenta algunos rasgos que recuerdan el estilo gorgiano propio de Agatón (T 16), como la oposición άφανής / φανερώτατος, que es al mismo tiempo una *figura etymologica*, o la evidente repetición de φ en el primer verso: όφελεν / άφανής / φανερώτατος. Encontramos también el término εύλαβίη, forma jonia de εύλαβεΐα, que sólo aparece una vez más en la literatura griega, concretamente en un dístico de Teognis (I 117-8). Ciertamente, Agatón no abusa tanto

³⁹⁹ NAUCK (1889²: 717), fr. 19.

⁴⁰⁰ DIEHL (1949³: I 134).

⁴⁰¹ WEST (1972: II 6), fr. 23.

⁴⁰² PAGE (1981: 132), piensa que quizá no se trate de un epigrama sino de dos versos extraídos de una elegía.

⁴⁰³ BERGK (1882: II 268).

⁴⁰⁴ *Schol. Aristoph. Ran.* 83, cf. T 12.

como Gorgias de formas arcaicas o inusuales, pero en los escasos fragmentos conservados tenemos al menos tres vocablos de este tipo⁴⁰⁵.

Por último, señalemos que *καιρός*, aparte de su significado estrictamente temporal ('ocasión', 'momento oportuno', entre otros), se impregna de otros valores éticos o estéticos, perceptibles también en el uso que hacen del término otros autores, pero es precisamente Gorgias, el maestro de Agatón, quien lo convierte en un concepto central de su doctrina⁴⁰⁶.

⁴⁰⁵ F 1 εἰσῆσαν, F 16a ἄμαρτυς, F 30 ἀντεύφρασμα.

⁴⁰⁶ Sobre el concepto de *καιρός* en Gorgias y la evolución de su significado en la literatura griega, cf. MELERO (1996: 159-60 n. 29).

FRAGMENTA

ΑΕΡΟΠΗ

ΑÉROPE

La leyenda

Aérope es una princesa cretense nieta de Minos e hija de Catreo. Según Apolodoro⁴⁰⁷, Catreo recibe un oráculo según el cual estaba destinado a morir a manos de uno de sus hijos. Dos de ellos, Altémenes y Apemósine, huyen a Rodas al enterarse de la predicción, pero las otras dos hijas, Aérope y Clímene, son entregadas al héroe navegante Nauplio con orden de venderlas en el extranjero. Nauplio las conduce a Argos, donde él mismo toma como esposa a Clímene, mientras que Aérope se casa con Plístenes, rey del país, a quien dará dos hijos, Agamenón y Menelao.

La versión de la leyenda que, según un escolio al verso 1297 del *Ajax* de Sófocles⁴⁰⁸, se presentaba en *Las cretenses* (Κρήσσαι) de Eurípides muestra algunas variaciones respecto a lo anterior: en efecto, allí Catreo descubre que Aérope ha sido seducida por un esclavo y la entrega a Nauplio, no para que la venda, sino para que la ahogue, pero este la cede a su vez a Plístenes como esposa⁴⁰⁹.

El segundo episodio mítico en el que Aérope desempeña un papel relevante es el de la rivalidad entre Atreo y su hermano Tiestes por el trono de Argos. Aérope, que ahora aparece como la esposa de Atreo, es seducida por su cuñado Tiestes y roba para él el famoso vellocino de oro procedente del cordero que Hermes había colocado en los rebaños de Atreo⁴¹⁰. Otra versión aseguraba que el cordero lo había enviado Ártemis y

⁴⁰⁷ Apollod. *Bibl.* III 2, 1-2.

⁴⁰⁸ *Schol. Soph. Ai.* 1297 ἐφῆκεν ἔλλοις ἰχθύσιν· ἡ ἱστορία ἐν ταῖς Κρήσσαις Εὐριπίδου, ὅτι διαφθαρεῖσαν αὐτὴν λάθρᾳ ὑπὸ τοῦ θεράποντος ὁ πατὴρ Ναυπλίῳ παρέδωκεν ἐντειλάμενος καταποντῶσαι· ὁ δὲ οὐκ ἐποίησεν, ἀλλ' ἠγγύησε Πλεισθένεια ('*La arrojó a los mudos peces*': porque seducida en secreto por un esclavo, su padre se la entregó a Nauplio con el encargo de que la ahogara, pero él no lo hizo sino que la dio a Plístenes en matrimonio).

⁴⁰⁹ Esta pieza fragmentaria ha sido editada por JOUAN-H. V. LOOY (2000: 289-301) y también por KANNICH *TrGF* 5.1 (2004), fr. 460-470a.

⁴¹⁰ Para vengarse del asesinato de su hijo Mírtilo, *Schol. Eur. Or.* 995, 1-8 ; 998, 5-8; *Schol. Byz. Or.* 812.

que el vellón había sido escondido por Atreo tras incumplir el juramento hecho a esta diosa de que sacrificaría el más bello animal de sus rebaños⁴¹¹. En ambas versiones la posesión del objeto prodigioso le garantizaba a Atreo el poder real en Micenas⁴¹². Atreo recupera el poder al mostrarle Zeus su apoyo mediante el milagro de que el sol invierta su curso⁴¹³, y, posteriormente, fingiendo que desea la reconciliación con su hermano, invita a Tiestes a un banquete nefando en el que le servirá como alimento a sus propios hijos⁴¹⁴. Tras conocer la infidelidad y la traición de Aérope, Atreo la arroja al mar.

El principal problema que plantean las fuentes por lo que respecta a Aérope es la vacilación en asignarle como marido bien a Plístenes⁴¹⁵, bien a Atreo, con la consiguiente atribución de la paternidad de Agamenón y Menelao a uno u otro esposo. Ciertamente, Agamenón y Menelao son ya desde Homero no tan sólo los descendientes de Atreo (Ἀτρεΐδαι), sino sus hijos directos, como se precisa en ocasiones tanto en la *Ilíada* como en la *Odisea*⁴¹⁶. En ninguno de los dos poemas, sin embargo, se menciona a Aérope de manera expresa como su madre, aunque sí lo hace el escoliasta, que probablemente extrae el dato del Ciclo Épico⁴¹⁷. Frente a ello, otra tradición recogida en el mismo escolio y en

⁴¹¹ *Schol. Or.* 811 13-20; *Schol. Or.* 995, 11-12; *Apollod. Ep.* II 10-11; *Schol. Il.* II 106, 2-8.

⁴¹² *Schol. Or.* 998, 9-10; *Schol. A Il.* II 106, 14-16; *Apollod. Ep.* II 11.

⁴¹³ *Schol. Or.* 811; *Schol. A Il.* II 106; *Apollod. Ep.* II, 12-13. Otra versión que, según *Schol. Byz. Or.* 812, quizá se hallaba en algún pasaje perdido de Sófocles, parece suponer que el sol cambiaba su curso como consecuencia del horror que le producía el banquete caníbal y que Tiestes abandonaba voluntariamente el poder tras una experiencia tan atroz. Esta es la versión que sigue Séneca en su *Tiestes* y la mayor parte de los autores latinos (v. infra p.258 y nota 602). Un análisis minucioso de la naturaleza exacta de este cambio de trayectoria del sol, con todas las posibles variantes que se deducen de las fuentes, en RUIZ DE ELVIRA Y SERRA (1974: 274-286); v. infra nota 605.

⁴¹⁴ El primer testimonio del impío banquete, no mencionado por Homero, es Aeschyl. *Agam.* 1583-1602.

⁴¹⁵ Acerca de Plístenes, v. GANTZ (2004: 973-80). Se trata quizá del personaje más escurridizo de la ya de por sí enrevesada saga de los Atridas: a veces es hijo de Pélope y hermano, por tanto, de Atreo y Tiestes (*Schol. Olymp.* I, 144); otras veces es hijo de Atreo y Cleola (*Schol. Or.* 4); o de Atreo y Aérope (*Hyg. Fab.* 88, 246; *Tzetzes Schol. Exeg. Iliad.* A 122); o de Tiestes (Séneca, *Thyestes*; *Hyg. Fab.* 286). Un Plístenes, supuesto hijo de Tiestes, pero en realidad de Atreo, protagonizaba asimismo una tragedia homónima de Eurípides (F 625-633 Kn) de la que han quedado muy escasos fragmentos (v. infra p. 260 y n. 610).

⁴¹⁶ *Il.* II 23, 60; III 37; IV 98, 115, 195; VI 46; XI 131; XVII 1, 79, 89, 553; *Od.* IV 462, 543; XI 436.

⁴¹⁷ *Schol. Il.* I 7 Ἀτρεΐδης. Ὁ Ἀτρέως παῖς Ἀγαμέμνων δὲ, κατὰ μὲν Ὅμηρον, Ἀτρέως τοῦ Πέλοπος, μητρὸς δὲ Ἀερόπης. κατὰ δὲ Ἡσίοδον, Πλεισθένους, τὸ γένος, Μυκηναῖος ("Atrida". Agamenón, según Homero, es hijo de Atreo, el hijo de Pélope, y de Aérope por parte de madre. Pero según Hesíodo, es hijo de Plístenes, de linaje Micenense). Cf. GANTZ (2004: 974).

un comentario de Tzetzes hace remontar a algún pasaje no conservado del *corpus* hesiódico el dato de que Agamenón y Menelao eran hijos de Plístenes⁴¹⁸. El propio Tzetzes y otro esolio a la *Ilíada* (*Sochl. A Il. II 249*) que menciona como fuente a Porfirio y a “otros muchos”, añaden que Plístenes murió joven y que sus hijos fueron educados por Atreo⁴¹⁹. Esta es precisamente la situación que dejan entrever los fragmentos conservados de *Las cretenses* de Eurípides, donde se aludiría a Plístenes como hijo de Atreo y esposo de Aérope. Tras su muerte prematura, Atreo habría tomado en matrimonio a su nuera y habría adoptado como hijos a sus nietos⁴²⁰.

Otro problema controvertido, pero interesante desde el punto de vista del posible tratamiento dramático del mito, es el de la identidad de los niños que perecen en el banquete. Gantz cree ver un tenue indicio en el fr. 460 de *Las cretenses*⁴²¹ de que las

⁴¹⁸ Fr. 194 M.-W (= *Schol. Il. I 7*; v. nota anterior). Tzetzes (*Schol. Exeg. Iliad.* 68, 19) recoge el dato de que además de en Hesíodo, también en Esquilo (quizá en una tragedia perdida, pero cf. *Ag.* 1569, 1602) Agamenón y Menelao son hijos de Plístenes, siendo la madre en este caso Cleola: ὁ Ἀγαμέμνων ὁμοίως δὲ καὶ Μενέλαος καθ' Ἡσίοδον καὶ Αἰσχύλον Πλεισθένους υἱοῦ Ἀτρέως παῖδες νομίζονται, κατὰ δὲ τὸν ποιητὴν καὶ πάντας ἀπλῶς Ἀτρέως αὐτοῦ . . . κατὰ δὲ Ἡσίοδον καὶ Αἰσχύλον καὶ ἄλλους τινὰς Ἀτρέως καὶ Ἀερόπης Πλεισθένης, Πλεισθένους δὲ καὶ Κλεόλλας τῆς Διάντος Ἀγαμέμνων Μενέλαος καὶ Ἀναξιβία. νεοῦ δὲ τοῦ Πλεισθένους τελευτήσαντος, ὑπὸ τοῦ πάππου αὐτῶν ἀνατραφέντες Ἀτρέως, Ἀτρεΐδαι πολλοῖς ἐνομίζοντο (*Agamenón, al igual que Menelao, según Hesíodo y Esquilo, son considerados hijos de Plístenes, hijo de Atreo, pero según el poeta [sc. Homero] y según todos lo son simplemente del propio Atreo... Pero según Hesíodo y Esquilo, y algunos otros, Plístenes es hijo de Atreo y Aérope, y Agamenón, Menelao y Anaxibia son hijos de Plístenes y de Cleola, la hija de Diante. Pero como Plístenes murió joven, al haber sido criados por su abuelo Atreo, muchos los consideraban atridas*).

⁴¹⁹ *Schol. A Il. II 249* Ἄμ' Ἀτρεΐδῃσιν. Ἄμα τοῖς Ἀτρέως παισίν. Οὗτοι δὲ ἦσαν, κατὰ μὲν τὸ σύνθηρες, Ἀερόπης καὶ Ἀτρέως παῖδες τοῦ Πέλοπος· τῇ δ' ἀληθείᾳ, Πλεισθένους, ὡς φασιν ἄλλοι τε πολλοὶ, καὶ Πορφύριος ἐν τοῖς ζητήμασιν. ἀλλ' ἐπειδὴ Πλεισθένης νέος τελευτᾷ, μηδὲν καταλείψας μνήμης ἄξιον, νέοι πάνυ ἀνατραφέντες ὑπὸ Ἀτρέως, αὐτοῦ παῖδες ἐκλήθησαν (*'Junto con los Atridas'. Junto con los hijos de Atreo. Por lo común, los hijos de Aérope y Atreo, el hijo de Pélope, pero en realidad de Plístenes, según dice Porfirio en sus Investigaciones y muchos otros. Pero puesto que Plístenes muere joven sin dejar nada digno de mención y como fueron criados desde muy jóvenes por Atreo, se dijo que eran hijos de este*).

⁴²⁰ Así en la mayor parte de los intentos de reconstrucción de esta tragedia: v. nota 439.

⁴²¹ Eur. *Cret.* F 460 Kannicht

λύπη μὲν ἄτη περιπεσεῖν αἰσχροῦ τινα
εἰ δ' οὖν γένοιτο, χρὴ περιστεῖλαι καλῶς
κρύπτοντα καὶ μὴ πᾶσι κηρύσσειν τάδε·
γέλως γὰρ ἐχθοῖς γίγνεται τὰ τοιάδε.

criaturas eran fruto del adulterio entre Tiestes y Aérope, aunque Atreo hasta ese momento los había considerado hijos legítimos suyos. Esta variante, que probablemente es una innovación euripídea, implica una relación amorosa clandestina muy duradera entre los amantes, lo que dotaría de un mayor patetismo a la acción dramática y explicaría mejor la espantosa venganza de Atreo⁴²². Que los niños son descendencia de Tiestes y Aérope lo afirman de manera literal un escolio al *Ibis* de Ovidio⁴²³ e Higino, quien puede haber recogido el dato precisamente de Eurípides⁴²⁴.

Una última dificultad se plantea respecto a la muerte por ahogamiento de Aérope. Aunque una muerte violenta a manos del ofendido Atreo parece el final más verosímil para una esposa adúltera y traidora —y las versiones que suponen un nuevo matrimonio de Atreo con su sobrina Pelopia permiten conjeturar una reacción de este tipo— los dos únicos testimonios que corroboran dicho desenlace son algo imprecisos. Tenemos, en primer lugar, unos versos del *Áyax* de Sófocles (1295-7) en los que Teucro reprocha a Agamenón el deshonesto comportamiento de su madre Aérope y le recuerda el castigo que sufrió de ser “arrojada como pasto a los peces”:

Αὐτὸς δὲ μητρὸς ἐξέφους Κρήσσης, ἐφ’ ἧ

(*Penoso es verse envuelto en indecente crimen,
pero si ocurre se ha de encubrir bien
ocultándolo, sin proegonarlo a todos:
pues la irrisión del enemigo se vuelve la tal cosa.*)

⁴²² Cf. GANTZ (2004: 965). Por el contrario, JOUAN-VAN LOOY (2000: 294) consideran que los versos son probablemente el consejo de un anciano o un fiel servidor a alguien que ha descubierto una acción vergonzosa en su casa, ya sea el impúdico comportamiento de Aérope en Creta o su adulterio posterior con Tiestes.

⁴²³ *Schol. Ibis* 429 Thiestes cum uxore fratris sui Atrei concubuit et genuit ex ea filios quos Atreus dedit ipsi Thiesti ad comendendum. Quod scelus sol videns retro fugit (*Tiestes se acostó con la mujer de su hermano Atreo y tuvo con ella dos hijos, que Atreo le sirvió a él mismo para que se los comiera. Al ver este crimen, el sol huyó hacia atrás*).

⁴²⁴ Hyg. *Fab.* 246 [Qui filios suos in epulis consumpserunt]. Tereus Martis filius ex Progne <I>t<y>n. Thyestes Pelopis ex Aérope Tantalum et Plisthenem. Clymenus Schoenei filius ex Harpal<y>ce filia filium suum ([*Los que se comieron a sus hijos en banquetes*] Tereo, hijo de Marte, a Itis, el hijo que tuvo de Procne. Tiestes, hijo de Pélope, a Tántalo y Plístenes nacidos de Aérope. Clímeno, hijo de Esqueneo, al hijo que tuvo con su hija Harpálice). En cambio, *Schol. Or.* 4 y *Apollod. Ep.* II 13 aseguran que eran hijos de Tiestes y Laodamia o de Tiestes y una náyade, respectivamente.

λαβὼν ἑπακτὸν ἄνδρ' ὃ φιτύσας πατήρ
ἐφῆκεν ἔλλοϊς ἰχθύσιν διαφθοράν.

Sin embargo, el pasaje puede interpretarse ya sea en el sentido de que Atreo se vengó de la traición de su esposa arrojándola al mar, o bien como una alusión al encargo de Catreo a Nauplio de que se deshiciera de Aérope, tras descubrir la relación de su hija con un esclavo. La ambigüedad radica principalmente en el término πατήρ, que puede entenderse referido tanto al padre de Aérope (Catreo), como al de Agamenón (Atreo)⁴²⁵.

El segundo testimonio es el ya mencionado escolio bizantino a *Orestes* 812, donde se asegura que Atreo se vengó de la infidelidad de su esposa y del robo del vellocino arrojándola al mar, “como dice Sófocles”⁴²⁶. Sin descartar absolutamente que se esté aludiendo aquí a una obra perdida, el único lugar conservado de Sófocles donde se hace tal afirmación es precisamente el que acabamos de citar del *Áyax*, por lo que es posible que en este caso el escoliasta haya interpretado el pasaje como una alusión a la venganza de Atreo.

Una alternativa distinta para explicar el final de la vida de Aérope es la apuntada por Robert, quien, basándose en un pasaje del *Agamenón* de Esquilo (1090-2), sugiere que la heroína se suicidó al ser descubierta su traición⁴²⁷. Allí, Casandra, en pleno delirio mántico, afirma lo siguiente de la casa de los Atridas:

⁴²⁵ GANTZ (2004: 977-8) se inclina por ver aquí una alusión al castigo que le inflige Atreo, pues la expresión ἑπακτὸν ἄνδρα designaría de manera más natural a un hombre sorprendido en el lecho de una mujer adúltera que en el de una mujer todavía no casada.

⁴²⁶ *Schol. Byz. Or.* 812 (2, 210, 23 sqq. Dind.) μη ἀνασχόμενος οὖν Ἄτρεὺς τὴν συμφορὰν καὶ δυσχεραίνων ὅτι ἀδίκως ἐστέρηται τῆς ἀρχῆς ὁμοῦ τε τὴν γυναῖκα Ἀερόπην τιμωρεῖται κατ' ἄμφω, καὶ ὅτι ἐμοιχεύετο θυέστη καὶ ὅτι κέκλοφε τὸ ἀρνίον καὶ δέδωκεν αὐτῷ, ῥίψας αὐτὴν εἰς θάλατταν, ὡς φησι Σοφοκλῆς (*No soportando Atreo su derrota y encolerizado porque había sido privado del poder injustamente, se venga a la vez de su mujer Aérope por las dos cosas, porque había cometido adulterio con Tiestes y porque le había dado a este el vellocino, arrojándola al mar, según dice Sófocles*). Sobre este escolio, que no se encuentra en la edición de Swartz de los escolios de Eurípides, cf. PEARSON (191: I 92) y RADT *TrGF* 4 (1977:162); sobre el manuscrito, cf. TURYN (1957: 60-61).

⁴²⁷ ROBERT (1920: I 293 n. 3). El autor incluso cree reconocer la escena del suicidio de Aérope en una urna etrusca (publicada por KÖRTE (1890: II tav. CIII 1) que podría estar inspirada en el drama de Agatón o de Carcino.

μισόθειον μὲν οὖν, πολλὰ συνίστορα
αὐτόφωνα †κακὰ καρτάναι†,
ἀνδροσφαγεῖον καὶ πεδορραντήριον⁴²⁸.

Robert interpreta las palabras αὐτόφωνα κακὰ como una referencia a la muerte por propia mano de Aérope, pues no parece haber posibilidad de otro suicidio en la historia de Atreo y Tiestes. Sin embargo, las palabras de Casandra se aplican con más verosimilitud a los crímenes que se han cometido —y que se van a cometer— en el propio seno de la familia de los Pelópidas⁴²⁹. De hecho, Esquilo vuelve a utilizar esta misma expresión en *Los Siete contra Tebas* para describir el recíproco asesinato fratricida de Eteocles y Polinices, en un contexto, por tanto, en el que no cabe la interpretación del suicidio⁴³⁰.

Tratamientos dramáticos

Aparte de la tragedia de Agatón, de la que lamentablemente no ha quedado nada más que un fragmento consistente en una única palabra, sólo tenemos noticia de otra pieza titulada *Aérope*, atribuida al autor del s. IV Carcino II. El testimonio principal es un pasaje de Plutarco en el que simplemente se destaca, sin ningún otro tipo de dato, el notable triunfo que alcanzó con ella, comparable a los de Esquilo o Sófocles⁴³¹, pero tanto Nauck como Snell lo ponen en relación con una anécdota relatada por Eliano (*Var. hist.* 14, 40), según la cual Alejandro de Feras, que fue tirano de esa ciudad entre 369-358, rompió a llorar en el teatro al presenciar la interpretación del actor Teodoro en el papel de

⁴²⁸ El texto, del que ofrecemos la lectura de MURRAY (1966²), ha llegado mal transmitido. La más reciente edición de WEST (1990) presenta entre obelos la forma κάρτάναι, que sugiere la idea de un suicidio (άρτάνη: 'soga' para ahorcarse); otros editores o bien se conforman, como Murray, con la forma corrupta καρτάναι –PAGE (1972)— o adoptan la conjetura de Kayser, κατατόμα: H. W. SMYTH (1926) y E. FRAENKEL (1962).

⁴²⁹ Cf. FRAENKEL (1962: III 494).

⁴³⁰ Aeschyl. *Sept.* 850 κάκ' αὐτοφόνῃα δίμοιρα τέλεα τάδε πάθη (*desgraciadas muertes recíprocas, cumplidos están estos sufrimientos*).

⁴³¹ Plut. *De glor. Athen.* VII 349f ταῦθ' ἡ πόλις ἑορτάζει καὶ ὑπὲρ τούτων θύει τοῖς θεοῖς, οὐκ ἐπὶ ταῖς Αἰσχύλου νίκαις ἢ Σοφοκλέους· οὐδ' ὅτε Καρκίνος Ἀερόπη συνῆν ἢ Ἐκτορι Ἀστυδάμας (*La ciudad celebra esto y, por ello, sacrifica a los dioses, no por las victorias de Esquilo ni de Sófocles, ni cuando Carcino triunfó con su Aérope o Astidamente con su Héctor*); cf. *TrGF* 1, 70 F 1, 60 F 1 h).

Aérope⁴³². Eliano, no obstante, no da el nombre del autor de la pieza —y quizá ni siquiera el título, pues sus palabras pueden aludir sin más al nombre del personaje protagonista— por lo que, en principio, es posible que se trate de la obra de otro autor o incluso de una reposición de la tragedia de Agatón, aunque, indudablemente, los datos cronológicos respaldan con más fuerza la autoría de Carcino. En todo caso, y cualquiera que sea el autor de esta pieza y la propia veracidad de la historia⁴³³, parece probable que el interés del drama representado por Teodoro se centraría en Aérope más que en Atreo o en Tiestes, y que el patetismo del personaje de Aérope quizá viniera dado porque los hijos asesinados eran suyos y de Tiestes.

La *Aérope* de Carcino ha sido identificada por Nauck y Snell en sus respectivas ediciones con otro drama suyo titulado *Tiestes* del que habla Aristóteles en la *Poética*⁴³⁴. En esta tragedia, según el filósofo, se producía un ‘reconocimiento’ (ἀναγνώρισις) gracias a unas ‘estrellas’ (ἀστέρας), lo que probablemente deba interpretarse como una alusión a la agnición de Egisto por parte de su padre Tiestes gracias a una marca de nacimiento blanca en forma de estrella que habían heredado los descendientes de Pélope⁴³⁵. Si esto es así, no parece claro cuál podría ser el papel protagonista que allí desempeñara Aérope, toda vez que cuando Egisto entra en acción en esta fase del mito, Atreo está ya casado con Pelopia. La identificación, por tanto, entre la *Aérope* y el *Tiestes* de Carcino resulta bastante problemática.

Al margen de esta *Aérope* de Carcino, sabemos de un buen número de tragedias tituladas *Atreo* o *Tiestes* cuya acción, evidentemente, giraría en torno a estos mismos

⁴³² Ael. *Var. hist.* 14, 40 Ἀλέξανδρος ὁ Φεραίων τύραννος ἐν τοῖς μάλιστα ἔδοξεν ὠμότατος εἶναι. Θεοδώρου δὲ τοῦ τῆς τραγωδίας ποιητοῦ ὑποκρινομένου τὴν Ἀερόπην (τὴν Μερόπην Valckenaer) σφόδρα ἐμπαθῶς, ὁ δὲ ἐς δάκρυα ἐξέπεσεν (*Alejandro de Feras tenía fama de ser un tirano de los más crueles. Cuando Teodoro, el poeta trágico, representó la Aérope [o la Mérope], muy conmovido, rompió a llorar*); cf. *TrGF* 1, 70 F 1.

⁴³³ Plutarco relata hechos similares sobre la representación de algunos personajes femeninos de Eurípides como Hécuba (*Vit. Pelop.* 29), Andrómaca y Polixena (*De Alex. M. fort.* 334a).

⁴³⁴ Aristot. *Poet.* 16, 1454b 19 Ἀναγνώρισις δὲ τί μὲν ἐστίν, εἴρηται πρότερον· εἶδη δὲ ἀναγνωρίσεως, πρώτη μὲν ἢ ἀτεχνοτάτη καὶ ἢ πλείστη χρῶνται δι’ ἀπορίαν, ἢ διὰ τῶν σημείων. τούτων δὲ τὰ μὲν σύμφυτα, οἷον λόγην ἢν φοροῦσι Γηγενεῖς ἢ ἀστέρας οἴους ἐν τῷ Θυέστη Καρκίνος (*Ya se ha dicho antes qué es la anagnórisis. En cuanto a las clases de anagnórisis, primero está la menos artística y la que más se utiliza por falta de recursos, la que se produce por medio de señales. Y de estas, unas son las marcas de nacimiento, como “la lanza que llevan los Terrígenas” o las estrellas de Carcino en su Tiestes*); cf. *TrGF* 1 70 F 1.

⁴³⁵ Cf. LUCAS DE DIOS (1983: 118-9).

acontecimientos de la familia de los Pelópidas. El propio Agatón escribió un *Tiestes* (F 3), que ya Welcker sugirió identificar con su *Aérope*⁴³⁶, y Sófocles, por ejemplo, que dedicó varias piezas a este tema, escribió un *Atreo* conocido igualmente como *Las miceneas*, título que indica que el coro era de mujeres y que quizá Aérope desempeñaba un papel importante en la acción dramática⁴³⁷. Debe señalarse también la posibilidad de que Quinto Cicerón, hermano del ilustre orador, escribiera una *Aérope*⁴³⁸ en latín.

Pero de todas las obras que tratan este mismo episodio mítico, alguna de las cuales comentaremos más adelante a propósito del *Tiestes* de Agatón, la que podría estar más próxima a la de nuestro autor, dada la especial afinidad entre ambos dramaturgos, es la ya citada *Las cretenses* de Eurípides. Sin embargo, la datación del estreno de esta obra en 438 la sitúa mucho antes de que Agatón iniciara su actividad creativa, cuando todavía era un niño, por lo que habría que adoptar la máxima cautela a la hora de aventurar algún posible influjo. A ello hay que añadir la dificultad que presenta la propia reconstrucción de *Las cretenses*, en la que los estudiosos discrepan, no sólo en delimitar la línea general del argumento, sino incluso en la localización de la escena en Creta o en Micenas, o en la enumeración de los personajes que intervenían. El principal problema que se plantea en este sentido es compaginar la presencia simultánea de Catreo y Atreo que parece deducirse de los escasos testimonios y fragmentos conservados⁴³⁹. Para nuestro

⁴³⁶ WELCKER (1841: III, 994).

⁴³⁷ Cf. LUCAS DE DIOS (1983: 73, n.177).

⁴³⁸ Si se admite la conjetura propuesta por BUECHELER (1869: 18) a Cic. *Ad Quint. frat.* III 5, 7 quattuor tragoedias sedecim diebus absolvisse cum scribas, tu quicquam ab alio mutuaris? et πάθος quaeris, cum Electram et †Trodam (Buecheler: Aeropam) scripseris? (*Cuando me escribes que has terminado cuatro tragedias en dieciséis días, ¿quieres tomar prestado algo de otro? ¿Buscas páthos, cuando has escrito una Electra y una Áerope?*). De las diferentes propuestas que se han sugerido para enmendar el texto corrupto de los manuscritos quizá la más convincente sea la de CONSTANS en su edición de las cartas de Cicerón (París, 1960): *crudam*.

⁴³⁹ Para una posible reconstrucción de *Las cretenses* de Eurípides, cf. WEBSTER (1967a: 37-39) y GANTZ (2004: 965, 978-9), quienes suponen que la acción incluiría el robo del vellocino, el banquete caníbal y la muerte de Aérope; se pondría en escena a una joven Aérope casada con un Atreo quizá de mucha más edad, quien por esa razón se sentiría atraída por Tiestes, quizá mucho más joven que su hermano. El episodio de Creta con Catreo y la entrega a Nauplio figurarían en el prólogo. Por el contrario, LESKY (1922-23: 172-178), BUCHWALD (1939: 17-20), o SCHMID (*GGL* I 3, 351), sitúan la acción en Creta, cuando Catreo descubre la relación de Aérope con un esclavo o incluso (Lesky) con el propio Tiestes, que, expulsado de Micenas, ha llegado allí por azar. En cambio, JOUAN-VAN LOOY (2000: 291-6), que además ofrecen un resumen del estado

propósito de intentar iluminar algún aspecto, por mínimo que sea, de la *Aélope* de Agatón, lo más interesante es considerar que si *Las cretenses* adoptaba el modelo de otros dramas de Eurípides sobre mujeres desvergonzadas, como la *Medea* o los dos *Hipólito*, se pondría el acento en la pasión que Aérope había concebido por Tiestes (o por el esclavo) y sobre sus tentativas de seducción. Esto parece corroborado por el escolio a *Ranas* 849, donde se manifiesta que el personaje de Aérope en *Las cretenses* se comportaba como una prostituta⁴⁴⁰. Y es en este terreno, al menos, en el que quizá podamos relacionar el drama de Eurípides con la *Aélope* de Agatón: sabemos, por las burlas de Aristófanes en *Las tesmoforiantes*, que Agatón escribió γυναικεῖα δράματα⁴⁴¹ —la *Aélope*, por cierto, es el único título conservado que podemos sin lugar a dudas incluir en esa categoría— y que, cuando en esa comedia Agatón aparece ensayando un papel femenino, vestido y acicalado como una mujer y rodeado de elementos de tocador, el pariente de Eurípides lo compara precisamente con una famosa prostituta⁴⁴². Rebajando un tanto los excesos de la parodia cómica, no es muy difícil imaginar que ese precisamente muy bien podría ser el aire que adoptaría en la tragedia de Agatón el personaje de Aérope.

de la cuestión hasta el momento de su edición, piensan que la acción se desarrollaría en Argos o Micenas, frente al palacio de Plístenes o Atreo, presentados aquí como hermanos o como padre e hijo, e incluiría desde la llegada de Nauplio y Aérope hasta el matrimonio de esta con Plístenes. Nauplio relataría el encargo recibido y citaría las propias palabras de Catreo; quizá la muerte prematura de Plístenes y el nuevo matrimonio de Aérope con Atreo serían predichos por un adivino. Tiestes no intervendría en la trama. Posteriormente, KANNICHT (2004: 495-6) en su reciente edición de los fragmentos de Eurípides, vuelve a situar la escena en Creta y propone una amplia gama de personajes: Atreo, Aérope, Catreo, Tiestes, Nauplio y, con menos probabilidad, Clímene y Plístenes; de este catálogo deduce que Eurípides debió de unir en esta pieza con suma habilidad el destino de la casa de los Pelópidas y el origen cretense de Aérope. Por último, COLLARD (2005: 52-7), desmonta los principales argumentos de quienes defienden la localización en Creta, y, aunque considera que la pobreza de los fragmentos impide cualquier intento serio de reconstrucción, parece compartir la cauta propuesta de JOUAN-VAN LOOY.

⁴⁴⁰ *Schol. Aristoph. Ran.* 849 Ὡ Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονωδίας· οἱ μὲν εἰς τὴν τοῦ Ἰκάρου μονωδίαν ἐν τοῖς Κρησί. θρασύτερον γὰρ δοκεῖ εἶναι τὸ πρόσωπον. Ἀπολλώνιος δὲ, ὅτι δύναται καὶ εἰς τὴν Ἀερόπην τὴν ἐν ταῖς Κρήσσαις εἰρησθαι· ἦν εἰσήγαγε πορνεύουσιν (“*Oh tú que compones monodias cretenses*”: *Unos dicen que se refiere a la monodia de Ícaro en Los cretenses, pues es el personaje más audaz; pero Apolonio dice que se refiere a la Aérope de Las cretenses, a la que representó como una prostituta*).

⁴⁴¹ *Aristoph. Thesm.* 151, cf. T 23.

⁴⁴² *Aristoph. Thesm.* 98, cf. supra comentario a T 15, p. 94.

La Aérope de Agatón

Por lo demás, dado lo mezquina que ha sido con nosotros la tradición a la hora de proporcionarnos fragmentos de esta tragedia, es muy poco lo que podemos añadir sobre ella. Lo lógico es pensar que versaría sobre uno de los dos episodios míticos en los que Aérope interviene, es decir, el de la entrega por parte de su padre Catreo al héroe Nauplio, o el que relata su actuación como esposa de Atreo y amante de Tiestes. En este caso, Es posible que se representara conjuntamente con el *Tiestes* formando parte de la misma trilogía. La interpretación de Robert⁴⁴³, quien piensa también en esta parte final de la leyenda partiendo de la escena representada en una urna etrusca publicada por G. Körte, ya vimos que no se sostiene sobre una base sólida.

Iconografía de Aérope

No hay ninguna representación iconográfica de Aérope, a excepción de la ya mencionada que Robert cree reconocer en una urna etrusca publicada por Körte (Fig. 1). Según su interpretación, Aérope, que se ha clavado un puñal en el pecho, se encuentra exánime sobre su lecho. Tiestes, que quiere hacerse con la espada, es obstaculizado por Atreo y uno de sus hijos. A la izquierda, la esposa de Tiestes, Laodamía, está sentada sumida en una profunda tristeza. Detrás de ella se ve a los otros Atridas y delante del lecho de Aérope a uno de los hijos pequeños de Tiestes.

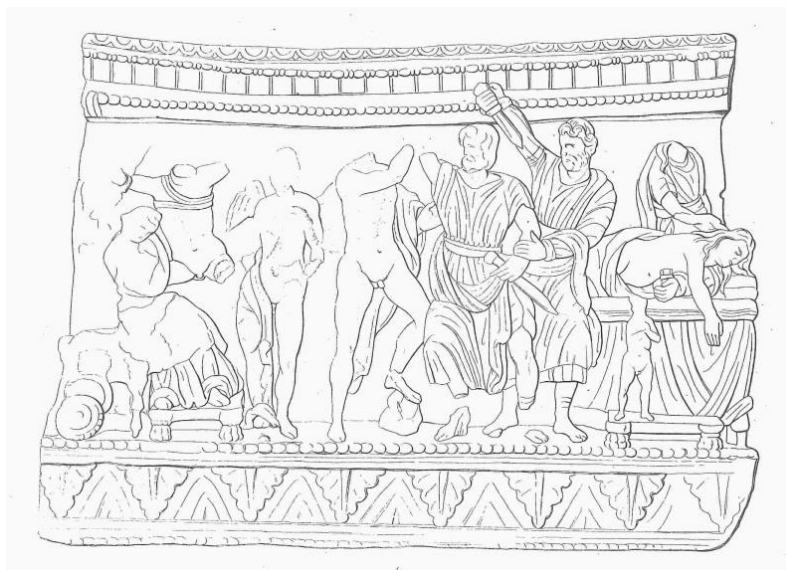


Fig. 1

⁴⁴³ Ver nota 427.

Ya el propio Körte adscribía la escena a la *Melanipa* de Eurípides, y esa es la hipótesis que, con mayor o menor seguridad, sostienen la mayor parte de los estudiosos⁴⁴⁴.

1

Etymologicum Genuinum, Etymologicum Magnum 301, 57 Εἰσῆμεν· Ἄντι τοῦ εἰσήειμεν, σὺν τῷ ι, Καλλίας Πεδήταις. Καὶ

εἰσῆσαν,

ἀντι τοῦ εἰσήεσαν (εἰσήϊσαν Gen.), σὺν τῷ ι, Ἀγάθων Ἀερόπη.

‘*Entrábamos*’ (εἰσῆμεν): en vez de ‘*entrábamos*’ (εἰσήειμεν), con ι, *Calias* en Los portadores de grilletes (*Πεδῆται*); y

‘*entraban*’ (εἰσῆσαν),

en vez de ‘*entraban*’ (εἰσήεσαν), con ι, *Agatón* en *Aéropé*.

Comentario

El testimonio del *Etymologicum Genuinum* y *Etymologicum Magnum* procede seguramente del tratado del gramático Orus (s. V d. C.) *Orthographia*, también conocido como *Lexicon Messanense de iota ascripto*, conservado sólo fragmentariamente⁴⁴⁵.

La forma verbal εἰσῆσαν, de εἴσειμι (3^a pl. imperf. ind.), también podría ser de εἰσαεῖδω (3^o pl. aor. ind. act.) y de εἰσοῖδα (3^a pl. plusc. ind. act.), pero la contraposición con εἰσήεσαν deja clara la raíz verbal. El diptongo η suele explicarse como una ampliación al plural del grado pleno de la raíz *ei-, con el aumento.

Las formas en -ῆσαν (con un elemento -εσ, cf. ἤδεσαν, de οἶδα) tienen un índice de frecuencia muy superior a las en -ῆσαν, pero son exclusivas de la prosa.

⁴⁴⁴ Cf. COLLARD- CROPP-LEE (1995: I 240-7, 244).

⁴⁴⁵ Cf. REITZENSTEIN (1964: 292-4).

Concretamente, el compuesto εἰσῆσαν sólo aparece en este fragmento de Agatón y en dos pasajes de Jenofonte (*Anab.* 1, 7, 8 y 7, 3, 33.)⁴⁴⁶

El *Et. Gen.* presenta una forma εἰσήϊσαν, épica y jónica, pero no atañe al fragmento de Agatón.

Para finalizar, aunque sea a título de mera conjetura, merece la pena llamar la atención sobre dos fragmentos de un papiro del s. II (*PHarris* 13), reunidos en su edición por Gronewald⁴⁴⁷, que contienen el principio y el final de ocho líneas de una misma columna. Se trata del comentario de un gramático a un pasaje trágico que el editor atribuye a *Las cretenses* de Eurípides, y como tal aparece recogido en sus respectivas ediciones tanto por Kannicht (*TrGF* 5.1 p. 495) como por Jouan-Van Looy (2000: 293):

.....τονα.[.....]αν' ἄλογον
 τὸ γυναικας ἐκ [Κρήτης] ὑπὸ Κατρε-
 ως πέμπεσθαι ἄ[λογον] δὲ καὶ τὸ αὐ-
 4 τὰς ἀφ' αὐτῶν ἀ[πέρχεσθαι] καταλι-
 πούσας το[ῦς] ἑαυτῶν· τ]υφλὸς δὲ
 κ]αὶ ὁ χορὸ[ς] εἴη ἄν, εἶ] τὸν Ἀτρέ[α]
 8 ἐ]ν βασιλικ[οῖς.....] καὶ δορυφό-
 [ροις μὴ μόνον ἀγνοοίη], ἀλλὰ καὶ μ[ι]
 [κροῦ δεῖν ...

1-2 ἄν' ἄλογον τ[ὸ] γυναικας (supl. ἐστι) Luppe : εἴη]ἄν ἄλογον τ[ὰς] γυναικας Gronewald

4 ἀ[πέρχεσθαι] Gronewald : ἀφ[ικνεῖσθαι] Luppe

6 ὁ χορὸ[ς] εἴη ἄν, εἶ] Gronewald : ὁ χορὸ[ς] ἄν ἦν, ὅστις] Luppe

7 βασιλικ[οῖς ἐπιόντα] Luppe

7-8 [ροις μὴ μόνον ἀγνοοίη] Gronewald : [ροις μὴ μόνον ἀγνοεῖ] Luppe

⁴⁴⁶ Cf. SCHWYZER (1966-71: 674) y BRANDESTAIN (1966: 349-50).

⁴⁴⁷ GRONEWALD (1979: 1-5). Ofrecemos el texto de la edición de JOUAN-VAN LOOY, que recoge alguna de las correcciones de LUPPE (1997: 47-9).

Es ilógico que las mujeres sean enviadas fuera [de Creta] por Catreo; e [ilógico] también [partir] por sí mismas abandonando a los suyos. El coro [estaría] ciego, no sólo [si no reconociera a Atreo en medio de] sus cortesanos y su escolta de lanceros, sino también [casi ...

Como señalan Jouan-Van Looy⁴⁴⁸, al no precisarse el nombre del autor de la obra criticada queda abierta la posibilidad de que se trate de la *Aélope* de Agatón o de Carcino. De hecho, el posible papel de Atreo —a quien aquí se alude— en *Las cretenses* de Eurípides resulta problemático y difícil de encajar con el contenido de los restantes testimonios y fragmentos de la pieza; y, por otra parte, sólo estaría atestiguado con seguridad por esta fuente, además de por un fragmento (fr. 465 Kn) de dudosa interpretación⁴⁴⁹. No es, por tanto, en absoluto descartable que el comentario del gramático se refiera en realidad a la obra de un trágico menor y no a la tragedia de Eurípides.

La información que nos proporciona el papiro es ciertamente valiosa pero está sujeta a cierta ambigüedad, pues aunque parece que su autor está denunciando una serie de incoherencias en la acción de un drama, no queda claro por el estado del texto si se trata de una crítica hipotética o real, como bien ha señalado Collard⁴⁵⁰. Esta indefinición permite que lo aporten como prueba tanto quienes defienden la localización de *Las cretenses* en Creta, como los que se inclinan por Micenas⁴⁵¹. En efecto, cuando el comentarista afirma que es ilógico que se envíe a las mujeres del coro fuera de Creta, ¿está describiendo un defecto real en el argumento del drama o, al contrario, está justificando el hecho de que toda la acción se desarrolle en Creta, pues hacerlo de otro modo sería ἄλογον? El interés de los comentaristas por hacer que el papiro corrobore la localización en Creta proviene en gran parte de la necesidad de hacerlo concordar con el resto de los

⁴⁴⁸ JOUAN-VAN LOOY (2000: 293 n. 7)

⁴⁴⁹ Fr. 465 Kn <Ἄιδης> κρινεῖ ταῦτ', cuya fuente es *Vesp.* 762-763 τοῦτο δὲ / Ἄιδης διακρινεῖ, que es un pasaje paratrágico. Las palabras en cuestión se atribuyen a Atreo a partir de lo que afirma el escolio a 763a (Koster): Ἄιδης διακρινεῖ ἐν Κρήσσαις Εὐρίπιδου ὁ Ἄτρεὺς πρὸς τὴν Ἀερόπην «κρινεῖ (vel κρίνει) ταῦτα» (†κρινεῖ† ταῦτα Koster), pero Wilamowitz, seguido de la mayoría de los intérpretes, corrige Ἄτρεὺς en Κατρεὺς para acomodarlo al escolio a *Soph. Ai.* 1297 (v. nota 408).

⁴⁵⁰ COLLARD (2005: 54); cf. *supra* nota 439.

⁴⁵¹ De hecho, los dos editores del papiro, Gronewald y Luppe, discrepan en este punto fundamental, por lo que reconstruyen el texto de manera diferente: para el primero la escena estaría situada en Creta, mientras que para el segundo el papiro es la prueba definitiva en favor de Micenas o Argos.

testimonios y fragmentos de *Las cretenses*, sobre todo con *Schol. Soph. Ai. 1297* (ver n. 408) que introduce a Catreo en la acción del drama. Pero si consideramos que la pieza comentada es la de un trágico menor —por ejemplo, Agatón— y desvinculamos este testimonio del resto de los fragmentos de *Las cretenses*, liberándonos así de la obligación de hacerlo coherente con el extraño hecho de que coincidieran en la misma pieza Catreo y Atreo, lo que se impone es la explicación más sencilla: la escena de la tragedia se desarrollaría en Argos o Micenas, y presentaría a una Aérope recién llegada a la corte de Atreo, acompañada de un coro de mujeres cretenses que no reconoce al rey cuando se presenta ante ellas.

ΑΛΚΜΕΩΝ

ALCMEÓN

La leyenda

La leyenda de Alcmeón aparece ligada al ciclo tebano, y más concretamente a la historia de los Siete contra Tebas y de sus hijos, los denominados Epígonos, que diez años después de la primera expedición vengaron el destino de sus padres y tomaron la ciudad. La historia de esta segunda expedición se relataba en un poema épico, los *Epígonos*⁴⁵² (Ἐπίγονοι), atribuido por los antiguos erróneamente a Homero⁴⁵³; otra epopeya anónima del ciclo, la *Alcmeónida* (Ἀλκμαιωνίς, ca. 600 a. C.) estaría centrada en la vida del héroe, pero del contenido de este poema apenas conocemos nada⁴⁵⁴. Finalmente, entre las fuentes más antiguas, tampoco es mucha la información que podemos obtener de lo poco que se ha conservado de la *Erifila* de Estesícoro⁴⁵⁵.

1. *Muerte de Anfiarao*. Las principales fuentes mitográficas coinciden en señalar que Alcmeón era hijo del adivino Anfiarao y de Erifila, hermana del rey de Argos Adrasto,

⁴⁵² La noticia de la existencia de este poema procede de Heródoto (IV, 32) quien pone ya en duda la autoría de Homero.

⁴⁵³ Homero, que no utiliza el término Ἐπίγονοι, sí que conoce el triunfo de los descendientes de los Siete (II, IV 405-410) y menciona al propio Alcmeón y a su hermano Anfíloco como hijos de Anfiarao (Od. XV 248).

⁴⁵⁴ Cf. BERNABÉ (1987: 76-77).

⁴⁵⁵ Cf. F 148 *SLG*. Se trata de un fragmento papiráceo en el que Alcmeón parece retirarse de un banquete, a pesar de las exhortaciones de Adrasto para que permanezca.

quien lideró el primer asalto fallido de los siete caudillos griegos contra la ciudad de Tebas. Anfiarao había partido a la guerra en contra de su voluntad pues sabía que iba a perecer en ella, pero en virtud de un pacto con Adrasto ambos debían aceptar el arbitraje de Erifila en caso de desacuerdo entre ellos. Tras ser sobornada por Polinices con el collar de Harmonía, Erifila falló en contra de los deseos de su esposo y le forzó a unirse a la expedición; entonces Anfiarao, conocedor de todo ello por sus dotes adivinatorias, antes de partir hizo jurar a sus hijos, Alcmeón y Anfíloco, que al alcanzar la edad viril habían de matar a su madre y conquistar definitivamente la ciudad. El desenlace de la expedición es desastroso para los argivos: salvo Adrasto, ninguno de los Siete regresa con vida; aunque Anfiarao, por especial favor de Zeus, es tragado en su huida por la tierra junto con su carro y llevado al mundo de las sombras donde permanece vivo para emitir sus profecías.

2. *La segunda traición de Erifila.* Según Apolodoro⁴⁵⁶, diez años después de la primera guerra los hijos de los héroes muertos⁴⁵⁷ deciden reemprender la conquista de Tebas para vengar la muerte de sus padres y confían a Alcmeón el mando del ejército, ya que según un oráculo sólo obtendrían el triunfo si él lo dirigía. Alcmeón deseaba castigar a su madre antes de partir pero, no obstante, se pone al frente del ejército persuadido por ella, pues de nuevo había sido sobornada con ese fin por Tersandro, el hijo de Polinices, esta vez con el peplo de Harmonía⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶ Apollod. III 7, 2 μετὰ δὲ ἔτη δέκα οἱ τῶν ἀπολομένων παῖδες, κληθέντες ἐπίγονοι, στρατεύειν ἐπὶ Θήβας προηροῦντο, τὸν τῶν πατέρων θάνατον τιμωρήσασθαι βουλόμενοι. καὶ μαντευόμενοις αὐτοῖς ὁ θεὸς ἐθέσπισε νίκην Ἀλκμαίωνος ἡγουμένου. ὁ μὲν οὖν Ἀλκμαίων ἠγεῖσθαι τῆς στρατείας οὐ βουλόμενος πρὶν τίσασθαι τὴν μητέρα, ὅμως στρατεύεται· λαβοῦσα γὰρ Ἐριφύλη παρὰ Θερσάνδρου τοῦ Πολυνείκου τὸν πέπλον συνέπεισε καὶ τοὺς παῖδας στρατεύεσθαι. οἱ δὲ ἠγεμόνα Ἀλκμαίωνα ἐλόμενοι Θήβας ἐπολέμουν (*Diez años después los hijos de los muertos, llamados Epígonos, decidían marchar contra Tebas con la intención de vengar la muerte de sus padres. Cuando consultaron el oráculo el dios les vaticinó la victoria si los dirigía Alcmeón. Aunque Alcmeón no quería encabezar la expedición antes de castigar a su madre, partió no obstante; pues Erifila, que había recibido el peplo de manos de Tersandro, hijo de Polinices, persuadió también a sus hijos para que partieran. Conque tras elegir como jefe a Alcmeón, guerrearon contra Tebas*).

⁴⁵⁷ Al igual que sucede con los Siete, tampoco las listas de los Epígonos, cuyo número no está limitado a siete, son coincidentes; cf. Paus. II 20, 5; X 10, 4; Apollod. III 7, 2-3; *Schol. b Il. IV 404, Schol. T Il. IV 406*; Hyg. *Fab.* 71.

⁴⁵⁸ Polinices conservaba ambos objetos, como ya está atestiguado en el s. V a. C. por Helanico, quien además ofrece una variante curiosa sobre la sucesión en el trono de los dos hermanos (4 F 98 Jacoby): Ἑλλάνικος δὲ ἱστορεῖ κατὰ συνθήκην αὐτὸν (sc. Πολυνείκην) παραχωρῆσαι τὴν βασιλείαν Ἐτεοκλεῖ λέγων αἴρεσιν αὐτῶι προθεῖναι τὸν Ἐτεοκλέα, εἰ βούλοιτο τὴν βασιλείαν ἔχειν ἢ τὸ μέρος τῶν χρημάτων λαβεῖν καὶ ἐτέραν πόλιν

La segunda corrupción de Erifila, citada también por Diodoro⁴⁵⁹, resulta bastante poco verosímil desde las premisas del propio relato de Apolodoro: si Anfiarao había ya puesto al tanto a Alcmeón de la corrupción de su madre al encomendarle su asesinato, no parece muy probable que este volviera a confiar en ella cuando lo persuade para emprender la segunda campaña. Además, como ha señalado Gantz⁴⁶⁰, no había ninguna necesidad de que Erifila se esforzara en convencerle pues no enviaba a su hijo a la muerte,

οἰκεῖν. τὸν δὲ λαβόντα τὸν χιτῶνα καὶ τὸν ὄρμον Ἀρμονίας ἀναχωρῆσαι εἰς Ἄργος κρίναντα ἀντὶ τούτων τὴν βασιλείαν Ἐτεοκλεῖ παραχωρῆσαι, ὧν τὸν μὲν ὄρμον Ἀφροδίτη, τὸν δὲ χιτῶνα Ἀθηνᾶ αὐτῇ ἐχαρίσατο (*Helanico relata que, conforme al acuerdo, él [s.c. Polinices] cedió el trono a Eteocles, y dice que Eteocles le propuso elegir si quería poseer el reino o tomar una parte de las riquezas y habitar en otra ciudad. Él partió hacia Argos con el vestido y el collar de Harmonía, decidiendo ceder el reino a Eteocles a cambio de estos; el collar era un presente de Afrodita y el vestido de Atenea*).

⁴⁵⁹ Diod. Sic. IV 66, 1-3 Οἱ μὲν οὖν ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας τοιοῦτον τὸ πέρας ἔσχον. οἱ δὲ τούτων παῖδες, ἐπίγονοι δ' ὀνομασθέντες, τὸν τῶν πατέρων θάνατον ἐπεξιόντες ἔγνωσαν στρατεύειν κοινῇ ἐπὶ τὰς Θήβας, λαβόντες χρησμὸν παρ' Ἀπόλλωνος πολεμεῖν τὴν προειρημένην πόλιν στρατηγὸν ἔχοντας Ἀλκμαίωνα τὸν Ἀμφιαράου. ὁ δ' Ἀλκμαίων αἰρεθεὶς ὑπ' αὐτῶν στρατηγὸς ἐπηρώτησε τὸν θεὸν περὶ τῆς ἐπὶ τὰς Θήβας στρατείας καὶ περὶ τῆς Ἐριφύλης τῆς μητρὸς κολάσεως. τοῦ δ' Ἀπόλλωνος χρήσαντος ἀμφοτέρα τὰ προειρημένα πράξει διὰ τὸ μὴ μόνον τὸν χρυσοῦν ὄρμον δέξασθαι κατὰ τῆς ἀπωλείας τοῦ πατρὸς, ἀλλὰ καὶ πέπλον λαβεῖν αὐτὴν κατὰ τῆς τοῦ υἱοῦ τελευτῆς· Ἀφροδίτης γάρ, ὡς φασι, τὸ παλαιὸν δωρησαμένης Ἀρμονίᾳ τῇ Κάδμου τὸν τε ὄρμον καὶ πέπλον, ἀμφοτέρα ταῦτα προσδέξασθαι τὴν Ἐριφύλην, τὸν μὲν ὄρμον παρὰ Πολυνείκους λαβοῦσαν, τὸν δὲ πέπλον παρὰ τοῦ υἱοῦ τοῦ Πολυνείκους Θερσάνδρου, ὅπως πείσῃ τὸν υἱὸν στρατεύειν ἐπὶ τὰς Θήβας· ὁ δ' οὖν Ἀλκμαίων οὐ μόνον ἀθροίσας ἐξ Ἄργους στρατιώτας, ἀλλὰ καὶ ἐκ τῶν πλησίων πόλεων, ἀξιολόγῳ δυνάμει ἐστράτευσε ἐπὶ τὰς Θήβας (*Así que este fin tuvieron los Siete contra Tebas. Sus hijos, llamados Epígonos, para vengar la muerte de sus padres decidieron enviar un ejército en común contra Tebas, recibiendo de Apolo un oráculo por el que debían luchar contra dicha ciudad bajo la jefatura de Alcmeón, el hijo de Anfiarao. Alcmeón, una vez que lo eligieron jefe, consultó al dios sobre la campaña contra Tebas y sobre el castigo de su madre Erifila. Y Apolo dictaminó que ejecutara ambas acciones, porque ella no sólo había aceptado el collar de oro a cambio de la destrucción de su padre, sino que además había tomado el peplo a cambio de la muerte de su hijo. En efecto, Afrodita, según dicen, había regalado antiguamente el collar y el peplo a Harmonía, la hija de Cadmo, y Erifila se quedó con los dos, tomando de Polinices el collar y del hijo de Polinices, de Tersandro, el peplo, para que persuadiera a su hijo de emprender la campaña contra Tebas. Así pues, Alcmeón, tras reunir soldados no sólo de Argos sino también de las ciudades vecinas, con unas fuerzas considerables emprendió la campaña contra Tebas*).

Como ha hecho notar DELCOURT (1959: 47), en el relato de Diodoro el segundo soborno de Erifila resulta superfluo, pues tanto la obligación de acudir a la guerra como el matricidio habían sido ya ratificados por el oráculo y Alcmeón no podía desobedecer.

⁴⁶⁰ GANTZ (2004: 929).

como había hecho con su marido, sino a una empresa gloriosa; tampoco Alcmeón estaba constreñido a obedecerle en virtud de ningún pacto. Estas contradicciones evidencian que Apolodoro intenta compaginar dos versiones distintas de la leyenda, en una de las cuales el matricidio se producía antes de la expedición, y en otra después. De hecho, Asclepiades de Tragilo (s. IV a. C.) refiere que Anfiarao ordenó a Alcmeón matar a su madre antes de emprender el ataque a Tebas; el héroe tras cometer el asesinato enloquece, pero enseguida es sanado por los dioses al haber actuado por piedad hacia su padre⁴⁶¹. Esta variante de la leyenda, quizá más antigua, prescindiría de la posterior peripecia del héroe en busca de la purificación de su crimen, siendo en consecuencia la segunda corrupción de Erifila un motivo reciente que intentaría forzar el paralelismo con la primera expedición de Los Siete⁴⁶².

⁴⁶¹ Asclepiades de Tragilo, *Schol. Od.* XI 326 (12 F 29 Jacoby) Ἀμφιάραος ὁ Ἰοκλέους γήμας Ἐριφύλην τὴν Ταλάου καὶ διενεχθεὶς ὑπὲρ τινῶν πρὸς Ἄδραστον, καὶ πάλιν διαλυθεὶς ὀρκούμενος ὠμολόγησεν ὑπὲρ ὧν ἂν διαφέρωνται πρὸς ἀλλήλους αὐτός τε καὶ Ἄδραστος ἐπιτρέψειν Ἐριφύλην κρίνειν καὶ πείθεσθαι αὐτῇ. Μετὰ δὲ ταῦτα γινομένης τῆς ἐπὶ Θήβας στρατείας, ὁ μὲν Ἀμφιάραος ἀπέτρεπε τοὺς Ἀργεῖους καὶ τὸν ἐσόμενον ὄλεθρον προεμαντεύετο. Λαβοῦσα δὲ ἡ Ἐριφύλη τὸν ὄρμον παρὰ τοῦ Πολυνείκουσ τὸν τῆς Ἀρμονίας, προσέθετο τοῖς περὶ τὸν Ἄδραστον βιαζομένοις τὸν Ἀμφιάραον [συστρατεύειν αὐτοῖς. Τὸν δὲ Ἀμφιάραον] ἰδόντα τὴν τῶν δώρων ὑποδοχὴν καὶ πολλὰ τὴν Ἐριφύλην αἰτιασάμενον, αὐτὸν μὲν ἐξορμησαὶ πρὸς τὴν στρατείαν, Ἀλκμαίῳ δὲ προστάξει μὴ πρότερον μετὰ τῶν ἐπιγόνων ἐπὶ Θήβας πορεύεσθαι πρὶν ἀποκεῖναι τὴν μητέρα. Ταῦτα δὲ πάντα δρᾶσαι λέγεται τὸν Ἀλκμαίωνα, καὶ διὰ τὴν μητροκτονίαν μανῆναι. Τοὺς δὲ θεοὺς ἀπολῦσαι τῆς νόσου αὐτὸν διὰ τὸ ὀσίως ἐπαμύνοντα τῷ πατρὶ τὴν μητέρα κατακεῖναι (*Anfiarao, hijo de Yocles, se casó con Erifila, hija de Tálao y se enemistó con Adrasto por ciertas desavenencias; reconciliados de nuevo, tanto Adrasto como él pactaron mediante juramento encomendar a Erifila que decidiera sobre cualquier diferencia que surgiera entre ellos y obedecerla. Después, cuando se produjo la campaña contra Tebas, Anfiarao disuadía a los argivos y profetizaba su muerte inminente. Tras aceptar de Polinices el collar de Harmonía, Erifila tomó partido por el bando de Adrasto que presionaba a Anfiarao a partir con ellos. Anfiarao advirtió la aceptación de los regalos y, tras acusar gravemente a Erifila, partió también él a la expedición pero encargó a Alcmeón que no marchara con los Epígonos contra Tebas antes de matar a su madre. Se cuenta que Alcmeón ejecutó todas estas acciones y que a causa del matricidio enloqueció. Y que los dioses lo liberaron de la enfermedad por haber asesinado a su madre en defensa de su padre.*)

⁴⁶² GANTZ (2004: 929-30) señala, sin embargo, que ambas versiones, aun siendo una anterior a la otra, pueden tener su origen en la epopeya arcaica, y relaciona el motivo de la segunda corrupción con el fragmento de la *Erifila* de Estesícoro citado anteriormente (v. supra n. 455). Según su interpretación, Alcmeón abandonaría precipitadamente un banquete de victoria para ir a matar a su madre, al haberse enterado, quizá de boca de un Tersandro ebrio, de su doble traición. JOUAN-VAN LOOY (1998: 81) suponen que en la *Alcmeónida* el matricidio se cometía antes de la expedición de los Epígonos.

3. *Expedición de los Epígonos*. Retomando la versión de Apolodoro⁴⁶³, los atacantes arrasan los alrededores de Tebas para obligar a los tebanos a presentar batalla. Alcmeón mata a Laodamante, hijo de Eteocles y rey de la ciudad, que a su vez había matado a Egialeo, hijo de Adrasto, única víctima entre los asaltantes, dándose así la irónica fatalidad de que el único superviviente de la primera expedición, Adrasto, es ahora también el único damnificado en la persona de su hijo⁴⁶⁴. Desmoralizados por la muerte de su rey, los tebanos se refugian tras las murallas y Tiresias les aconseja enviar un heraldo a los argivos para así ganar tiempo y poder abandonar la ciudad durante la noche. Tras la deserción de la mayor parte de sus habitantes, los atacantes ocupan Tebas y derriban sus murallas. La hija de Tiresias, Manto, es capturada por los Epígonos y enviada como botín a Delfos⁴⁶⁵,

⁴⁶³ Apollod. III 7, 3 οὔτοι πρῶτον μὲν πορθοῦσι τὰς πέριξ κώμας, ἔπειτα τῶν Θηβαίων ἐπελθόντων Λαοδάμαντος τοῦ Ἐτεοκλέους ἡγουμένου γενναίως μάχονται. καὶ Λαοδάμας μὲν Αἰγιάλεα κτείνει, Λαοδάμαντα δὲ Ἀλκμαίων. καὶ μετὰ τὸν τούτου θάνατον Θηβαῖοι συμφεύγουσιν εἰς τὰ τεῖχη (*Estos saquearon primero las aldeas circundantes. Después, cuando les atacan los tebanos dirigidos por Laodamante, el hijo de Eteocles, luchan valerosamente. Laodamante mata a Egialeo, pero Alcmeón mata a Laodamante. Y después de la muerte de este los tebanos se refugian en la muralla*). Por el contrario, Pausanias refiere que Laodamante no muere sino que escapa a Iliria con los tebanos supervivientes (IX 5, 13; 8, 6; 9, 5) y da a entender que hubo otros argivos que perecieron en la batalla (IX 19, 2).

⁴⁶⁴ Esta circunstancia es recogida por Pind. *Pyth.* VIII 39-55, donde el difunto Anfiarao predice desde su tumba en plena batalla el triunfo de Alcmeón y la muerte del hijo de Adrasto (cf. igualmente Hyg. *Fab.* 71); en esta misma oda se da a entender que Alcmeón estaba dotado como su padre con el don de la profecía (v. 56-60). Adrasto, apenado por la muerte de su hijo, murió en Mégara cuando regresaba a Argos (Paus. I 43, 1).

⁴⁶⁵ Apollod. III 7, 3-4 Τειρεσίου δὲ εἰπόντος αὐτοῖς πρὸς μὲν Ἀργεῖους κήρυκα περὶ διαλύσεως ἀποστέλλειν, αὐτοὺς δὲ φεύγειν, πρὸς μὲν τοὺς πολεμίους κήρυκα πέμπουσιν, αὐτοὶ δὲ ἀναβιβάσαντες ἐπὶ τὰς ἀπήνας τέκνα καὶ γυναῖκας ἐκ τῆς πόλεως ἔφευγον. νύκτωρ δὲ ἐπὶ τὴν λεγομένην Τιλφοῦσαν κρήνην παραγενομένων αὐτῶν, Τειρεσίας ἀπὸ ταύτης πῶν αὐτοῦ τὸν βίον κατέστρεψε. Θηβαῖοι δὲ ἐπὶ πολὺ διελθόντες πόλιν Ἐστιαίαν κτίσαντες κατώκησαν. [4] Ἀργεῖοι δὲ ὕστερον τὸν δρασμὸν τῶν Θηβαίων μαθόντες εἰσίσαιν εἰς τὴν πόλιν, καὶ συναθορίζουσι τὴν λείαν, καὶ καθαιροῦσι τὰ τεῖχη. τῆς δὲ λείας μέρος εἰς Δελφοὺς πέμπουσιν Ἀπόλλωνι καὶ τὴν Τειρεσίου θυγατέρα Μαντώ· ἠῦξαντο γὰρ αὐτῷ Θήβας ἐλόντες τὸ κάλλιστον τῶν λαφύρων ἀναθήσειν (*Tiresias les dice que despachen un heraldo a los argivos para pactar una tregua, pero que huyan. Envían el heraldo a los enemigos y tras montar en los carros a sus mujeres e hijos huyeron de la ciudad. Cuando llegaron de noche a la fuente llamada Tilfusa, Tiresias bebió de ella y murió. Los tebanos después de errar durante mucho tiempo fundaron la ciudad de Estiea y se establecieron en ella. [4] Sabedores más tarde los argivos de la fuga de los tebanos, penetran en la ciudad, amontonan el botín y destruyen las murallas. Parte del botín lo envían a Delfos para Apolo, y también a Manto, la hija de Tiresias, pues le habían prometido que al capturar la ciudad le ofrendarían lo más valioso de la presa*).

donde, según Diodoro (que la llama Dafne⁴⁶⁶) acabará por convertirse en la primera sibila⁴⁶⁷.

4. *Locura del héroe*. A su regreso de la campaña, y sea cual sea el momento en el que se produce el matricidio, Alcmeón es perseguido por las Erinias, no obstante haberle confirmado un oráculo de Apolo el deber de cometerlo para vengar a su padre⁴⁶⁸. Apolodoro⁴⁶⁹ señala que es también el conocimiento de la nueva traición de Erifila lo que

⁴⁶⁶ El nombre de Manto aparece ya en el poema épico *Los Epígonos* y está generalizado en el resto de las fuentes.

⁴⁶⁷ Diod. Sic. IV 66, 4-6 ἀντιταχθέντων δὲ τῶν Θηβαίων ἐγένετο μάχη καρτερά, καθ' ἣν ἐνίκησαν οἱ περὶ τὸν Ἀλκμαίωνα· οἱ δὲ Θηβαῖοι λειφθέντες τῇ μάχῃ καὶ πολλοὺς τῶν πολιτῶν ἀποβαλόντες συνετρίβησαν ταῖς ἐλπίσιν. οὐκ ὄντες δ' ἀξιόμαχοι σύμβουλον ἔλαβον Τειρεσίαν τὸν μάντιν, ὃς ἐκέλευσε φυγεῖν ἐκ τῆς πόλεως· μόνως γὰρ οὕτω σωθήσεσθαι. οἱ μὲν οὖν Καδμεῖοι κατὰ τὴν τοῦ μάντεως ὑποθήκην ἐξέλιπον τὴν πόλιν, καὶ νυκτὸς συνέφυγον εἰς τι χωρίον τῆς Βοιωτίας ὀνομαζόμενον Τιλφωσσαῖον. ἔπειθ' οἱ μὲν ἐπίγονοι τὴν πόλιν ἐλόντες διήρπασαν, καὶ τῆς Τειρεσίου θυγατρὸς Δάφνης ἐγκρατεῖς γενόμενοι ταύτην ἀνέθεσαν εἰς Δελφοὺς κατὰ τινα εὐχὴν ἀκροθίνιον τῷ θεῷ. αὕτη δὲ τὴν μαντικὴν οὐχ ἤττον τοῦ πατρὸς εἶδυα, πολὺ μᾶλλον ἐν τοῖς Δελφοῖς διατρίψασα τὴν τέχνην ἐπηύξησε· φύσει δὲ θαυμαστῇ κεχορηγημένη χρησμοὺς ἔγραψε παντοδαπούς, διαφόρους ταῖς κατασκευαῖς· παρ' ἧς φασὶ καὶ τὸν ποιητὴν Ὅμηρον πολλὰ τῶν ἐπῶν σφετερισάμενον κοσμησαί τὴν ἰδίαν ποίησιν. ἐνθεαζούσης δ' αὐτῆς πολλάκις καὶ χρησμοὺς ἀποφαινομένης, φασὶν ἐπικληθῆναι Σίβυλλαν (*Los tebanos formaron frente a ellos y se produjo una violenta batalla en la que vencieron los hombres de Alcmeón. Derrotados los tebanos en la batalla y con muchas pérdidas entre los ciudadanos, se truncaron sus esperanzas. Como ya no eran capaces de combatir, asumieron el consejo de Tiresias que le instó a huir de la ciudad, pues solamente así se salvarían. Los cadmeos, conforme a la admonición del adivino, abandonaron la ciudad y se refugiaron en un lugar de Beocia llamado Tilfoseo. Luego los Epígonos ocuparon la ciudad y la saquearon, y después de capturar a Dafne, la hija de Tiresias, la ofrendaron a Delfos en cumplimiento de un voto como primicia para el dios. Esta, no menos conocedora de la mántica que su padre, con su estancia en Delfos acrecentó todavía más su arte. Dotada de una naturaleza maravillosa, escribió oráculos de todo tipo, sobresalientes por su composición. Dicen que incluso el poeta Homero adornó su propia obra apropiándose de muchos de sus versos. Muchas veces sufrió el trance divino y reveló sus oráculos, y afirman que recibió el nombre de Sibila*). Cf. igualmente Paus. IX 32, 2 y Schol. Apoll. Rhod. I 308 b, donde se añade que Manto acabó siendo enviada por el dios a Claros, cerca de Colofón, donde fundaría el famoso oráculo de Apolo Clario.

⁴⁶⁸ Según Diodoro (v. n. 459) la consulta al oráculo se produce antes de partir la segunda expedición contra Tebas.

⁴⁶⁹ Apollod. III 7, 5 μετὰ δὲ τὴν Θηβῶν ἄλωσιν αἰσθόμενος Ἀλκμαίων καὶ ἐπ' αὐτῷ δῶρα εἰληφυῖαν Ἐριφύλην τὴν μητέρα μᾶλλον ἠγανάκτησε, καὶ χρῆσαντος Ἀπόλλωνος αὐτῷ τὴν μητέρα ἀπέκτεινεν. ἔνιοι μὲν λέγουσι σὺν Ἀμφιλόχῳ τῷ ἀδελφῷ κτεῖναι τὴν Ἐριφύλην, ἔνιοι δὲ ὅτι μόνος Ἀλκμαίωνα δὲ μετῆλθεν ἐρινύς τοῦ μητρῷου φόνου, καὶ μεμηνῶς πρῶτον μὲν εἰς Ἄρκαδίαν πρὸς Ὀικλέα παραγίνεται, ἐκεῖθεν δὲ εἰς

lo incita a asesinarla, él solo o en compañía de su hermano Anfíloco. Enloquecido, Alcmeón huye en primer lugar a Arcadia junto a su abuelo Oicles y de allí junto al rey Fegeo, en la ciudad de Psófide, quien lo purifica del *miasma* y le entrega a su hija Arsínoe como esposa⁴⁷⁰. Esta recibe como regalo de boda el peplo y el collar de Harmonía que se hallaban en poder de Alcmeón. Pero la purificación no surte efecto, pues al cabo de un tiempo la esterilidad arruina las tierras de la región y un nuevo oráculo de Apolo le conmina a dirigirse a las fuentes del dios fluvial Aqueloo, en el extremo occidental de Etolia, para que este lo purifique de nuevo. Una vez restablecido, Alcmeón desposa a Calírroe, la hija de Aqueloo, y funda su hogar en la desembocadura del río. Pausanias⁴⁷¹ y

Ψωφίδα πρὸς Φηγέα. καθαρθεὶς δὲ ὑπ' αὐτοῦ Ἀρσινόην γαμεῖ τὴν τούτου θυγατέρα, καὶ τὸν τε ὄρμον καὶ τὸν πέπλον ἔδωκε ταύτῃ. γενομένης δὲ ὕστερον τῆς γῆς δι' αὐτὸν ἀφόρου, χρήσαντος αὐτῷ τοῦ θεοῦ πρὸς Ἀχελῶν ἀπιέναι καὶ παρ' ἐκεῖνον παλινδικίαν λαμβάνειν, τὸ μὲν πρῶτον πρὸς Οἰνέα παραγίνεται εἰς Καλυδῶνα καὶ ξενίζεται παρ' αὐτῷ, ἔπειτα ἀφικόμενος εἰς Θεσπρωτοὺς τῆς χώρας ἀπελαύνεται. τελευταῖον δὲ ἐπὶ τὰς Ἀχελῶος πηγὰς παραγενόμενος καθαίρεται τε ὑπ' αὐτοῦ καὶ τὴν ἐκεῖνου θυγατέρα Καλλιρρόην λαμβάνει, καὶ ὃν Ἀχελῶος προσέχωσε τόπον κτίσας κατώκησε. (*Después de la toma de Tebas, al conocer Alcmeón que también contra él su madre Erifila había aceptado un soborno, se indignó aún más y, conforme al mandato de Apolo, la mató. Algunos dicen que mató a Erifila junto con su hermano Anfíloco, pero otros que lo hizo solo. La erinia del matricidio persiguió a Alcmeón y, enloquecido, se presentó primero en Arcadia ante Oicles, y desde allí ante Fegeo en Psófide. Purificado por este, se casa con su hija Arsínoe a la que entrega el collar y el peplo. Al volverse más tarde estéril la tierra por su culpa y como el dios le ordenara partir hacia el Aqueloo y recibir junto a él la revisión de su proceso, se presenta en primer lugar ante Eneo en Calidón, de quien recibe hospitalidad. Después llega a la región de los Tesprotos y es expulsado del país. Por último, una vez que alcanza las fuentes del Aqueloo, es purificado por este y toma como esposa a su hija Calírroe, y tras colonizar el terreno aluvial del Aqueloo, allí se asentó.*)

⁴⁷⁰ Según Pausanias (VI 17, 6), de este matrimonio nació un hijo llamado Clitio.

⁴⁷¹ Paus. VIII 24, 8-9 ὁ δὲ Ἀλκμαίων ἠνίκα τὴν μητέρα ἀποκτείνας ἔφυγεν ἐξ Ἄργους, τότε ἐς τὴν Ψωφίδα ἐλθὼν, Φηγίαν ἔτι ἀπὸ τοῦ Φηγέως ὀνομαζομένην, συνώκησεν Ἀλφειβοῖα τῇ Φηγέως θυγατρὶ καὶ αὐτῇ δῶρα ὡς τὸ εἶκος καὶ ἄλλα καὶ τὸν ὄρμον δίδωσιν. ὡς δὲ οἰκοῦντι αὐτῷ παρὰ τοῖς Ἀρκάσιον οὐδὲν ἐγίνετο ἢ νόσος ῥάων, κατέφυγεν ἐπὶ τὸ μαντεῖον τὸ ἐν Δελφοῖς, καὶ αὐτὸν ἡ Πυθία διδάσκει τὸν Ἐριφύλης ἀλάστορα ἐς ταύτην οἱ μόνην χώραν οὐ συνακολουθήσειν, ἥτις ἐστὶ νεωτάτη καὶ ἡ θάλασσα τοῦ μητρώου μιάσματος ἀνέφηνεν ὕστερον αὐτήν. [9] καὶ ὁ μὲν ἐξευρὼν τοῦ Ἀχελῶος τὴν πρόσχωσιν ἐνταῦθα ὤκησε, καὶ γυναῖκα ἔσχε Καλλιρρόην τοῦ Ἀχελῶος θυγατέρα λόγῳ τῷ Ἀκαρνάνων, καὶ οἱ παῖδες Ἀκαρνάν τε καὶ Ἀμφότερος ἐγένοντο· ἀπὸ δὲ τοῦ Ἀκαρνάνος τοῖς ἐν τῇ ἡπίερω ταύτῃ τὸ ὄνομα τὸ νῦν γενέσθαι λέγουσι τὰ πρὸ τούτου Κούρησι καλουμένοις. (*Alcmeón, cuando después de matar a su madre huyó de Argos, se dirigió a Psófide, llamada todavía Fegia por Fegeo, casó con Alfesibeia, la hija de Fegeo, y entre otros regalos, como es natural, le dio también el collar. Pero como en absoluto mejoraba su enfermedad mientras vivía con los arcadios, recurrió al Oráculo de Delfos y la Pitia le indicó que el espíritu vengador de Erifila sólo dejaría de acosarlo en*

Tucidides⁴⁷² refieren que el oráculo indicó a Alcmeón que debía instalarse en una tierra que el mar hubiese hecho aparecer después del asesinato de su madre y él le dio cumplimiento estableciéndose en la desembocadura del Aqueloo, que forma una llanura aluvial, sin que fuera necesaria una nueva purificación⁴⁷³. Además de las instrucciones del oráculo sobre el lugar que debía habitar Alcmeón, el relato de Pausanias contiene algunas otras diferencias respecto a Apolodoro en este episodio concreto de la leyenda: llama Alfesibea a la hija de Fegeo y no alude a la esterilidad de la tierra como motivo de su alejamiento de Psófide, sino a la persistencia de su enfermedad.

5. *Muerte de Alcmeón*. Transcurrido un tiempo, Calírroe deseó poseer el collar y el peplo de Harmonía y bajo la amenaza de no volver a convivir con él obligó a Alcmeón a regresar a Psófide. El héroe adujo ante Fegeo que necesitaba consagrar los regalos en

aquella tierra que fuera la más reciente y que el mar hubiera hecho aparecer después del asesinato de su madre. [9] Al encontrar el terreno aluvial del Aqueloo se estableció allí y obtuvo como esposa a Calírroe, la hija de Aqueloo, según el relato de los acarnanos, y tuvieron dos hijos, Acarnán y Anfótero. De Acarnán dicen que reciben su nombre actual los habitantes de esa parte del continente, anteriormente llamados Curetes.)

⁴⁷² Thuc. II 102, 5-6 λέγεται δὲ καὶ Ἀλκμέωνι τῷ Ἀμφιάρεω, ὅτε δὴ ἀλᾶσθαι αὐτὸν μετὰ τὸν φόνον τῆς μητρὸς, τὸν Ἀπόλλω ταύτην τὴν γῆν χρῆσαι οἰκεῖν, ὑπειπόντα οὐκ εἶναι λύσιν τῶν δειμάτων πρὶν ἂν εὐρῶν ἐν ταύτῃ τῇ χώρᾳ κατοικήσῃται ἥτις ὅτε ἔκτεινε τὴν μητέρα μήπω ὑπὸ ἡλίου ἑωρᾶτο μηδὲ γῆ ἦν, ὡς τῆς γε ἄλλης αὐτῷ μεμιασμένης. [6] ὁ δ' ἀπορῶν, ὡς φασί, μόλις κατενόησε τὴν πρόσχωσιν ταύτην τοῦ Ἀχελῷου, καὶ ἐδόκει αὐτῷ ἰκανὴ ἂν κεχῶσθαι δίαιτα τῷ σώματι ἀφ' οὔπερ κτείνας τὴν μητέρα οὐκ ὀλίγον χρόνον ἐπλανᾶτο. καὶ κατοικισθεὶς ἐς τοὺς περὶ Οἰνιάδας τόπους ἐδυνάστευσέ τε καὶ ἀπὸ Ἀκαρνᾶνος παιδὸς ἑαυτοῦ τῆς χώρας τὴν ἐπωνυμίαν ἐγκατέλιπεν. τὰ μὲν περὶ Ἀλκμέωνα τοιαῦτα λεγόμενα παρελάβομεν. (*Se dice que a Alcmeón, el hijo de Anfírao, cuando andaba errante después del asesinato de su madre, Apolo le ordenó habitar esa tierra, indicándole que no conseguiría la liberación de sus terrores hasta que no hallara y se asentara en una región que cuando mató a su madre todavía no hubiera salido a luz del sol y que ni siquiera fuera tierra. [6] Desconcertado, según dicen, pensó finalmente en aquella llanura aluvial del Aqueloo, y le pareció que se habría acumulado allí suficiente espacio para vivir durante el no poco tiempo que había andado errante tras matar a su madre. Y estableciéndose en la zona de Eníadas, instauró su dominio y le dio nombre a partir del de su hijo Acarnán. Tales leyendas hemos recibido sobre Alcmeón.*)

⁴⁷³ Plutarco (*De exilio* 9, 602 D) da de este hecho una irónica interpretación racionalista: ὁ δ' Ἀλκμαίων ἰλὸν νεοπαγῆ τοῦ Ἀχελῷου προσχωννύντος ἐπώκησεν ὑποφεύγων τὰς Εὐμενίδας, ὡς οἱ ποιηταὶ λέγουσιν, ἐγὼ δὲ κάκεῖνον εἰκάζω φεύγοντα πολιτικὰς ταραχὰς καὶ στάσεις καὶ συκοφαντίας ἐρινυῶδεις ἐλέσθαι βραχὺ χωρίον ἀπραγμόνως ἐν ἡσυχίᾳ κατοικεῖν. (*Alcmeón, cuando huía de las Euménides, habitó un terreno fangoso y recién solidificado que había acumulado el Aqueloo, según dicen los poetas. Pero yo me imagino que él, huyendo de convulsiones políticas, de revueltas y de delaciones semejantes a Erinias, prefirió vivir en una pequeña región, tranquilamente y sin preocupaciones.*)

Delfos para poder librarse definitivamente de su locura. Pero advertido de la mentira por un esclavo, Fegeo ordena a sus dos hijos, Prónoo y Agenor⁴⁷⁴, tenderle una emboscada y asesinarlo⁴⁷⁵. Cuando Arsínoe les reprocha su acción, la encierran en un arca y la entregan como esclava a Agapénor, rey de la ciudad de Tegea, acusándola a ella del crimen⁴⁷⁶.

Entretanto, Calírroe, concedora de la suerte de su esposo, pide a Zeus que haga crecer rápidamente a los dos hijos que ha tenido de Alcmeón, llamados Anfótero y Acarnán, para que venguen la muerte de su padre. Estos se encuentran en la casa de Agapénor con los hijos de Fegeo que se disponían a viajar a Delfos para consagrar allí el collar y el peplo, y los matan⁴⁷⁷. A continuación, Anfótero y Acarnán se encaminan a Psófide y asesinan también a Fegeo y a su esposa. Consiguen huir refugiándose en Tegea y, tras informar a su madre de lo sucedido, entregan finalmente en Delfos los infaustos objetos⁴⁷⁸. Pausanias, que omite esta parte final de la leyenda, cuenta que no fueron los

⁴⁷⁴ Pausanias (VIII 24, 10) los llama Témeno y Axión.

⁴⁷⁵ Higino, en *Fab.* 245 parece indicar que es el propio Fegeo el que comete el crimen: Qui generos suos occiderunt: Phegeus Alpei filius Alcmaeonem Amphiarai filium <occidit> (*Los que mataron a sus yernos: Fegeo, hijo de Alfeo, mató a Alcmeó, hijo de Anfiarao*). Cf. igualmente Ovid. *Met.* IX 412-413: donec eum coniunx fatale poposcerit aurum, / cognatumque latus Phegeius hauserit ensis (*hasta que su esposa le exija el oro fatal / y la espada de Fegeo hiera el costado del pariente*).

⁴⁷⁶ Apollod. III 7, 5 Καλλιρρόης δὲ ὕστερον τὸν τε ὄρμον καὶ τὸν πέπλον ἐπιθυμούσης λαβεῖν, καὶ λεγούσης οὐ συνοικήσειν αὐτῷ εἰ μὴ λάβοι ταῦτα, παραγενόμενος εἰς Ψωφίδα Ἀλκμαίων Φηγεῖ λέγει τεθεσπίσθαι τῆς μανίας ἀπαλλαγὴν ἑαυτῷ, τὸν ὄρμον ὅταν εἰς Δελφοὺς κομίσας ἀναθῆ καὶ τὸν πέπλον. ὁ δὲ πιστεύσας δίδωσι μνηύσαντος δὲ θεράποντος ὅτι Καλλιρρόη ταῦτα λαβὼν ἐκόμιζεν, ἐνεδρευθεὶς ὑπὸ τῶν Φηγέως παίδων ἐπιτάξαντος τοῦ Φηγέως ἀναρεῖται. Ἀρσινόην δὲ μεμφομένην οἱ τοῦ Φηγέως παῖδες ἐμβιβάσαντες εἰς λάρνακα κομίζουσιν εἰς Τεγέαν καὶ δίδωσι δούλην Ἀγαπήνορι, καταψευσάμενοι αὐτῆς τὸν Ἀλκμαίωνος φόνον. (*Pero más tarde Calírroe, ansiosa por conseguir el collar y el peplo, le dice que no cohabitará con él si no los consigue. Alcmeón vuelve a Psófide y le dice a Fegeo que se le ha profetizado la liberación de su locura cuando se lleve a Delfos el collar y el peplo y los ofrende allí. Este, confiando en él, se los entrega, pero cuando un esclavo denuncia que se los llevaba para dárselos a Calírroe, los hijos de Fegeo por mandato de su padre lo sorprenden en una emboscada y lo matan. A Arsínoe, por recriminárselo, los hijos de Fegeo la llevan a Tegea encerrada en un arca y se la entregan como esclava a Agapénor, achacándole a ella el asesinato de Alcmeón.*)

⁴⁷⁷ Propertio (I 15, 15-16) refiere que Alfesibea (es decir, Arsínoe), sobreponiendo el amor conyugal a los vínculos de sangre, vengó ella misma la muerte de su esposo asesinando a sus hermanos: *Alphesiboea suos ultast pro coniuge fratres, / sanguinis et cari vincula rupit amor.*

⁴⁷⁸ Apollod. III 7, 6 Καλλιρρόη δὲ τὴν Ἀλκμαίωνος ἀπώλειαν μαθοῦσα, πλησιάζοντος αὐτῇ τοῦ Διός, αἰτεῖται τοὺς γεγεννημένους παῖδας ἐξ Ἀλκμαίωνος αὐτῇ γενέσθαι τελείους, ἵνα τὸν τοῦ πατρὸς τίσωνται φόνον. γενόμενοι δὲ ἐξαίφνης οἱ παῖδες τέλειοι ἐπὶ τὴν ἐκδικίαν τοῦ πατρὸς ἐξήεσαν. κατὰ τὸν αὐτὸν δὲ καιρὸν οἱ

hijos de Alcmeón sino los de Fegeo quienes consagraron en Delfos el collar y el peplo tras asesinar a Alcmeón⁴⁷⁹. El historiador Éforo (s IV a. C.), por su parte, señala que fue el propio Alcmeón, obedeciendo un oráculo de Apolo, quien ofrendó los regalos para librarse de la locura originada por el matricidio, noticia esta que implica el desconocimiento del resto de las aventuras del héroe y que parece apuntar a la versión de la leyenda en que Alcmeón asesinaba a su madre antes de partir a la expedición contra Tebas⁴⁸⁰. Pausanias refiere que Alcmeón fue enterrado en la propia ciudad de Psófide y que en su época la

τε Φηγέως παῖδες Πρόνοος καὶ Ἀγήνωρ, εἰς Δελφοὺς κομίζοντες ἀναθεῖναι τὸν ὄρμον καὶ τὸν πέπλον, καταλύουσι πρὸς Ἀγαπήνορα, καὶ οἱ τοῦ Ἀλκμαίωνος παῖδες Ἀμφότερός τε καὶ Ἀκαρνάν· καὶ ἀνελόντες τοὺς τοῦ πατρὸς φονέας, παραγενόμενοι τε εἰς Ψωφίδα καὶ παρελθόντες εἰς τὰ βασιλεία τὸν τε Φηγέα καὶ τὴν γυναῖκα αὐτοῦ κτείνουσι. διωχθέντες δὲ ἄχρι Τεγέας ἐπιβουλησάντων Τεγεατῶν καὶ τινῶν Ἀργείων ἐσώθησαν, εἰς φυγὴν τῶν Ψωφιδίων τραπέντων. (Al enterarse Calírroe de la muerte de Alcmeón, suplica a Zeus –quien estaba en íntima relación con ella– que convierta en adultos a los hijos que ha tenido de Alcmeón para que venguen el asesinato de su padre. Convertidos de repente en adultos, los niños partieron a hacer justicia a su padre. Casualmente, los hijos de Fegeo, Prónoo y Agénor, en su camino a Delfos para ofrendar el collar y el peplo, se hospedan en casa de Agapénor al mismo tiempo que los hijos de Alcmeón, Anfótero y Acarnán. Matan estos a los asesinos de su padre y se presentan en Psófide, penetran en el palacio y matan también a Fegeo y a su esposa. Perseguidos hasta Tegea, se salvaron gracias a la ayuda de los tegeos y de algunos argivos, poniendo en fuga a los psofidios.)

⁴⁷⁹ Paus. VIII 24, 10 ἐπεθύμησεν ἡ Καλλιρόη τῆς Ἐριφύλης οἱ γενέσθαι τὸν ὄρμον καὶ δι' αὐτὸ ἐς τὴν Φηγίαν τὸν Ἀλκμαίωνα ἔστειλεν ἄκοντα, καὶ αὐτὸν ὑπὸ Φηγέως τῶν παίδων Τημένου καὶ Ἀξίονος δολοφονηθέντα ἐπέλαβεν ἡ τελευτή. τοῦ Φηγέως δὲ οἱ παῖδες τῷ Ἀπόλλωνι ἀναθεῖναι τῷ ἐν Δελφοῖς λέγονται τὸν ὄρμον. (Calírroe deseó hacerse con el collar de Erifila y por eso envió a Alcmeón contra su voluntad a Fegia; y a él le llegó su fin asesinado a traición por los hijos de Fegeo, Témeno y Axión. Se dice que los hijos de Fegeo ofrendaron el collar a Apolo en Delfos.) Cf. igualmente IX 41, 2.

⁴⁸⁰ 70 F 96 Jacoby (citado por Ateneo, VI 22, 232 D) Ὀνόμαρχος δὲ καὶ Φάυλλος καὶ Φάλαικος οὐ μόνον ἅπαντα τὰ τοῦ θεοῦ ἐξεκόμισαν, ἀλλὰ τὸ τελευταῖον αἱ γυναῖκες αὐτῶν τὸν τε τῆς Ἐριφύλης κόσμον ἔλαβον, ὃν Ἀλκμαίων εἰς Δελφοὺς ἀνέθηκε κελεύσαντος τοῦ θεοῦ, καὶ τὸν τῆς Ἑλένης ὄρμον Μενελάου ἀναθέντος. ἐκατέρωι γὰρ ὁ θεὸς ἔχρησεν, Ἀλκμαίωνι μὲν πυνθανομένωι πῶς ἂν τῆς μανίας ἀπαλλαγείη· 'τιμῆν μ' αἰτεῖς δῶρον μανίαν ἀποπαῦσαι· καὶ σὺ φέρειν τιμῆν ἐμοὶ γέρας, ὧι ποτε μήτηρ Ἀμφιάρων ἔκρυψ' ὑπὸ γῆν αὐτοῖσι σὺν ἵπποις.' (Onomarco, Faílo y Faleco no sólo se llevaron todos los bienes del dios sino que sus mujeres llegaron al extremo de coger el ornamento de Erifila que Alcmeón había ofrendado en Delfos por orden del dios y el collar de Helena ofrendado por Menelao. A Ambos, en efecto, el dios les había dictado un oráculo; a Alcmeón, cuando le preguntó cómo se podría liberar de su locura: 'Un precioso don me pides, poner fin a tu locura. Y tú me traes a mí un precioso presente, por el que una vez tu madre a Anfírao ocultó bajo tierra con sus mismos caballos'.)

tumba del héroe permanecía rodeada de un grupo de cipreses de gran altura que los naturales del país no talaban por considerarlos sagrados⁴⁸¹.

6. *Alcmeón en Corinto*. Una rama colateral de la leyenda de Alcmeón, difícil de articular con la línea principal, nos es relatada por Apolodoro, quien cita como fuente de autoridad a Eurípides en referencia muy probable a su tragedia perdida *Alcmeón en Corinto*⁴⁸². Según esta versión, Alcmeón durante su locura había engendrado en Manto, la hija de Tiresias, dos hijos, un varón y una hembra, llamados Anfíloco y Tisífone, respectivamente. Siendo aún niños, los deja en Corinto al cuidado de Creonte, soberano de la ciudad, para que los eduque. Pero al cabo del tiempo la esposa del rey, celosa de la belleza de Tisífone, la hace vender como esclava casualmente al propio Alcmeón, quien desconoce que se trata de su hija. Más tarde, Alcmeón regresa a Corinto para reclamar a sus hijos, reconoce por fin en la persona de su sirvienta a Tisífone y se reencuentra con Anfíloco, quien siguiendo las instrucciones de un oráculo partirá al Epiro para fundar la ciudad de Argos Anfíloquico. La trama de la pieza, que se podría calificar como de melodrama romántico *avant la lettre*, parece inventada casi en su totalidad por el propio Eurípides.

⁴⁸¹ Paus. VIII 24, 7 τέθαιπται δὲ καὶ Ἀλκμαίων ἐν Ψωφίδι ὁ Ἀμφιαράου, καὶ οἱ τὸ μνημῆμα ἐστὶν οἴκημα οὔτε μεγέθει οὔτε ἄλλως κεκοσμημένον· περὶ δὲ αὐτὸ κυπάρισσοι πεφύκασιν ἐς τοσοῦτον ὕψος ἀνήκουσαι, ὥστε καὶ τὸ ὄρος τὸ πρὸς τῇ Ψωφίδι κατεσκιάζετο ὑπ' αὐτῶν. ταύτας οὐκ ἐθέλουσιν ἐκκόπτειν ἱερὰς τοῦ Ἀλκμαίωνος νομίζοντες· καλοῦνται δὲ ὑπὸ τῶν ἐπιχωρίων παρθέναι. (*Está enterrado también en Psófide Alcmeón, el hijo de Anfiraao; y su tumba es una construcción de pequeño tamaño y sin adornos. A su alrededor han crecido unos cipreses que alcanzan tal altura que dan sombra al monte de junto a Psófide. No los quieren cortar por considerarlos consagrados a Alcmeón. Los de la región los llaman 'vírgenes'.*)

⁴⁸² Apollod. III 7, 7 Εὐριπίδης δὲ φησὶν Ἀλκμαίωνα κατὰ τὸν τῆς μανίας χρόνον ἐκ Μαντοῦς Τειρεσίου παῖδας δύο γεννηῆσαι, Ἀμφίλοχον καὶ θυγατέρα Τισιφόνην, κομίσαντα δὲ εἰς Κόρινθον τὰ βρέφη δοῦναι τρέφειν Κορινθίων βασιλεῖ Κρέοντι, καὶ τὴν μὲν Τισιφόνην διενεγκοῦσαν εὐμορφία ὑπὸ τῆς Κρέοντος γυναικὸς ἀπεμποληθῆναι, δεδοικίας μὴ Κρέων αὐτὴν γαμετὴν ποιήσεται. τὸν δὲ Ἀλκμαίωνα ἀγοράσαντα ταύτην ἔχειν οὐκ εἰδότα τὴν ἑαυτοῦ θυγατέρα θεράπαιναν, παραγενόμενον δὲ εἰς Κόρινθον ἐπὶ τὴν τῶν τέκνων ἀπαίτησιν καὶ τὸν υἱὸν κομίσασθαι. καὶ Ἀμφίλοχος κατὰ χρησμοὺς Ἀπόλλωνος Ἀμφιλοχικὸν Ἄργος ὄκισεν. (*Eurípides dice que Alcmeón durante el periodo de su locura engendró en Manto, la hija de Tiresias, dos hijos, Anfíloco y Tisífone; y que llevó a los niños a Corinto y se los entregó al rey de los corintios, a Creonte, para que los criara; pero Tisífone, que destacaba por su belleza, fue vendida como esclava por la mujer de Creonte, temerosa de que Creonte la hiciera su esposa. Alcmeón la compró y la tuvo como criada sin saber que era su propia hija; y cuando se presentó en Corinto a reclamar a sus hijos, recuperó también a su hijo. Y Anfíloco, conforme a un oráculo de Apolo, fundó Argos Anfíloquico.*)

Ya desde la Antigüedad, comenzando por Platón⁴⁸³, se han señalado a menudo las similitudes entre la leyenda de Alcmeón y la de Orestes, matricidas ambos por vengar la muerte del padre y perseguidos después por las Erinias. Sin embargo, se han advertido igualmente algunas diferencias significativas entre ambas fábulas: en el caso de Orestes hay una mayor responsabilidad de Apolo como ordenante del matricidio, el cual, por otro lado, se engarza en una larga cadena de venganzas que conforma el destino de toda una dinastía maldita por los dioses; el crimen de Alcmeón, por el contrario, aunque con sus antecedentes y consecuencias llega a implicar a tres generaciones de una misma familia, se muestra más como la ejecución de una venganza personal⁴⁸⁴. Aristóteles asocia también a ambos héroes al indicar que son un número pequeño de familias, como las de Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes y Télefo, las que han dado lugar a las más bellas tragedias⁴⁸⁵. Y efectivamente, a juzgar por el buen número de títulos en torno a su figura de que tenemos noticia, debió de ser la de Alcmeón una de las leyendas preferidas de los dramaturgos. Su popularidad como personaje trágico queda asimismo atestiguada por un fragmento del cómico Antífanes donde, a propósito de lo archisabido de los argumentos trágicos por parte de los espectadores, se menciona a Alcmeón junto a Edipo como ejemplos de mitos conocidos por todos⁴⁸⁶.

⁴⁸³ Plat. *Sec. Alc.* 143 c Ἀλλὰ μὴν οὐδὲ ἐκεῖνό σου καταγνώσομαι, ἐθέλειν ἄν σε πρὸς τὴν ἑαυτοῦ μητέρα διαπεπρᾶχθαι ἅπερ Ὀρέστην φασὶ καὶ τὸν Ἀλκμέωνα καὶ εἰ δὴ τινες ἄλλοι ἐκείνοις τυγχάνουσι ταῦτ᾽ αὖ διαπεπραγμένοι. (*Pero, ciertamente, de esto no voy a inculparte, de querer tramar contra tu propia madre lo que dicen de Orestes, de Alcmeón y de aquellos, si es que hay otros, que han cometido tales acciones.*)

⁴⁸⁴ Cf. JOUAN-VAN LOOY (1998: 88) y GARCÍA GUAL (1991: 5-18). Una interpretación en profundidad de ambos mitos en DELCOURT (1959).

⁴⁸⁵ Aristot. *Poet.* 1453a 18-21. πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγωδίαί συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμέωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι. (*Pues al principio los poetas contaban cualquier leyenda, pero ahora las tragedias más hermosas se componen sobre unas pocas familias, por ejemplo, sobre Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo y a cuantos les aconteció sufrir o hacer cosas terribles.*) Otras menciones conjuntas de Alcmeón con Orestes en *Poet.* 1453b 24, y de Alcmeón con Edipo en *Poet.* 1453b 31-33.

⁴⁸⁶ F 189, 8-12 K-A. (en Athen. VI 222a-b)

(...) ἄν πάλιν
εἶπη τις Ἀλκμέωνα, καὶ τὰ παιδία
πάντ' εὐθὺς εἶρηχ', ὅτι μανεῖς ἀπέκτονεν
τὴν μητέρ', ἀγανακτῶν δ' Ἄδραστος εὐθέως

Tratamientos dramáticos

Lamentablemente, de todo este conjunto de piezas inspiradas en la leyenda de Alcmeon ninguna ha llegado completa hasta nosotros y de la mayoría sólo nos consta el título.

De Esquilo no hay testimonio de ninguna pieza que llevara por título el nombre del héroe pero sí conservamos dos breves fragmentos de una titulada *Los epígonos*⁴⁸⁷ que versaría sobre la primera expedición y el encargo hecho por Anfiarao a sus dos hijos de vengar su muerte⁴⁸⁸.

Tres dramas de Sófocles desarrollaban la leyenda de Alcmeón: *Los epígonos*, *Erifila* y *Alcmeón*⁴⁸⁹. El primero, que gozó de un éxito especial en la Antigüedad, debía de relatar en opinión de la mayoría el asesinato de Erifila —consumado probablemente a la vuelta de la expedición⁴⁹⁰— y la consecuente locura de Alcmeón⁴⁹¹. Respecto a la *Erifila*, caso de no ser un título alternativo de la anterior⁴⁹², su trama podría versar sobre la primera salida de los Siete, con el enfrentamiento entre Adrasto y Anfiarao y la interesada intervención de Erifila que a la postre ocasionará la muerte de su esposo⁴⁹³. En cuanto a

ἤξει πάλιν τ' ἄπεισι

(Si a su vez uno nombra a Alcmeón, también sus hijos
todos quedan al punto citados, y que mató enloquecido
a su madre. Pero, indignándose, Adrasto al momento
llegará y de nuevo se irá)

⁴⁸⁷ F 55-56 Radt.

⁴⁸⁸ Cf. LUCAS DE DIOS (2008: 296-8).

⁴⁸⁹ También conservamos de Sófocles un pequeño número de fragmentos de un *Anfiarao* satírico (F 113-121 Radt), cuyo posible argumento es muy problemático; cf. LUCAS DE DIOS (1983: 63-65).

⁴⁹⁰ Cf. LUCAS DE DIOS (1983: 91-95); por el contrario, KISO (1977: 207-26), combinando los fragmentos de Sófocles con los de la pieza homónima de Accio, quien parece que seguía de cerca el tratamiento sofócleo, propone que en esta obra se debatía entre los dos hermanos la segunda expedición y se ejecutaba el matricidio como requisito previo.

⁴⁹¹ F 185-190 Radt.

⁴⁹² La primera propuesta en este sentido partió de WELCKER (1839: I, 269-78); PEARSON (1917) y WILLIGE (1966) adoptan también esta postura unitaria en sus ediciones de los fragmentos de Sófocles, al igual que KISO en el artículo citado más arriba (v. nota 490). *Contra*, NAUCK (1889), CAMPBELL (1879), LUCAS DE DIOS (1983) y RADT (1999²).

⁴⁹³ F 201a-h Radt.

*Alcmeón*⁴⁹⁴, si los dos dramas anteriores se ocupaban de los acontecimientos que conducían al héroe a cometer el matricidio, este debería centrarse en sus posteriores aventuras en Psófide y Acarnania. Welcker⁴⁹⁵, tomando como punto de comparación el *Alcmeón* y la *Erifila* de Accio, conjeturó con cierta verosimilitud que trataría sobre el regreso de Alcmeón a Psófide para recuperar los regalos de Harmonía, su asesinato y el enfrentamiento de Arsínoe con sus hermanos. Welcker supone que el héroe no aparecería en esta obra como un mentiroso, sino que su comportamiento estaría fuertemente mediatizado por el oráculo.

Eurípides escribió dos tragedias protagonizadas por Alcmeón: *Alcmeón en Psófide*, representada en el 438 a. C., y la ya mencionada *Alcmeón en Corinto*, compuesta en los últimos años de vida del poeta y representada póstumamente⁴⁹⁶. Aunque la atribución de los fragmentos conservados a una u otra pieza es cuestión ampliamente debatida⁴⁹⁷, lo que dificulta su reconstrucción, actualmente hay cierto consenso en admitir que la primera de ellas desarrollaba el regreso de Alcmeón a Psófide para recuperar el collar y el vestido de Harmonía, continuaba con el descubrimiento de su impostura y su asesinato, y culminaba con el castigo infligido a Alfesibea por sus hermanos⁴⁹⁸. El argumento de

⁴⁹⁴ F 108-110 Radt.

⁴⁹⁵ Cf. WELCKER (1839: I, 278-285).

⁴⁹⁶ Un curioso pasaje del orador Taciano describe una escena de mensajero perteneciente a una de las piezas de Eurípides en la que se anuncia el matricidio de Alcmeón: Tat. *Or. ad Graec.* 24, 1-5 Τί μοι συμβάλλεται πρὸς ὠφέλειαν ὁ κατὰ τὸν Εὐριπίδην μαινόμενος καὶ τὴν Ἀλκμαίωνος μητροκτονίαν ἀπαγγέλλων, ᾧ μὴδὲ τὸ οἰκεῖον πρόσεστι σχῆμα, κέχνηεν δὲ μέγα καὶ ξίφος περιφέρει καὶ κεκραγῶς πύμπραται καὶ φορεῖ στολὴν ἀπάνθρωπον; (¿Y en qué viene a socorrerme el loco que en Eurípides me anuncia también el matricidio de Alcmeón, quien no presenta su aspecto familiar, abre mucho la boca, blande su espada alrededor, grita, incendia y lleva una ropa impropia de un ser humano?).

⁴⁹⁷ Cf. las ediciones de KANNICHT (F 65-88a) y JOUAN-VAN LOOY (1998: 86-116).

⁴⁹⁸ Los partidarios de la primera estancia de Alcmeón en Psófide, su purificación por obra de Fegeo y su matrimonio con Arsínoe/Alfesibea como argumento de la obra fueron numerosos hasta la aparición de un artículo de SCHADEWALDT (1952: 46-66) en el que, inspirándose en el contenido de un papiro que se acababa de publicar (*PSI* 1302 = F 86 Kn.) y sirviéndose de los fragmentos del *Alcimeo* y la *Alphesiboea* de Accio, fijaba el retorno a Psófide y los acontecimientos posteriores como intriga del drama. WEBSTER (1967a: 39-43) acepta en parte la propuesta de Schadewaldt, pero sin excluir la posibilidad de una escena de locura; JOUAN-VAN LOOY (1998: 95-97), aceptando asimismo en líneas generales la reconstrucción de Schadewaldt, plantean algunas objeciones importantes, sobre todo en la distribución de los fragmentos entre las dos obras.

*Alcmeón en Corinto*⁴⁹⁹, cuya única fuente es un pasaje ya citado de Apolodoro⁵⁰⁰, es muy similar al de ciertas comedias de Menandro construidas en torno al reconocimiento de personajes. La obra comenzaría con la llegada de Alcmeón a Corinto con una joven esclava —que realmente es su hija— para reclamar a Creonte la devolución de sus hijos, dejados años atrás a su cuidado; tras las inevitables anagnórisis, probablemente favorecidas por la reina, Apolo como *deus ex machina* restablecía el orden y encargaba a Anfíloco, el hijo de Alcmeón, la fundación de Argos Anfiloquio⁵⁰¹. La intriga parece inventada por Eurípides casi en su totalidad, lo que indujo a Basedow a ver en ello la influencia de Agatón⁵⁰², quien como sabemos introdujo como novedad en la tragedia argumentos y personajes totalmente inventados⁵⁰³. El hecho de que ambos poetas coincidieran en Macedonia al final de sus vidas junto con la fecha tardía del *Alcmeón en Corinto* no hace del todo inverosímil esta suposición.

Todavía en el siglo V, Aqueo escribió, junto a una *Alfesibea*⁵⁰⁴, un *Alcmeón* con tratamiento satírico en el que se representaba la segunda consulta del héroe, perseguido aún por las Erinias, al oráculo de Delfos, tras fracasar la purificación llevada a cabo por Fegeo. Probablemente el centro de las burlas era la proverbial voracidad de los delfios hacia la carne de los sacrificios⁵⁰⁵. La existencia de una *Erifila* obra de un hipotético Menécrates es meramente conjetural⁵⁰⁶. Del *Alcmeón* de Agatón, como veremos enseguida, nos resta un único y enigmático fragmento de dos palabras, lo que prácticamente imposibilita cualquier tentativa de reconstrucción.

En el siglo IV, Timoteo escribió igualmente un *Alcmeón* y una *Alfesibea* de las que sólo nos resta el título⁵⁰⁷, aunque podría deducirse que la primera de ellas desarrollaba tal vez la muerte de Erifila y la segunda alguna de sus dos visitas a Psófide. Algo más

⁴⁹⁹ v. supra p. 227.

⁵⁰⁰ v. supra n. 482.

⁵⁰¹ La escasez de fragmentos y los problemas textuales que plantean impiden una mayor precisión, a pesar de los intentos de ZIELINSKI (1922: 305-327) y WEBSTER (1967a: 265-268); cf. JOUAN-VAN LOOY (1998: 98-100).

⁵⁰² BASEDOW (1872).

⁵⁰³ Cf. F 2a (=Aristot. *Poet.* 9, 1451b 19).

⁵⁰⁴ 20 F16 Snell.

⁵⁰⁵ 20 F 12-13 Snell.

⁵⁰⁶ 35 F 2 Snell (cf. DID a 4 b, 4-5).

⁵⁰⁷ Ambas aparecen agrupadas en el mismo fragmento de la edición de Snell (56 F 1).

sabemos del *Alcmeón* de Astidamante II⁵⁰⁸ gracias a una noticia de Aristóteles⁵⁰⁹. El nudo del drama era también el asesinato de Erifila, pero con la novedad de que esta vez era cometido de manera inconsciente por un Alcmeón tal vez enajenado⁵¹⁰, por lo que la locura no era una consecuencia del matricidio sino la causa que lo provocaba. A este mismo autor la *Suda* le atribuye unos *Epígonos*⁵¹¹. Teodectas compuso un *Alcmeón*⁵¹² sobre la segunda visita a Psófide, si aceptamos con Welcker⁵¹³ que el fr. 1a —un lamento sobre la infortunada condición de las mujeres— hay que ponerlo en boca de Alfesibea. Otras tragedias del siglo IV centradas en la leyenda de Alcmeón son la *Alfesibea* de Queremón⁵¹⁴ y el *Alcmeón* de Eváreto⁵¹⁵.

Ya en el siglo III, tenemos noticia de un sorprendente *Tindáreo o Alcmeón*⁵¹⁶, obra de Nicómaco de Alejandría, de imprevisible argumento dada la improbable relación entre ambos héroes. El propio Nicómaco es autor asimismo de una *Erifila*⁵¹⁷, de la que tampoco nos ha llegado ningún fragmento.

En el terreno de la comedia sólo Anfis⁵¹⁸ y Mnesímaco⁵¹⁹ escribieron en el siglo IV sendas comedias tituladas *Alcmeón*, pero la locura del héroe reaparece a menudo en otras

⁵⁰⁸ 60 F 1b-c Snell.

⁵⁰⁹ Aristot. *Poet.* 1453b 29-34 (= 60 F 1b) ἔστιν δὲ πρᾶξι μὲν, ἀγνοοῦντας δὲ πρᾶξι τὸ δεινόν, εἴθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους· τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγωδίᾳ οἷον ὁ Ἀλκμέων ὁ Ἀστυδάμαντος ἢ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὀδυσσεῖ (*Y es posible que actúen, pero haciendo algo terrible sin saberlo y reconocer más tarde la relación de amistad, como el Edipo de Sófocles; en este caso fuera de la obra, pero también en la propia obra, como el Alcmeón de Astidamante o el Telémaco del Odiseo herido*).

⁵¹⁰ Como en el fr. 189 del cómico Antífanes (v. supra n. 486): μανεῖς ἀπέκτονεν τὴν μητέρ'. Cf. GARCÍA GUAL (1991: 7) y JOUAN-VAN LOOY (1998: 88 n.). No obstante, SCHMID (*GGL* I 3, 657) y ROBERT (1920: I 964) reconocían en el único fragmento conservado el tema del *Alcmeón en Corinto* de Eurípides; cf. igualmente XANTHAKIS-KARAMANOS (1980: 63-66).

⁵¹¹ 60 F 2b Snell (=T 1).

⁵¹² 72 F 1a-2 Snell.

⁵¹³ Cf. WELCKER (1841: III, 1075)

⁵¹⁴ 71 F 1 Snell.

⁵¹⁵ 85 F 2 Snell. El título de la pieza, procedente de una inscripción didascálica muy deteriorada, no es admitido por Lévêque (1955: 93 n.1)

⁵¹⁶ 127 F 12 Snell.

⁵¹⁷ 127 F 4 Snell.

⁵¹⁸ *PCG* II p. 214 K-A (sólo el título, sin fragmentos).

⁵¹⁹ *PCG* VII p. 16-17 F 1 K-A.

piezas cómicas, como en la Ποίησις de Antífanes⁵²⁰ y en las Διονυσιάζουσαι de Timocles⁵²¹, donde se le cita junto a otros personajes sufrientes como ejemplo de héroe enloquecido para consuelo de quien padezca dicha enfermedad.

En el ámbito de la literatura dramática latina la leyenda de Alcmeón también alcanzó cierta notoriedad. Así, contamos con un *Alcmeo*⁵²² de Ennio, famoso por una escena de locura de la que Cicerón cita algunos versos⁵²³ pero cuyos escasos fragmentos no permiten aclarar si seguía los pasos del *Alcmeón en Psófide* de Eurípides o bien del *Alcmeón* de Teodectas⁵²⁴. Accio pudo escribir cuatro dramas relacionados con la leyenda de Alcmeón: *Alcimeo*, *Alphesiboea*, *Epigoni* y *Eriphyla*, si bien es posible que los dos primeros y los dos últimos fueran títulos alternativos de sendas obras. *Alcimeo*⁵²⁵ y *Alphesiboea*⁵²⁶ parecen tener elementos de los dramas de Eurípides⁵²⁷, mientras que *Epigoni*⁵²⁸ y *Eriphyla*⁵²⁹ tomarían más bien como modelo las obras homónimas de Sófocles⁵³⁰.

El Alcmeón de Agatón

Puesto que la exigüidad del único fragmento conservado (ἀθέμιστοι μοῦσαι) hace imposible cualquier intento de reconstrucción del argumento de la tragedia deberemos conformarnos con establecer un contexto, dentro del marco de la leyenda de Alcmeón, en el que se pueda justificar que las Musas sean llamadas ‘criminales’ o ‘ilegítimas’.

⁵²⁰ PCG II p. 418, F 189 K-A.

⁵²¹ Fr. 6 K-A.

⁵²² TRF³ 20-2 Ribbeck (fr. XIV-XVI Jocelyn).

⁵²³ Cic. *De orat.* 3, 58, 218.

⁵²⁴ Cf. JOUAN-VAN LOOY (1998: 89). Para JOCELYN (1967: 184-202) y RIBBECK (1875: 500) Ennio toma como modelo el *Alcmeón en Psófide* de Eurípides; WARMINGTON (1936: 22) duda entre Eurípides y Teodectas, mientras que SCHADEWALDT (1952: 46-66) se decanta por Teodectas.

⁵²⁵ TRF³ 165-7 Ribbeck.

⁵²⁶ TRF³ 167-9 Ribbeck.

⁵²⁷ Cf. JOUAN-VAN LOOY (1998: 89-90), quienes piensan además que se trata de dos dramas distintos, frente a otros, como Bothe o Hartung, partidarios de unificar ambas obras.

⁵²⁸ TRF³ 200 Ribbeck.

⁵²⁹ TRF³ 203 Ribbeck.

⁵³⁰ Confrontando pormenorizadamente los fragmentos de Sófocles y Accio, así lo ha confirmado KISO (1977: 207-226), quien, siguiendo a Welcker, considera que en ambos autores se trata de una sola obra con doble título; v. supra n. 490 y 492.

Descartamos en principio la interpretación de *μουσα* con el sentido de ‘canción’, ‘música’ o ‘arte’, que realmente no aportaría ningún indicio sobre la posible trama de la pieza. Partiendo de este significado, Crescini aventuró la infundada hipótesis de que estas palabras implicaban que Agatón en el transcurso de la obra se defendía de los ataques recibidos mediante una especie de parábasis a la manera de los poetas cómicos⁵³¹.

Pensamos más bien que la expresión “Musas criminales” hay que ponerla en relación con la crítica a la amoralidad de los dioses homéricos y del mito en general que de manera dispersa pero constante va surgiendo a lo largo de la historia de la literatura griega en un proceso que culmina en la época clásica con la estricta censura teológica a la que Platón somete a los poetas en su estado ideal. Ya Hesíodo ponía precisamente en boca de las Musas del Helicón la confesión de que “sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades”⁵³², lo que podría ser la reprobación más temprana contra los relatos homéricos sobre los dioses. Jenófanes, a fines siglo VI a. C., manifestaba que “a los dioses achacaron Homero y Hesíodo todo aquello que entre los hombres es motivo de vergüenza y de reproche: robar, cometer adulterio y engañarse unos a otros”⁵³³. Píndaro, igualmente, alertaba contra los relatos que hacen antropófagos a los dioses, en referencia al festín de Tántalo, pues “le conviene al hombre hablar de los dioses con decoro”⁵³⁴. Y por último, Eurípides sentenció de manera tajante que “si los dioses cometen actos vergonzosos, no son dioses”⁵³⁵.

Partiendo de estos antecedentes, la expresión *ἀθέμιστοι μουσαι* debía de surgir en la tragedia de Agatón como una referencia al oráculo que le había confirmado a Alcmeón el deber de cumplir el mandato de su padre y de cometer, por tanto, el matricidio contra Erifila. Las Musas, vinculadas estrechamente a Apolo, recibían culto en Delfos como protectoras de la adivinación⁵³⁶ y según una noticia de Plutarco, que fue sacerdote del santuario, antes de emitir sus oráculos la Pitia debía lavarse y beber de una fuente

⁵³¹ CRESCINI (1904: 24). Su teoría es taxativamente descartada como una pura fantasía por MEKLER (1910:175-6) y LÉVÊQUE (1955: 92-3).

⁵³² Hes. *Theog.* 27.

⁵³³ Fr. 21 B 11 D-K.

⁵³⁴ Pind. *Ol.* I, 35-6.

⁵³⁵ F 286b, 7 Kannicht.

⁵³⁶ Según algunos autores, el culto a las Musas en Delfos como inspiradoras de la adivinación podría incluso haber preexistido al de Apolo. Cf. PARKE (1981: 99-112).

consagrada a ellas que había cerca del templo de Apolo⁵³⁷. Esta agua de las Musas era junto con el laurel y el trípode uno de los elementos indispensables de la mántica apolínea. Llamar criminales a las Musas por incitar a un crimen tan atroz como el matricidio, aunque resulte una expresión irreverente, sería no obstante una manera de atenuar un reproche que habría resultado palmariamente blasfemo si se hubiera dirigido directamente contra Apolo.

Intentando ir un poco más allá en la delimitación de la escena en que se podrían haber pronunciado estas palabras, resulta tentador ponerlas en relación con un pasaje de Aristóteles en el que, a propósito de la libre decisión y de la elección voluntaria, se critica la actitud de Alcmeón en una de las dos tragedias de Eurípides:

Et. Nic. III 1110a 23-29 ἐπ' ἐνίοις δ' ἔπαινος μὲν οὐ γίνεται, συγγνώμη δ', ὅταν διὰ τοιαῦτα πράξῃ τις ἃ μὴ δεῖ, ἃ τὴν ἀνθρωπίνην φύσιν ὑπερτείνει καὶ μηδεὶς ἂν ὑπομείναι. ἔνια δ' ἴσως οὐκ ἔστιν ἀναγκασθῆναι, ἀλλὰ μᾶλλον ἀποθανετέον παθόντι τὰ δεινότατα· καὶ γὰρ τὸν Εὐριπίδου Ἀλκμαίωνα γελοῖα φαίνεται τὰ ἀναγκάσαντα μητροκτονῆσαι.

En algunos casos, no hay elogio pero sí perdón: cuando uno hace lo que no debe por causas tales que exceden a la naturaleza humana y que nadie podría resistir. Pero hay tal vez cosas a las que no se puede ser forzado, sino que antes hay que morir tras padecer atrozmente: así, resultan manifiestamente ridículas las causas que forzaron al Alcmeón de Eurípides al matricidio⁵³⁸.

Dado que los motivos que tenía Alcmeón para asesinar a su madre —la traición cometida contra Anfiarao y contra él— eran bastante serios, lo que Aristóteles califica de ridículos serían seguramente los intentos del protagonista del drama de Eurípides de intentar escudarse en que el crimen había sido forzado bien por el mandato de su padre, bien por el dictamen del oráculo. Una situación similar quizá se diera igualmente en la

⁵³⁷ Plut. *Pyth. Orac.* 17. 402 c-d. Ni la fuente, que algunos autores identifican con la fuente Casotis, ni el santuario de las Musas que había junto a ella existían ya en época de Plutarco, probablemente debido al terremoto que sufrió el lugar en 373 a. C. Sobre el culto a las Musas en Delfos, cf. BARRIGÓN (1996: 237-250).

⁵³⁸ Tanto Kannicht (fr. 69) como Jouan-van Looy (fr. 4) incluyen este pasaje en sus respectivas ediciones como un fragmento del *Alcmeón en Psófide*.

pieza de Agatón, donde el propio Alcmeón o algún otro personaje exculparía al héroe haciendo recaer la responsabilidad del matricidio en la respuesta del oráculo.

Con tan parca información es imposible concretar en qué parte de la leyenda se centraba esta tragedia, pero, de no tratarse de una trama original como la del *Alcmeón en Corinto* de Eurípides, nos inclinamos a pensar, no tanto en el episodio del matricidio propiamente dicho como en alguna de las dos visitas a Psófide: en una situación como la solicitud de matrimonio a la hija de Fegeo o a la de Aqueloo parece más probable que fuera necesaria una justificación de los actos del héroe que han provocado su locura.

Iconografía de Alcmeón

Las representaciones plásticas del mito de Alcmeón, no son abundantes en comparación con su importancia en el género dramático, probablemente, como apunta García Gual, porque el tema del matricidio ya estaba poderosamente simbolizado por la figura de Orestes⁵³⁹.

Una de las piezas más significativas es un ánfora tirrena de mediados del siglo VI a. C. procedente de Orvieto⁵⁴⁰ en la que se representa con cierta seguridad el asesinato de Erifila (Fig. 2): una mujer con una herida sangrienta en el cuello agoniza frente a un túmulo funerario del que surge una serpiente; esta parece amenazar con las fauces abiertas a un guerrero, identificado como Alcmeón, que mirando hacia atrás se dispone a subir a un carro cuyo cochero está a punto de partir al galope (bien para dirigirse a Tebas, bien para huir de las consecuencias del crimen). Desde la derecha, una figura femenina de la que no se conserva la cabeza, parece correr en dirección al centro de la escena con un arco (o quizá una serpiente) en la mano. Por detrás de los caballos se vislumbra también un personaje masculino. A la izquierda hay tres mujeres con los brazos alzados mirando hacia la víctima, quizá unas plañideras, hacia las que se dirige desde detrás del túmulo una cuarta mujer con un largo manto hasta los pies. Las inscripciones de la pieza resultan inservibles para la identificación de las figuras, por lo que la identidad de algunas de ellas está sujeta a debate: así, Gantz pone en duda, aunque sin descartarlo del todo, que la serpiente pueda representar a una Erinia, al igual que la figura femenina de la derecha

⁵³⁹ GARCÍA GUAL (1991: 12)

⁵⁴⁰ Berlín PM VI 4841. Sobre la iconografía de Alcmeón cf. KRAUSKOPF, *LIMC* I, 1, s. v. *Alkmaion*, p. 546-52; 2, 410-412. Acerca de este vaso véase además THIERSCH (1899: 55-58), y más recientemente SMALL (1976: 124-6), GARCÍA GUAL (1991: 12-13) y GANTZ (2004: 931).

que empuña un arco⁵⁴¹; para García Gual la serpiente parece indicar una venganza familiar y podría estar asociada a Erifila, o quizá también a Anfiarao, a quien pertenecería el túmulo, mientras que las figuras de la derecha podrían ser Ártemis y Apolo (frecuentemente asociados en el arte arcaico), y las del lado izquierdo, unas sirvientes que entonan a coro el planto fúnebre o también las Erinias a las que reclama auxilio el fantasma de la muerta. Es destacable la similitud de la composición de la escena reproducida en este vaso con un conjunto de piezas de la misma época⁵⁴² que representan a Anfiarao a punto de partir a Tebas y volviéndose para amenazar a Erifila en presencia de un Alcmeón adolescente. En palabras de García Gual, “las dos escenas son el comienzo y el fin de un episodio y o bien dos episodios que abren y cierran una secuencia dramática”⁵⁴³.

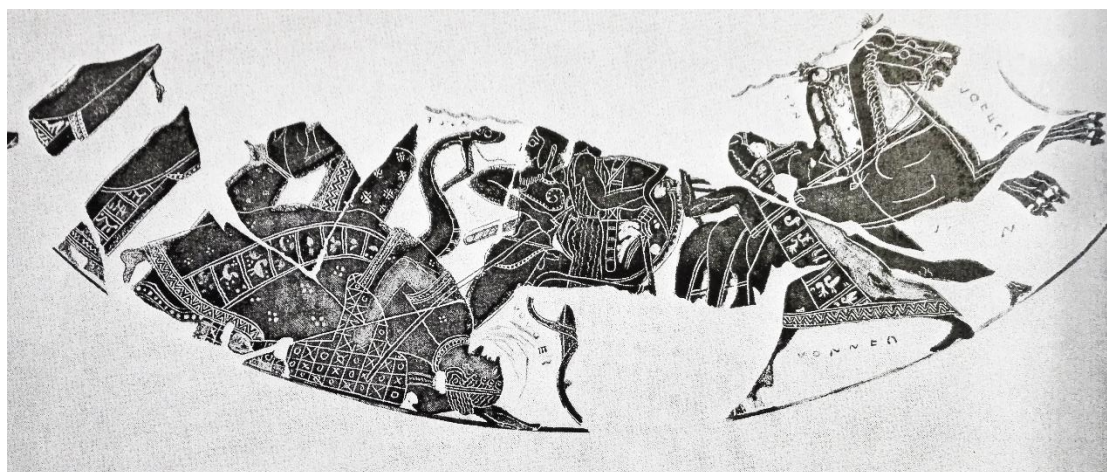


Fig. 2

Otra representación interesante es la que aparece en los relieves de cinco urnas etruscas de alabastro procedentes de Volterra en las que se repite el mismo diseño con desigual calidad artística y pequeñas diferencias de detalle (Fig. 3)⁵⁴⁴: una mujer opulentamente vestida y enjoyada se incorpora del lecho mientras un hombre con la cabeza cubierta, como un sacerdote en un sacrificio, y armado de una espada o un puñal

⁵⁴¹ GANTZ (2004: 931, 1196) pone en relación este vaso con una metopa del santuario de Hera en Foce del Sele que se cree que representa a Orestes defendiéndose espada en mano de una serpiente que rodea su cuerpo.

⁵⁴² LIMCI 1, s. v. *Amphiaraios*, p. 694.

⁵⁴³ GARCÍA GUAL (1991: 13).

⁵⁴⁴ LIMCI 1, p. 548-9; 2, p. 410-411.

la sujeta por el cabello. A la izquierda, otro hombre irrumpe en la habitación con la misma actitud frente a otra mujer arrodillada; a los pies de este segundo atacante yace tendido un criado y a izquierda se alza una figura femenina alada de carácter demoníaco, una Furia o, ahora con más probabilidad, una Erinia. El segundo asesino podría ser identificado con Anfíloco, el hermano de Alcmeón que en algunas versiones es cómplice del matricidio. Es significativo el hecho de que en alguna de las urnas el personaje identificado como Alcmeón lleve una corona de laurel, lo que podría indicar que el crimen se produce cuando vuelve victorioso de Tebas o tras consultar en Delfos al oráculo.



Fig. 3

Finalmente, una cratera de volutas procedente de Apulia y conservada en el Vaticano (Vat. AA 2)⁵⁴⁵ parece estar inspirada en el *Alcmeón en Corinto* de Eurípides. En el campo del vaso puede verse a dos suplicantes, un anciano sentado sobre un altar y una joven de pie. Por la derecha avanza un rey con el cetro en la mano y en el lado izquierdo se encuentra un joven armado. En la parte superior aparecen una serie de dioses: Ártemis (o *Peitho*), Afrodita con Eros y una Erinia. Zielinski interpreta la escena, de manera un tanto aventurada, del siguiente modo: llegado a Corinto, Alcmeón se encuentra con Anfíloco, quien lo reconoce y le amenaza con castigar el matricidio. Alcmeón se refugia en

⁵⁴⁵ LIMC I 1, s. v. *Alkmaion*, p. 550; SÉCHAN (1926: 209-10, fig. 85); WEBSTER, *MTSP*² (1967: 128, TV 48, 154, 157, 166).

un altar. Llega entonces Creonte, reconoce a Tisífone y pretende recuperarla; el rey condena a muerte a Alcmeón y ordena a Anfloco que ejecute la sentencia⁵⁴⁶.

2

Anecdota Bekkeriana. 353, 7; PHOTIUS (*b, z*) α 458 Ἀθέμιστα καὶ ἀνόσια δρᾶν Δείναρχος εἶπε (fr. 6, p. 146, 19 C.) καὶ Σοφοκλῆς (F 742, Ξενοφῶν Phot.). καὶ ἀθεμιστότεροι Ξενοφῶν (Cyr. 8, 8, 5). καὶ

ἀθέμιστοι μοῦσαι

εἶπεν Ἀγάθων ἐν Ἀλκμαίωνι.

‘Cometer actos criminales e impíos’: lo dijo Dinarco y también Sófocles (Focio: Jenofonte); y ‘más criminales’, Jenofonte; y

musas criminales

lo dijo Agatón en Alcmeón.

Comentario

De la misma manera que sucede con las piezas homónimas de Sófocles y Eurípides, las fuentes que nos transmiten el título ofrecen la forma Ἀλκμαίων frente a Ἀλκμέων que prefieren los editores. Efectivamente, esta es la forma ática corroborada por las inscripciones de la época y la que hemos adoptado⁵⁴⁷.

El fragmento, no obstante su brevedad y al margen de los problemas de interpretación que plantea, presenta algunas variantes textuales: en *Anecdota Bekkeriana* se lee ἀθέματοι, mientras que en Genadio tenemos ἀθέμιτα μῦσαι, lecturas que no dan ningún sentido pero en las que se apoyó Nauck para proponer ἀθεμίτῳ μῦσαι (de μύσος, -εως), “con criminal impureza”. La forma ἀθέμιστος, atestiguada en Homero⁵⁴⁸, es más antigua y menos frecuente que ἀθέμιτος, y muy rara en la tragedia, pues sólo aparece en

⁵⁴⁶ ZIELINSKI (1922: 315-318).

⁵⁴⁷ Cf. THREATTE (1980: 296).

⁵⁴⁸ Cf. *Il.* IX 63.

este fragmento de Agatón y en un *adéspoton*⁵⁴⁹; en Eurípides, en cambio, sí hay ejemplos de la segunda forma, ἀθέμιτος⁵⁵⁰.

ΑΝΘΟΣ vel ΑΝΘΕΥΣ

LA FLOR o ANTEO

2 a

ARISTOTELES, *Poetica* 9, 1451b 19 οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγωδίαις ἐν ἐνίαις μὲν ἐν ἧ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐθέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἄνθει· ὁμοίως γὰρ ἐν τούτῳ τὰ τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποιήται, καὶ οὐδὲν ἦττον εὐφραίνει. ὥστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγωδίαι εἰσὶν, ἀντέχεσθαι.

Sin embargo, también en algunas tragedias hay uno o dos nombres conocidos, y los demás son ficticios; y en algunas, ninguno, como en La flor de Agatón, pues allí son igualmente ficticios el argumento y los personajes, y no gusta menos; de modo que no hay que pretender a toda costa atenerse a los mitos tradicionales sobre los que versan las tragedias.

Comentario

La forma que unánimemente ofrecen los manuscritos griegos de la *Poética* para el título de esta pieza es Ἄνθει, *La flor*, lo que añade a la novedad destacada por Aristóteles de su independencia respecto al mito, la asignación de un título que no denomina ni al protagonista ni a los miembros del coro, como es habitual en la tragedia griega. Esta última circunstancia ha parecido suficiente a muchos investigadores para recelar de la correcta transmisión del texto y proponer una serie de alternativas que coinciden en la sustitución del título tradicional por otro constituido por el nombre propio de un personaje⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ *TrGF* 2, F 663, 3 K-Sn. Se trata de un extenso fragmento papiráceo perteneciente probablemente a una *Ifigenia*.

⁵⁵⁰ Eur. *Ion*, 1093; *Phoen.* 612.

⁵⁵¹ Puede verse un estado de la cuestión, hasta la fecha de la publicación de su estudio, en LÉVÊQUE (1955: 105-13).

No son infrecuentes, en efecto, nombres propios formados sobre la raíz ἄνθ- (ἄνθος, ἄνθας, ἄνθης, ἄνθεύς) para designar a los héroes epónimos fundadores de determinadas ciudades o, en la poesía popular, a jóvenes destacados por su belleza que murieron de manera prematura víctimas de una pasión amorosa desgraciada⁵⁵². En la opinión de los partidarios de modificar el *textus receptus*, un escriba inseguro del significado de la forma en dativo de uno de estos prosopónimos muy bien podría haber intentado aclarar el término sustituyéndolo por el dativo del sustantivo neutro ἄνθος (-οὺς), *flor*.

De todas las correcciones que se han propuesto al texto de Aristóteles únicamente la de Gudeman pretende fundamentarse en la tradición manuscrita. Según afirma este autor en su edición de la *Poética*⁵⁵³, la versión árabe de esta obra presupone una lectura ἄνθη (*Ante*), habiéndose producido el cambio de -η en -ει por iotacismo, error muy frecuente en los manuscritos. Gudeman no aporta ninguna hipótesis sobre el argumento de la obra, que en cualquier caso no versaría sobre lo acontecido a la única Ante de la que habla la tradición mítica —una de las hijas del gigante Alcioneo que se arrojaron al mar cuando su padre fue muerto por Heracles y acabaron transformadas en petreles⁵⁵⁴— pues el testimonio de Aristóteles excluye taxativamente esa posibilidad (τά τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποίηται). No obstante, Gudeman sugiere que la innovación de Agatón habría consistido en tomar de una leyenda poco conocida el personaje de Ante y elaborar una nueva fábula sobre ella.

El dativo ἄνθη puede también vincularse a un nominativo masculino ἄνθης (*Antes*), nombre que generalmente aparece, como más arriba hemos indicado, asociado al héroe epónimo de una serie de relatos sobre fundaciones de ciudades, ninguno de los

⁵⁵² PITCHER (1939: 162 n.62) ofrece un repertorio bastante exhaustivo de referencias a personajes que llevan nombres de este tipo; ἄνθος, ἄνθας y ἄνθης parecen variantes de un mismo nombre, pues a menudo las fuentes los utilizan de manera indistinta para designar a los héroes epónimos de las ciudades de Antea, Antedón o Antana (Paus. II 30, 10; IX 22, 5-7; Steph. Byz. 95, 11-12; 96, 11-13); cf. WELCKER (III, 1841: 995-6) y STOLL, *Roscher's Lexicon* I (1886), s. v. *Anthos*. De todos estos nombres, el de mayor índice de frecuencia en la epigrafía y en la literatura es con gran diferencia ἄνθος (89 apariciones, 22 de ellas en el Ática) seguido de ἄνθεύς (10 apariciones, 1 en el Ática); Cf. FRASER (ed.), *LGPN* I-IV (1987-2005).

⁵⁵³ GUDEMAN (1934: 211).

⁵⁵⁴ Cf. *Suda*, s.v. Ἀλκυονίδες.

cuales ofrece material susceptible de ser tratado dramáticamente⁵⁵⁵. Sin embargo, Plutarco (*Quaest. Graec.* XIX)⁵⁵⁶ y de manera más sintética Ateneo (*Deipn.* I, 31 c) cuentan la historia de la juventud de un Antes (o Anto, v. n. 552) que, desaparecido cuando aún era un niño, fue hallado por su hermano Hiperes años después en Feras, cuando servía como copero en casa del rey Acasto. El relato es interesante por cuanto en este caso sí que podría constituir el núcleo de un desarrollo dramático⁵⁵⁷, si bien volveríamos a toparnos con el impedimento de que la trama de la obra de Agatón procedería de la leyenda, lo que entra en contradicción con las palabras de Aristóteles.

Las razonamientos esgrimidos por Lévèque en contra de la conjetura de Gudeman parecen bastante sólidos: en primer lugar, no hay razón para dar más crédito a la versión árabe, realizada sobre la traducción siríaca de un original griego, que al resto de los manuscritos griegos que ofrecen unánimemente Ἄνθει, incluido alguno indudablemente emparentado con la traducción árabe. Además, el supuesto cambio de -η por -ει debido al iotacismo podría haberse producido perfectamente a la inversa. Y finalmente, ni siquiera está claro que el manuscrito griego sobre el que reposa la versión árabe presentara la forma Ἄνθη: Gudeman arguye que el traductor, cortando mal las palabras, ha interpretado la última sílaba -θη como una forma del verbo τίθημι, a partir de lo cual se debe

⁵⁵⁵ Esteban de Bizancio (*Ethnica* 95, 11-12) cita a un Antes como fundador de Antana, en Laconia; el mismo autor (*Ethnica* 74, 6-10) y Estrabón (VIII, 374 y XIV, 656) mencionan a Antes como fundador de Halicarnaso. Plutarco (*De musica*, 3, 4), citando como fuente a Heraclides Póntico, se refiere también a un Antes de Antedón compositor de himnos, contemporáneo de otros cantores legendarios como Lino de Eubea (hermano de Orfeo) y Piero de Pieria.

⁵⁵⁶ Plut. *Quaest. Graec.* XIX, 295 D10-F9 ὁ δὲ Μνασιγιέτων (FHG III p. 158) φησὶν Ὑπέρητος ἀδελφὸν ὄντα τὸν Ἄνθον ἔτι νήπιον ἀπολέσθαι, καὶ τὸν Ὑπέρηνην κατὰ ζήτησιν αὐτοῦ πλανώμενον εἰς Φεράς πρὸς Ἄκαστον [ἢ Ἄδραστον] ἔλθειν, ὅπου κατὰ τύχην ὁ Ἄνθος ἐδούλευεν οἰνοχοεῖν τεταγμένος. ὡς οὖν εἰστιῶντο, τὸν παῖδα προσφέροντα τῷ ἀδελφῷ τὸ ποτήριον ἐπιγνῶναι καὶ εἰπεῖν πρὸς αὐτὸν ἡσυχῇ 'πῖν' οἶνον τρυγίαν, ἐπεὶ οὐκ Ἄνθηδόνα ναίεις' (*Mnasigito dice que Anto era hermano de Hiperes y que se perdió siendo todavía un niño; y que Hiperes cuando deambulaba en su búsqueda llegó a Feras a la casa de Acasto (o Adrasto), donde casualmente Anto era el esclavo encargado de servir el vino. Durante el banquete el niño reconoció a su hermano al servirle la bebida y le dijo en voz baja: 'bebe el vino con su hez, pues no habitas Antedón'*).

⁵⁵⁷ Sugieren esa posibilidad SCHMID (*GGL* I 3, 849 n. 4) y CRESCINI (1904: 28-9), aunque este último se decanta finalmente por mantener el título tradicional.

reconstruir la forma Ἄνθη⁵⁵⁸. Pero, contraargumenta Lévèque, es también igualmente posible que un traductor tan torpe, para intentar darle sentido a una frase que no entiende, se haya visto obligado a leer -θη aunque lo que tuviera ante sus ojos fuera otra cosa, -θει por ejemplo. En contra igualmente de la hipótesis de Gudeman, como ha señalado Corbato, juega el hecho de que Aristóteles anteponga el artículo masculino al título de la pieza (τῷ Ἀγάθωνος Ἄνθει) y vuelva después a referirse a ella también en masculino (ἐν τούτῳ), cuando es sabido que al citar una tragedia Aristóteles siempre respeta la concordancia de género⁵⁵⁹.

Otra de las conjeturas que se han defendido para enmendar el título del drama de Agatón es Ἄνθω (Anto), lo que implica una corrección, si no imposible, bastante audaz del texto. La propuesta, al igual que Ἄνθεός que examinaremos después, había sido ya insinuada sin demasiada convicción por Welcker⁵⁶⁰, pero quien la ha defendido con un mayor despliegue de argumentos en un extenso artículo ha sido Pitcher⁵⁶¹. Este autor cree haber encontrado una sinopsis de la pieza de Agatón en uno de los relatos de *Las metamorfosis* del mitógrafo Antonino Liberal (s. II d. C.), el titulado precisamente Anto (Ἄνθος), que hace el número siete de la colección⁵⁶²:

⁵⁵⁸ La traducción árabe (en su versión latina: *velut qui ponit bonum esse unum*) hace suponer una lectura del texto griego de este tenor: οἷον ἐν τὸ ἀγαθὸν ὃς ἂν θῆ. Cf. GUDEMAN (1929: 243) y CORBATO (1948 = 1991: 31 n. 8)

⁵⁵⁹ CORBATO (1948 = 1991: 30 n. 5 y 6).

⁵⁶⁰ WELCKER (1841: III, 996).

⁵⁶¹ PITCHER (1939:145-69).

⁵⁶² Ant. Lib. *Met.* VII [Ἱστορεῖ Βοῖος Ὀρνιθογονίας α.] Αὐτόνοου τοῦ Μελανέως καὶ Ἱπποδαμείας ἐγένοντο υἱοὶ μὲν Ἐρωδιὸς [καὶ] Ἄνθος Σχοινεὺς Ἄκανθος, θυγάτηρ δὲ Ἄκανθίς, ἧ κάλλιστον εἶδος ἔδωκαν οἱ θεοί. τῷ δὲ Αὐτόνόῳ τούτῳ ἐγένοντο ἵππων ἀγέλαι πλεῖσται καὶ ἔνεμον αὐτὰς Ἱπποδάμεια τούτου γυνή, καὶ οἱ παῖδες αὐτῶν. ἐπεὶ δὲ Αὐτόνόῳ γῆν ἔχοντι πλεῖστην οὐδεὶς καρπὸς ἐφαίνετο κατ' ὀλιγορίαν ἔργων, ἀλλ' ἔφερον αὐτῷ σχοίνους ὁ χῶρος καὶ ἀκάνθας, ἀπ' αὐτῶν ὠνόμασε τοὺς παῖδας Ἄκανθον καὶ Σχοινέα καὶ Ἄκανθίδα καὶ τὸν πρεσβύτατον Ἐρωδιόν, ἐπεὶ <αὐτὸν> ἠρώησεν ὁ χῶρος. οὗτος ὁ Ἐρωδιὸς πλεῖστον ἐφίλησε τὰς ἀγέλας τῶν ἵππων καὶ ἔτρεφεν αὐτὰς ἐν τῷ λειμῶνι. ἐπεὶ δὲ Ἄνθος τοῦ Αὐτόνοου παῖς ἐξήλασε τὰς ἵππους ἐκ τοῦ λειμῶνος, αὐτὰι εἰργόμεναι τροφῆς ἐξεθύμηναν καὶ τὸν Ἄνθον ἐπιστᾶσαι κατεβίβρωσκον πλεῖστα ἐπιβώμενον ἀμῦναι τοὺς θεοὺς. ὁ μὲν οὖν πατήρ ὑπὸ ἄχους ἐκπλαγεὶς ὠκνησεν ἀπελάσαι τὰς ἵππους καὶ ὁ θεράπων τοῦ παιδός, ἡ δὲ μήτηρ διεμάχετο πρὸς τὰς ἵππους, ἀλλὰ διὰ τὴν τοῦ σώματος ἀσθένειαν οὐδὲν ἐδυνήθη πρὸς τὸν ὄλεθρον ἐπαμῦναι. κάκεῖνοι μὲν οὕτω τεθνεῶτα τὸν Ἄνθον ἐκλαιον, Ζεὺς δὲ καὶ Ἀπόλλων οἰκτεῖραντες πάντας αὐτοὺς ἐποίησαν ὄρνιθας, Αὐτόνοον μὲν [εἰς τὸν] ὄκνον, ὅτι Ἄνθου ὁ πατήρ ὠκνησεν ἀπελάσαι τὰς ἵππους, τὴν δὲ μητέρα κορυδόν, ὅτι ἐκορύσσετο πρὸς τὰς ἵππους

[Lo cuenta Beo⁵⁶³ en el libro I de la *Ornitogonia*]

De Autónoo, hijo de Melaneo, y de Hipodamía nacieron varios hijos, Erodio, Anto, Esqueneo, Acanto, y una hija, Acántide, a la que los dioses dotaron de una belleza extraordinaria. Este Autónoo llegó a poseer abundantes manadas de caballos que apacentaban su mujer y sus hijos. Puesto que el enorme terreno que poseía no le producía a Autónoo ningún fruto por falta de cuidados, sino que el lugar solo daba juncos y cardos, llamó por eso a sus hijos Acanto, Esqueneo y Acántide⁵⁶⁴, y al mayor Erodio porque el terreno le había decepcionado⁵⁶⁵. Este Erodio era un gran apasionado de las manadas de caballos y los llevaba a pastar al prado. Pero una vez, Anto, el hijo de Autónoo, sacó las yeguas del prado y estas, al verse privadas de alimento, se desbocaron y, arrojándose sobre Anto, lo devoraron mientras él pedía a gritos a los dioses que lo ayudaran. El padre, paralizado por la angustia, vaciló en apartar a las yeguas, y también el criado del niño; la madre, en cambio, luchaba contra las yeguas, pero por su falta de fuerza no logró evitar la desgracia. Y aquellas gentes lloraban a Anto, que de tal suerte había perecido; y Zeus y Apolo se compadecieron y a todos ellos los convirtieron en pájaros: a Autónoo en ganso

μαχομένη περι τοῦ παιδός· αὐτὸν δὲ τὸν Ἄνθον καὶ τὸν Ἐρωδιὸν καὶ Σχοινέα καὶ Ἀκανθ[υλλ]ίδα γενομένους ὄρνιθας τῷ αὐτῷ ἐποίησαν ὀνόματι καλεῖσθαι καθὰ καὶ πρὶν ἢ μεταβαλεῖν αὐτοὺς ὀνόμαζον[το], τὸν δὲ θεράποντα τὸν ὀπηδὸν τοῦ Ἄνθου κατὰ ταῦτά τῷ ἀδελφῷ τοῦ παιδὸς ἐποίησαν ἐρωδιόν, ἀλλ' οὐχ ὁμοιον· ἦσσαν γὰρ ἔστιν ἱκανῶς τοῦ πελλοῦ καὶ οὐ γίνεται σύνεδρος οὗτος ὁ ἐρωδιὸς ἄνθω, καθάπερ οὐδ' ὁ ἄνθος τῷ [ἐφ]ίππῳ, ὅτι μέγιστα κακὰ ἔπαθεν ὁ Ἄνθος ὑπὸ τῶν ἵππων. καὶ ἔτι νῦν ὅταν ἀκούσῃ φωνοῦντος ἵππου φεύγει μιμούμενος ἅμα τὴν φωνήν.

⁵⁶³ Las fuentes que aparecen encabezando los diferentes relatos de Antonino Liberal, igual que las de Partenio de Nicea del que hablaremos después, aunque procedentes de escoliastas tardíos, son en general bastante fiables. El autor de la *Ornitogonia* aquí citada es un oscuro poeta (Βοῖος) o poetisa (Βοιῶ) de fecha indeterminada, quizá del s. II a. C. (cf. KNAACK en *R.E.*, s. v. *Boio*). Su obra sirvió de modelo a Emilio Macer, amigo de Ovidio, para componer un poema épico con el mismo título; el propio poeta de Sulmona lo utilizó como fuente en sus *Metamorfosis*. Pitcher retrasa la fecha de Beo hasta finales del s. IV a. C. y considera que pudo fácilmente haber extraído su relato de la tragedia de Agatón.

⁵⁶⁴ Esqueneo significa “junco”, y Acanto y Acántide “cardo, espino”; Anto sugiere las flores silvestres que nacen en los campos sin cultivar o quizá una personificación de la vegetación que muere, como Jacinto. Cf. CALDERÓN (1989: 200 n.1). Todos son nombres de plantas pero también de diversas especies de pájaros, lo que anticipa su metamorfosis final.

⁵⁶⁵ Es un pasaje corrupto en el que se adivina un juego etimológico entre el nombre de Erodio y el verbo ἐρώεω.

porque, padre de Anto como era, había vacilado en apartar a las yeguas⁵⁶⁶; a la madre en cogujada⁵⁶⁷, porque se le había encrespado el cabello luchando por su hijo contra las yeguas. E hicieron que el propio Anto, Erodio, Esqueneo, Acanto y Acantílide, una vez convertidos en pájaros, fueran llamados con el mismo nombre que tenían antes de su transformación⁵⁶⁸. Al criado que cuidaba de Anto lo convirtieron en lo mismo que al hermano del niño, en una garza, pero no igual: esta es bastante más pequeña que la garza negra y no acompaña nunca al anto (aguzanieves), como el anto tampoco al caballo, ya que Anto sufrió una gran desgracia por culpa de los caballos. Y todavía ahora cuando oye a un caballo relinchar huye imitando su voz.

El relato no parece ajustarse demasiado a una adaptación dramática que respete mínimamente las convenciones del género, incluso tratándose de un autor tan poco convencional como Agatón. A Pitcher no le pasa desapercibida tal circunstancia pero la solventa con la hipótesis de que la pieza en cuestión era un drama satírico en el que un coro de caballos sustituía al más tradicional de sátiros. No considera necesario que los caballos además de antropófagos sean parlantes, por lo que imagina que un grupo de cantantes ajenos a la trama interpretaría entre las diferentes escenas los famosos ἐμβόλιμα agatonianos. Por lo demás, da rienda suelta a su imaginación en la siguiente reconstrucción de la obra: el prólogo lo recitarían Autónoo e Hipodamía, lamentando la pobre situación a la que les ha llevado la improductividad de sus campos; en la πάροδος haría su entrada Erodio al frente de las yeguas, profiriendo alguna amenaza contra quien las moleste; Anto, un niño todavía, expresaría la queja de que son precisamente los caballos los causantes de la ruina de su familia; sin que lo adviertan sus padres ni su criado (un pedagogo) fuerza a los caballos a salir del prado, imitando probablemente su relincho. Cuando le atacan las bestias irrumpen en escena Autónoo, el pedagogo e Hipodamía. Los dos primeros son incapaces de reaccionar, Autónoo fuera de sí ante la emergencia y el

⁵⁶⁶ Hay un nuevo juego de palabras entre ὄκνος “ganso” y el verbo ὀκνέω “tardar, vacilar”.

⁵⁶⁷ También conocida como alondra moñuda. Se diferencia de las demás alondras por un pequeño penacho de plumas que lleva en la cabeza.

⁵⁶⁸ No todas estas especies de pájaros están bien identificadas: Acanto y Acántide pueden ser dos variedades de jilgueros; Erodio, la garza real; Anto, quizá el aguzanieves (cf. Aristot. *Hist. an.* IX 615a) y Esqueneo presenta hábitos similares a la garcilla bueyera (*Ardea Bubulcus*), que acompaña al ganado a los pastos; cf. CALDERÓN (1989: 201 n.8) y SANZ MORALES (2002: 149 n. 47).

segundo por debilidad senil; sólo Hipodamía lucha en vano contra los animales. Tras la muerte de Anto la familia reunida lamenta su destino y entonces aparecen como *dei ex machina* Zeus y Apolo quienes, compadecidos, los convierten a todos, pedagogo incluido, en diferentes especies de pájaros⁵⁶⁹.

Puestos a dejar volar la imaginación, Pitcher atribuye a esta obra dos de los fragmentos sin título de Agatón : inserta el F 14 (*Cierto es que la mujer, por la inacción de su cuerpo, / dentro de sí una mente inactiva no alberga.*) en el momento en que Hipodamía intenta salvar la vida de su hijo y el F 15 cuando, en la escena final, aparecen los dioses para llevar a cabo la metamorfosis (*Sólo de una cosa el dios está privado: / de hacer que no haya sucedido lo que ya está hecho.*)

Pitcher se anticipa a la posible objeción de que los nombres de la mayor parte de los personajes aparezcan de una manera u otra en la tradición mítica asegurando que su utilización irónica⁵⁷⁰ es la prueba de que toda la historia es obra de un creador individual; en cuanto a los πράγματα, aunque acepta que hay un trasfondo tradicional en la rivalidad entre el caballo y el *anthos* pájaro⁵⁷¹ y que los caballos devoradores de hombres remiten a conocidos ejemplos de la leyenda (Diomedes y Glauco), considera que en el relato de Antonino hay una reelaboración y combinación de materiales que no constituyen un producto folklórico o legendario sino la creación única y genuina de un autor original.

Al margen de que en su conjunto la hipótesis de Pitcher resulte excesivamente especulativa y artificiosa, incluso desde el punto de vista textual su punto de partida ya nos parece poco consistente: el autor explica la lectura Ἄνθει de los manuscritos argumentando que seguramente el escriba desconocía el nombre del pájaro *anthos* (el aguzanieves) y prefirió sustituirlo por el más común de “la flor”. Sin embargo, ya hemos indicado que Ἄνθος como nombre propio era de uso relativamente frecuente, tanto en las inscripciones como en las fuentes literarias⁵⁷², por lo que no se entiende qué razón tendría un escriba para sustituirlo por el nombre común de un objeto, rompiendo así con una

⁵⁶⁹ SITTL (1887: III, 368 n.7) sugiere que si, en efecto, el *Anto* de Antonino resumiera la tragedia de Agatón, Aristófanes habría parodiado esta escena en *Las aves*.

⁵⁷⁰ Αυτόνοο (Αυτόνοος) es “el que piensa por sí mismo” e Hipodamía (Ἱπποδάμεια) “la que doma los caballos”.

⁵⁷¹ Ps. Aristot. *Hist an.* IX, 609b 14.

⁵⁷² v. supra n. 552.

tradición en general bastante respetada antes y después de Agatón en lo que atañe a los títulos de las tragedias.

La última propuesta de corrección al pasaje de Aristóteles que nos queda por examinar tiene un mayor fundamento textual. En efecto, basta con un simple cambio de acento para convertir la lectura de los manuscritos en Ἄνθεϊ, dativo del nombre propio Ἄνθεύς (*Anteo*). Ya Wilamowitz había advertido a propósito de este texto que los editores que mantenían la lectura Ἄνθει se mostraban demasiado esclavos de los acentos bizantinos⁵⁷³. Descartados los diferentes héroes míticos de nombre Anteo⁵⁷⁴ y algunos personajes históricos posteriores a Agatón⁵⁷⁵, en general, los defensores de esta conjetura vinculan el posible título de esta tragedia con el protagonista de un relato de Partenio de Nicea (s. I a. C.) incluido en sus *Sufrimientos de amor* (Ἐρωτικά παθήματα) con el número XIV de la colección⁵⁷⁶:

⁵⁷³ WILAMOWITZ (1959⁵: I, 360 n. 3). La propuesta había sido también sugerida anteriormente por WELCKER (1841: III, 996) y BERGK (1884: III, 178 n. 5).

⁵⁷⁴ Nonn. *Dion.* XXXII 187; Hyg. *Fab.* 157; Ant. Lib. 5; Lycophr. *Alex.* 134; Verg. *Aen.* I 181, 510; XII 443; Paus. VII 21, 6; Stat. *Theb.* X 554. No obstante caer en flagrante contradicción con el testimonio de Aristóteles, CRESCINI (1922: 28) considera probable que el protagonista de la pieza de Agatón sea un Anteo de la leyenda, hijo de Antenor y amante de Paris, a quien este mató involuntariamente (Lycophr. *Alex.* 134 y *Schol.* ad loc.).

⁵⁷⁵ Leon. *Tar.* 94 (= *A.P.* VII 550); Plin. XXXIV 8, Xenoph. *Cyn.* VII 5.

⁵⁷⁶ Περὶ Ἀνθέως. Ἱστορεῖ Ἀριστοτέλης καὶ οἱ τὰ Μιλησιακά. Ἐκ δὲ Ἀλικαρνασσοῦ παῖς Ἄνθεύς ἐκ βασιλείου γένους ὠμήρευσε παρὰ Φοβίῳ, ἐνὶ τῶν Νειλειδῶν, τότε κρατοῦντι Μιλησίων. τούτου Κλεόβοια, ἦν τινες Φιλαίχιμν ἐκάλεσαν, τοῦ Φοβίου γυνή, ἐρασθεῖσα πολλὰ ἐμηχανᾶτο εἰς τὸ προσαγαγέσθαι τὸν παῖδα. ὡς δὲ ἐκεῖνος ἀπεωθεῖτο ποτὲ μὲν φάσκων ὀρρωδεῖν, μὴ κατάδηλος γένοιτο, ποτὲ δὲ Δία Ξένιον καὶ κοινήν τράπεζαν προῖσχύμενος, ἡ Κλεόβοια κακῶς φερομένη ἐν νῶ εἶχε τίσασθαι αὐτόν, ἀνηλεῆ τε καὶ ὑπέραυχον ἀποκαλουμένη. ἔνθα δὴ χρόνου προϊόντος τοῦ μὲν ἔρωτος ἀπηλλάχθαι προσεποιήθη· πέρδικα δὲ τιθασσὸν εἰς βαθὺ φρέαρ κατασοβήσασα ἐδεῖτο τοῦ Ἀνθέως, ὅπως κατελθὼν ἀνέλοιτο αὐτόν. τοῦ δὲ ἐτοίμως ὑπακούσαντος διὰ τὸ μηδὲν ὑφορᾶσθαι ἡ Κλεόβοια ἐπισείει στιβαρὸν αὐτῷ πέτρον· καὶ ὁ μὲν παραχρῆμα ἐτεθνήκει, ἡ δὲ ἄρα ἐννοηθεῖσα, ὡς δεινὸν ἔργον δεδράκοι, καὶ ἄλλως δὲ καιομένη σφοδρῶ ἔρωτι τοῦ παιδὸς ἀναρτᾷ ἑαυτήν. Φοβίος μὲντοι διὰ ταύτην τὴν αἰτίαν ὡς ἐναγῆς παρεχώρησε Φρυγίῳ τῆς ἀρχῆς. ἔφασαν δὲ τινες οὐ πέρδικα, σκεῦος δὲ χρυσοῦν εἰς τὸ φρέαρ βεβλήσθαι, ὡς καὶ Ἀλέξανδρος ὁ Αἰτωλὸς μέμνηται ἐν τοῖσδε ἐν Ἀπόλλωνι·

παῖς Ἴπποκλῆος Φοβίος Νειληϊάδαο
ἔσται ἰθαιγενέων γνήσιος ἐκ πατέρων·
τῷ δ' ἄλοχος μνηστὴ δόμον ἴζεται, ἧς ἔτι νύμφης
ἡλάκατ' ἐν θαλάμοις καλὸν ἐλισσομένης,
Ἄσσησοῦ βασιλῆος ἐλεύσεται ἔκγονος Ἄνθεύς

[Cuentan la historia Aristóteles y los autores de las historias de Mileto]

Anteo, un muchacho de Halicarnaso de linaje real, vivía como rehén en la casa de Fobio, uno de los Nelidas, que entonces gobernaba a los milesios. Se enamoró de él la esposa de Fobio, Cleobea, a la que han llamado también Filecme, y tramaba multitud de argucias para atraerse al muchacho. Pero como aquel la rechazaba, unas veces diciendo que tenía miedo de ser descubierto y otras invocando a Zeus Hospitalario y la mesa compartida, Cleobea se lo tomó a mal y planeó vengarse de él, tachándolo de despiadado y engreído. Entonces, transcurrido un tiempo, fingió

ὄρκι' ὀμηρείης πίστ' ἐπιβωσάμενος,
πρωθήβης, ἕαρος θαλερώτερος· οὐδὲ Μελίσσω
Πειρήνης τοιόνδ' ἀλφεισίβοιον ὕδωρ
θηλήσει μέγαν υἱόν· ἀφ' οὗ μέγα χάρμα Κορίνθῳ
ἔσται καὶ βριαροῖς ἄλγεα Βακχιάδαις·
Ἄνθευς Ἑρμείη ταχινῶ φίλος, ᾧ ἔπι νύμφη
μαινὰς ἄφαρ σχήσει τὸν λιθόλευστον ἔρων·
καὶ ἐκαθαψαμένη γούνων ἀτέλεστα κομίσσαι
πείσει· ὁ δὲ Ζῆνα Ξείνιον αἰδόμενος
σπονδάς τ' ἐν Φοβίου καὶ ἄλλα ξυνεῶνα θαλάσσης
κρήναις καὶ ποταμοῖς νίψεται ἀεικὲς ἔπος.
ἦ δ' ὅταν ἀρνηῆται μελεδὸν γάμον ἀγλαδὸς Ἄνθεύς,
δὴ τότε οἱ τεύξει μητιόεντα δόλον
μύθοις ἐξαπαφοῦσα· λόγος δὲ οἱ ἔσσεται οὗτος·
γαυλὸς μοι χρύσεος φρεΐατος ἐκ μυχάτου
νῦν ὃ γ' ἀνελκόμενος διὰ μὲν κακὸν ἤρικεν οὔσον,
αὐτὸς δ' ἐς νύμφας ᾤχετ' ἐφυδριάδας·
πρὸς σὲ θεῶν ἀλλ' εἴ μοι, ἐπεὶ καὶ πᾶσιν ἀκούω
ῥηϊδίην οἶμον τοῦδ' ἔμεναι στομίου,
ἰθύσας ἀνέλοιο, τότ' ἂν μέγα φίλτατος εἴης.
ᾧδε μὲν ἠ Φοβίου Νειλεΐδαο δάμαρ
φθέγγεθ'· ὁ δ' οὐ φρασθεὶς ἀπὸ μὲν Λελεγῆιον εἶμα,
μητρὸς ἐῆς ἔργον, θήσεται Ἑλλαμένης·
αὐτὸς δὲ σπεύδων κοῖλον καταβήσεται ἄγκος
φρεΐατος· ἦ δ' ἐπὶ οἱ λιρὰ νοεῦσα γυνὴ
ἀμφοτέραις χεῖρεσσι μυλακρίδα λαῶν ἐνήσει.
καὶ τόθ' ὁ μὲν ξείνων πολλὸν ἀποτμότατος
ἦριον ὀγκώσει τὸ μεμορμένον, ἦ δ' ὑπὸ δειρῆν
ἀψαμένη σὺν τῷ βήσεται εἰς Αἴδιην.

haberse liberado de su pasión y, tras arrojar una perdiz doméstica a un profundo pozo, le pidió a Anteo que bajara para rescatarla. Cuando este obedeció de buen grado, pues nada sospechaba, Cleobea le arrojó una pesada piedra y él murió al instante. Pero ella, al darse cuenta entonces de qué terrible crimen había cometido y abrasada, además, por un intenso amor hacia el joven, se ahorcó. Por su parte, Fobio, como si estuviera maldito por esta causa, cedió el poder a Frigio. Algunos han dicho que no fue una perdiz sino un objeto de oro lo que se arrojó al pozo, tal como recuerda Alejandro de Etolia en estos versos de su Apolo:

*“Sigue el hijo de Hipocles, Fobio Nelida,
genuino retoño de padres legítimos
a cuya mansión llegará una esposa legítima; mientras, joven aún,
hace girar la hermosa rueca en el tálamo,
habrá de llegar del rey Aseso su vástago Anteo,
como rehén juramentos fiables invocando,
adolescente, lozano más que la primavera. Ni para Meliso,
de Pirene las aguas tan nutricias de bueyes
harán florecer un hijo tan grande, que un grande gozo para Corinto
será y para los briosos Baquíadas dolores.
Anteo, del raudo Hermes amado, por quien la joven
loca al momento concebirá un amor de piedras letales.
Y, abrazada a sus rodillas, a cometer inadmisibles actos
le incitará. Pero él, por vergüenza de Zeus Hospitalario
y de los pactos con Fobio y de la sal compartida del mar,
en fuentes y ríos lavará esas palabras impúdicas.
Y ella, cuando desdeñe la infausta coyunda Anteo el preclaro,
entonces para él dispondrá un ardid alevoso
con un cuento engañándolo, este será su relato:
‘Un cubo mío de oro, de la hondura del pozo
ahora al sacarlo, porque se rompió una soga podrida,
él solo ha partido junto a las ninfas Efidríades.
Por los dioses te ruego —pues para cualquiera he oído
que es fácil la bajada a partir de su boca—,
si con presteza lo subes, en la más alta estima te habría’.*

*Así la esposa de Fobio Nelida
tomará la palabra; y él, sin pensar, de su lélege veste,
labor de su madre Helámene, se va a despojar
y él mismo bajará presuroso a la cóncava sima
del pozo. Pero ella, descarada y aviesa mujer,
con ambas dos manos sobre él una piedra molar lanzará.
Así que, de los huéspedes con mucho el más desdichado,
el túmulo honrará que se le haya asignado; y ella, del cuello
colgada, al Hades con él partirá”.*

Carlo Corbato, principal valedor de esta teoría⁵⁷⁷, sostiene que Alejandro de Etolia (s. III a. C.), a quien cita Partenio para ilustrar una variante de su relato, fue no sólo uno de los mejores trágicos de su tiempo (101 T 1) sino además bibliotecario de Ptolomeo Filadelfo y encargado de los manuscritos de tragedias y dramas satíricos (101 T 7), por lo que muy bien pudo tener acceso al drama de Agatón.

Por otra parte, considera Corbato que no puede ser simplemente una casualidad que una de las fuentes de Partenio sea precisamente Aristóteles⁵⁷⁸, el único autor de toda la literatura griega y latina que menciona en su *Poética* esta tragedia de Agatón. Respecto a las otras fuentes, οἱ τὰ Μιλησιακά, serían los autores anónimos de las llamadas “novelas milesias”, quienes habrían encontrado en el argumento de Agatón un motivo ideal de inspiración. A su vez, de estas fábulas sobre amores disolutos procedería la elaboración posterior, ya de carácter popular, que habría dado lugar a diversas variantes como sucede

⁵⁷⁷ CORBATO (1948 = 1991: 29-40). La hipótesis había sido adelantada, con toda clase de reservas, por CRESCINI (1904: 29) y aceptada por ROSE (1934: 208).

⁵⁷⁸ Tal vez Aristóteles contaba la historia de Anteo en alguna obra perdida como *La constitución de Mileto*. Respecto a la otra fuente, οἱ τὰ Μιλησιακά, se piensa también que podrían ser los historiadores que escribieron sobre esta ciudad, como Aristócrito, Hegesipo, Clito o Leandro, entre otros. No obstante, LIGHTFOOT (1999: 454 n.193) llama la atención sobre el hecho de que este es el único relato de la colección en el que una de las fuentes es citada sin nombrar al autor, lo que implica un *corpus* identificable sólo por el título; tal vez τὰ Μιλησιακά fuera originalmente un libro popular anónimo imitado por autores posteriores. Sobre la paternidad de estas fuentes, se ha supuesto que fue el propio Partenio quien encabezó sus relatos con el nombre de los autores y las obras en que se había basado, pero esta hipótesis no es aceptada ni mucho menos por todos los estudiosos; no obstante se admite, en general, la exactitud de los datos que aportan. Cf. CALDERÓN (1988: XL s.)

en los relatos míticos o folklóricos, lo que explicaría las pequeñas diferencias entre Partenio y Alejandro Etolo.

Un tercer argumento de Corbato nos parece mucho más fútil: la insistente repetición en el discurso de Agatón en *El banquete* de términos sobre la raíz de ἄνθος (ἄνθος, ἀνθεῖν, ἀνανθεῖν, ἀπηνθηκός, εὐανθής) demostraría la intención de Platón de aludir al Ἄνθεός, incluso probablemente como la obra por la que se celebraba el triunfo en tal ocasión⁵⁷⁹. Pero, como afirma Lévêque⁵⁸⁰, la evocación constante de las flores sería más bien una poderosa razón para mantener el *textus receptus*.

Por último, y como argumento más importante y decisivo, Corbato interpreta un verso de Aristófanes en *Las tsmoforiantes* en el que el pariente de Eurípides pone como prototipo de mujer libidinosa a Fedra (v. 153: *Así que ¿montas a caballo cuando escribes una Fedra?*⁵⁸¹) como una referencia a la Cleobea del *Anteo*, aunque por el contexto de la frase parece más lógico suponer —y así lo hacen la mayoría de los comentaristas— que se trata simplemente de una alusión a la Fedra de Eurípides, muy probablemente a la desvergonzada protagonista del primer *Hipólito* no conservado.

Finalmente Corbato, siguiendo la pauta del relato de Alejandro Etolo, propone adscribir al *Anteo* varios fragmentos *incertae sedis* de Agatón (F 9, 12, 18, 14+21 y 22) en un juego hábil y erudito, si bien le facilita la tarea el estilo gnómico de todos ellos que los hace cómodamente adaptables a muy variadas situaciones.

La principal refutación de la hipótesis de Corbato depende de la respuesta que demos a la pregunta de si un relato como el de Partenio y Alejandro Etolo, tan impregnado de uno de los motivos folklóricos más característicos como es el de Putifar y con un precedente literario tan próximo y de tal envergadura como el *Hipólito* de Eurípides, encaja en la definición de Aristóteles de que en el drama de Agatón los “hechos” (τὰ πράγματα), además de los “nombres” (ὀνόματα), eran invención del poeta. Para Lévêque, por ejemplo, la respuesta es rotundamente negativa y termina por concluir que es necesario aceptar la lectura de los manuscritos y restituir *La flor* como el título original de la tragedia de Agatón.

Nos queda tan solo, pues, retornar al punto de partida y examinar qué implicaciones tendría admitir sin más que Agatón escribió un drama titulado Ἄνθος, *La*

⁵⁷⁹ *Symp.* 196a-b Cf. supra comentario a T 2d y a T 16.

⁵⁸⁰ LÉVÊQUE (1955: 107 n.3)

⁵⁸¹ Aristoph. *Thesm.* 153 (cf. T 23) Οὐκοῦν κελητίζεις, ὅταν Φαίδραν ποιῆς;

flor. Respecto a la anomalía de que el título designe a un objeto, ya Welcker⁵⁸² señaló la posibilidad de que en realidad el término ‘flor’ se utilizara como un nombre propio de persona, lo que sucede en muchas lenguas, el castellano entre ellas; además, ya hemos visto que, con ligeras variaciones, son muy frecuentes en griego los nombres de persona formados sobre la raíz de ἄνθος. Crescini da al término ἄνθος el sentido de ‘raccolta’, es decir, ‘antología’ o ‘florilegio’, y a partir de ahí deduce que su estructura consistiría en una sucesión de escenas de alto contenido lírico, al modo de lo que serían posteriormente los idilios, separadas por intermedios musicales (los inevitables ἐμβόλιμα)⁵⁸³. Sin embargo, como señala Lévêque, dotar de ese significado a la palabra ἄνθος en la época de Agatón es completamente anacrónico. En realidad, tampoco tendría que considerarse una extravagancia inaudita un título como *La flor*: en la comedia no son raros los títulos conservados que designan objetos⁵⁸⁴ y si Agatón se había atrevido a inventar *ex novo* la trama y los personajes de una tragedia, exactamente como lo hacía la comedia, ¿por qué no habría intentado también sorprender a su público adoptando además ese rasgo del otro género dramático?

Si entramos ya en lo que podría ser el argumento de un drama de tal título, dos posibilidades parecen imponerse: algunos estudiosos, seducidos por el ambiente casi feérico que emana del discurso de Agatón en el *Banquete* platónico, piensan que podría tratarse de una especie de cuento de hadas de carácter simbólico o alegórico. Pero esta hipótesis supone una ruptura demasiado radical con la tradición y el desarrollo de la tragedia ática para ser tenida en consideración. La otra opción es suponer que se trataría de lo que Lévêque llama una especie de “drama burgués”⁵⁸⁵, en el que destacarían las

⁵⁸² WELCKER (1841: III, 995).

⁵⁸³ CRESCINI (1904: 29)

⁵⁸⁴ Por ejemplo, Πυτίνη de Cratino, Σκευαί de Platón, y Θησαυρός de Anaxándrides, Arquedico, Dioxipo, Dífilo, Menandro y Filemón, entre otras. No faltan títulos de tragedias constituidos por nombres comunes, aunque, como señala Corbato (1948 = 1991: 30 n. 4) en este caso designan siempre acontecimientos, no objetos: Ἄθλα (o Ἄθλοι) de Aqueo, Ἀπόπλους de Mimnermo, Πτωχεΐα de Antifonte y Teodectas.

⁵⁸⁵ CROISSET (1891: III, 365-6) había expresado ya esta alternativa, sin decantarse por ninguna de las dos opciones. Simplemente a título de anécdota, reproduzco las palabras de L. DUBECH, defensor de la *féerie*, quien en su *Histoire générale illustré du théâtre* (I, 1931: 85) y tal vez embriagado por los efluvios del *Sympósion* deja que su entusiasmo le haga rebasar ampliamente los límites de la cursilería: “Il se lançait a plen voile dans la fantaisie. Qu’a-t-il réalisé? *Le Roman de la Rose* ou *Le Songe d’une Nuit d’été*? Des personnages raides comme des symboles ou une féerie quelque part dans les nuages ou sur les ailes des

intrigas amorosas, la descripción de los sentimientos y el análisis psicológico de los personajes, lo cual responde mejor a la evolución de la última tragedia de Eurípides y acercaría el drama de Agatón a las comedias de Menandro. La innovación de Agatón habría consistido, por tanto, en sustituir los personajes legendarios que todavía protagonizaban los dramas tardíos de Eurípides por los burgueses y campesinos que iban a poblar la Comedia Nueva, tendiendo una vez más un puente entre dos siglos y entre dos géneros literarios diferentes⁵⁸⁶.

En conclusión, la larga polémica en torno al título y al contenido de esta pieza de Agatón no parece que pueda dar ya mucho más de sí y de hecho las intervenciones al respecto no han sido muy frecuentes en las últimas décadas. La mayor parte de los editores y traductores más recientes de la *Poética* optan por corregir el texto de Aristóteles y toman partido por Ἀνθεῖ (*Anteo*)⁵⁸⁷, aunque en general evitan pronunciarse sobre la dependencia de la narración de Partenio. Así lo hace también Snell en su edición de los trágicos menores, aunque mantiene la dualidad en la exposición del título. Nosotros en cambio nos inclinamos, con las lógicas dudas, por respetar la lectura Ἀνθει (*La flor*) de los manuscritos, pues no hay contradicción alguna entre el título de la tradición y lo que *sensu stricto* dice Aristóteles sobre la obra en cuestión, mientras que el resto de las conjeturas que se han propuesto exigen en mayor o menor medida alguna explicación que las justifique⁵⁸⁸. En cuanto a su trama, lamentando una vez más la exasperante falta de datos que nos da Aristóteles, muy bien podría acercarse a la propuesta de Lévêque y consistir en una especie de melodrama de tema amoroso⁵⁸⁹ protagonizado quizá por una pareja de jóvenes amantes y sembrado de toda clase de peripecias.

Por lo que se refiere a las alternativas al título que se han formulado y que hemos examinado en las páginas anteriores, evidentemente la más digna de tener en cuenta es Ἀνθεῖ; primero, porque supone una mínima corrección al texto; y en segundo lugar,

papillons de nuit... faisait-il parler les fleurs?" El pasaje es recogido por Lévêque, quien, aunque descarta la hipótesis del cuento de hadas, la considera no obstante digna de ser examinada.

⁵⁸⁶ Cf. LÉVÊQUE (1955: 113).

⁵⁸⁷ Entre las que hemos podido consultar, R. KASSEL (1966), D. W. LUCAS (1968), A. GONZÁLEZ (1987), J. ALSINA (1996) optan por Ἀνθεῖ; en cambio, V. GARCÍA YEBRA (1974) mantiene Ἀνθει.

⁵⁸⁸ Cf. RADT (1971: 192, n. 2), para quien el título de la tradición es perfectamente compatible con el carácter "no histórico" de la pieza.

⁵⁸⁹ Que el tema amoroso era relevante nos lo sugieren las más que probables alusiones a esta pieza en el discurso sobre el amor que pronuncia Agatón en el *Banquete*.

porque efectivamente el relato de Partenio y Alejandro Etolo procura un argumento más que razonable para una tragedia. La objeción de que un motivo folklórico no pueda considerarse una creación original, máxime cuando había sido tratado en dos ocasiones anteriores por Eurípides en sendas tragedias, puede soslayarse aduciendo, como hace Corbato en su artículo, que el concepto de creatividad entre los griegos, en el que primaba la novedad de la forma por encima de la del contenido, no era el mismo que para nosotros⁵⁹⁰, y así lo demuestra todo el resto de la tradición trágica centrada casi siempre en unos pocos temas míticos continuamente reelaborados.

La novedad introducida por Agatón no debió de sentirse como una ruptura radical pues, en general, todas las tragedias tradicionales tenían una parte de invención, y algunas, incluso, bastante, como el *Edipo en Colono* de Sófocles. El propio Aristóteles afirma que “en algunas tragedias sólo uno o dos nombres eran conocidos”, lo que indica que el cambio se produjo de forma gradual. Eurípides también estaba avanzando por ese camino, por lo que Agatón, como en otras cuestiones que hemos ido viendo, simplemente prolongó hasta sus últimas consecuencias una tendencia que ya existía en la producción dramática de su tiempo. En cualquier caso, y a pesar de que en la autorizada opinión de Aristóteles la obra no carecía de mérito, debió de tratarse de un experimento aislado, pues el resto de los títulos que conocemos de Agatón responden al repertorio tradicional. La expresión de Aristóteles ἐν ἐνίαις δὲ οὐθέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἄνθει puede dar lugar a pensar que la obra de Agatón era un caso más entre algunas otras tragedias de características similares, sin embargo probablemente no se trata más que de un giro coloquial para rematar una gradación que comienza en la frase anterior: ἐν ταῖς τραγωδίαις ἐν ἐνίαις μὲν... ἐν ἐνίαις δὲ. Aristóteles acaba de explicar unas líneas antes la diferencia entre la historia, que relata hechos acontecidos, y la poesía, que relata hechos que podrían acontecer (1451b 4). Según el filósofo, los poetas componen las acciones y luego asignan un nombre a los personajes, que en el caso de la tragedia es normalmente un nombre “histórico”—es decir, legendario— como un factor que refuerza la verosimilitud, pero que no es imprescindible como lo demuestra el Ἄνθος de Agatón. Sin embargo, el proceder de los poetas trágicos era justamente el contrario: se partía siempre de un hecho “real” (mítico o histórico) con nombres e incluso rasgos de carácter preestablecidos por la tradición, sobre los que luego se podían producir innovaciones.

⁵⁹⁰ CORBATO (1948 = 1991: 39).

Teniendo en cuenta la debilidad de su posición, parece lógico que si Aristóteles hubiera conocido algún otro ejemplo de tragedia, además de la de Agatón, en la que tanto el argumento como los personajes fueran completamente inventados, se hubiera apresurado a mencionarlo para reforzar su argumentación⁵⁹¹.

ΘΥΕΣΤΗΣ

TIESTES

La leyenda

Tiestes y su hermano mayor Atreo eran hijos de Pélope, rey de Élide, e Hipodamía. A instancias de su madre dan muerte a su hermanastro Crisipo⁵⁹², recelando de la predilección que su padre mostraba por él, por lo que ambos son maldecidos por Pélope y expulsados de su patria⁵⁹³. La maldición de Pélope será el origen del odio implacable

⁵⁹¹ Cf. RADT (1971: 193 n.1).

⁵⁹² Crisipo era hijo de una primera esposa de Pélope cuyo nombre no se indica (*Schol. Il. II* 105 = Helánico 4 F 157) o de la ninfa Axíope (Pind. *Ol.* I 144).

⁵⁹³ Cf. *Schol. Eur. Or.* 4 14-18 τούτω (sc. Χρυσίππῳ) φθονοῦντες οἱ Πελοπίδαι ὡς προκρινομένῳ παρὰ τοῦ πατρὸς ἀναπείθουσιν ἅμα τῇ μητρὶ τοὺς πρεσβυτάτους Ἄτρεα καὶ Θυέστην ἀνελεῖν τὸν παῖδα. οἱ δὲ ἀποκτείναντες εἰς φρέαρ ἐνέβαλον. ὁ δὲ Πέλοψ ὑπόπτους ἔχων τοὺς παῖδας ἐκβάλλει ἐκ τῆς πατρίδος ἐπαρασάμενος (*Como los Pelópidas tenían envidia de Crisipo por ser el preferido de su padre, de acuerdo con su madre convencen a los más mayores, Atreo y Tiestes, de que maten al niño. Ellos lo mataron y lo arrojaron a un río. Pélope, que consideraba sospechosos a sus hijos, los expulsa de la patria maldiciéndolos*). Que el asesinato de Crisipo fue la causa del destierro de Atreo —sin mencionar expresamente a Tiestes— lo afirman igualmente Thuc. I 9, 2 y Plat. *Crat.* 395b. Sobre los celos como causa del crimen, véase también Helánico 4 F 157. Según Plutarco (*Par. min.* 3, 313e = Dositeo 54 F 1), es únicamente Hipodamía, sin intervención de Atreo y Tiestes, la que asesina a Crisipo e intenta culpar del crimen a Layo después de que este hubiera raptado al muchacho. También combina el motivo del rapto con el del asesinato a manos de sus hermanos Hyg. *Fab.* 85. En otra versión (*Schol. Phoen.* 1760) Crisipo se suicidaba con una espada al no poder soportar la vergüenza después del rapto.

entre los dos hermanos y de la sucesión de atroces venganzas que mutuamente van a infligirse⁵⁹⁴.

En su destierro, Atreo y Tiestes recalán en Micenas, el reino de Euristeo, que era sobrino suyo por parte de madre. Si seguimos el relato de Apolodoro (*Ep. II 10-14*)⁵⁹⁵, que

⁵⁹⁴ Otras versiones hablan de la maldición que lanzó Mírtilo antes de morir como origen de las desgracias de los Pelópidas: *Schol. Or.* 990, 1007; *Schol. Lycophr.* 165. Mírtilo era el auriga de Enómao y ayudó a Pélope, traicionando a su amo, a conseguir la mano de Hipodamía; fue posteriormente arrojado al mar por Pélope (*Schol. II II 104*).

⁵⁹⁵ Apollod. *Ep. II 10-14* [10] ὅτι υἱοὶ Πέλοπος Πιτθεὺς Ἀτρεὺς Θυέστης καὶ ἕτεροι· γυνὴ δὲ Ἀτρέως Ἀερόπη τοῦ Κατρέως, ἣτις ἦρα Θυέστου. ὁ δὲ Ἀτρεὺς εὐξάμενός ποτε τῶν αὐτοῦ ποιμνίων, ὅπερ ἂν κάλλιστον γένηται, τοῦτο θῦσαι Ἀρτέμιδι, λέγουσιν ἄρνός φανείσης χρυσοῦς ὅτι κατημέλησε τῆς εὐχῆς· [11] πνίξας δὲ αὐτὴν εἰς λάρνακα κατέθετο κάκει ἐφύλασσε ταύτην· ἦν Ἀερόπη δίδωσι τῷ Θυέστη μοιχευθεῖσα ὑπ' αὐτοῦ. χρησιμοῦ γὰρ γεγονότος τοῖς Μυκηναίοις ἐλέσθαι βασιλέα Πελοπίδην, μετεπέμψαντο Ἀτρέα καὶ Θυέστην. λόγου δὲ γενομένου περὶ τῆς βασιλείας ἐξεῖπε Θυέστης τῷ πλήθει τὴν βασιλείαν δεῖν ἔχειν τὸν ἔχοντα τὴν ἄρνα τὴν χρυσοῦν· συνθεμένου δὲ τοῦ Ἀτρέως δεῖξας ἐβασίλευσε. [12] Ζεὺς δὲ Ἑρμῆν πέμπει πρὸς Ἀτρέα καὶ λέγει συνθέσθαι πρὸς Θυέστην περὶ τοῦ βασιλεῦσαι Ἀτρέα, εἰ τὴν ἐναντίαν ὁδεύσει ὁ Ἥλιος· Θυέστου δὲ συνθεμένου τὴν δύσιν εἰς ἀνατολὰς ὁ Ἥλιος ἐποίησατο· ὅθεν ἐκμαρτυρήσαντος τοῦ δαίμονος τὴν Θυέστου πλεονεξίαν, τὴν βασιλείαν Ἀτρεὺς παρέλαβε καὶ Θυέστην ἐφυγάδευσεν. [13] αἰσθόμενος δὲ τῆς μοιχείας ὕστερον κήρυκα πέμψας ἐπὶ διαλλαγὰς αὐτὸν ἐκάλει· καὶ ψευδόμενος εἶναι φίλος, παραγενομένου τοῦ παῖδας, οὗς εἶχεν ἐκ νηίδος νύμφης, Ἀγλαὸν καὶ Καλλιλέοντα καὶ Ὀρχομενόν, ἐπὶ τὸν Διὸς βωμὸν καθεσθέντας ἰκέτας ἔσφαξε, καὶ μελίσας καὶ καθειψήσας παρατίθησι Θυέστη χωρὶς τῶν ἄκρων, ἐμφορηθέντι δὲ δείκνυσι τὰ ἄκρα καὶ τῆς χώρας αὐτὸν ἐκβάλλει. [14] Θυέστης δὲ κατὰ πάντα τρόπον ζητῶν Ἀτρέα μετελθεῖν ἐχρηστηριάζετο περὶ τούτου καὶ λαμβάνει χρησμόν, ὡς εἰ παῖδα γεννήσει τῇ θυγατρὶ συνελθῶν. ποιεῖ οὖν οὕτω καὶ γεννᾷ ἐκ τῆς θυγατρὸς Αἴγισθον, ὃς ἀνδρωθεὶς καὶ μαθὼν, ὅτι Θυέστου παῖς ἐστὶ, κτείνας Ἀτρέα Θυέστη τὴν βασιλείαν ἀποκατέστησεν ([10] *Los hijos de Pélope fueron Piteo, Atreo, Tiestes y otros. La mujer de Atreo, Aérope, hija de Catreo, se enamoró de Tiestes. Atreo había prometido una vez que lo más hermoso que naciera en sus rebaños lo sacrificaría a Ártemis, pero dicen que cuando nació un cordero de oro incumplió su promesa.* [11] *Tras ahogarlo lo metió en un cofre y allí lo guardó. Pero Aérope se lo entregó a Tiestes, tras ser seducida por él. Como los micenios habían recibido un oráculo por el que debían elegir rey a un Pelópida, fueron a buscar a Atreo y Tiestes. Como surgió una discusión sobre el trono, Tiestes dijo a la muchedumbre que tenía que obtener el reino quien tuviera el cordero de oro. Atreo estuvo de acuerdo y Tiestes, mostrándolo, fue rey.* [12] *Zeus envía a Hermes en ayuda de Atreo y le dice que acuerde con Tiestes que Atreo gobernará si el sol viaja en sentido contrario. Tiestes aceptó y el sol hizo su ocaso por oriente. Por ello, al dar testimonio la divinidad de la usurpación de Tiestes, Atreo obtuvo el reino y mandó al destierro a Tiestes.* [13] *Cuando más tarde se enteró del adulterio, enviándole un heraldo, lo llamó para reconciliarse. Y fingiendo ser su amigo, a los hijos que había tenido de una ninfa náyade, Áglao, Calileonte y Orcómeno, aunque se habían sentado en el altar de Zeus como suplicantes, los degolló. Y después de trocearlos y cocinarlos, se los sirvió a su padre, excepto las extremidades, y cuando estuvo saciado le mostró las*

es quien expone de manera más pormenorizada esta parte de la leyenda, tras la muerte del rey a manos de los Heraclidas, los miceneos, en obediencia a las instrucciones de un oráculo, deben elegir a un Pelópida para sustituirle⁵⁹⁶. En la *Ilíada* se sugiere una transmisión pacífica del poder entre los dos hermanos mediante la entrega del cetro real⁵⁹⁷, pero todas las demás versiones del mito refieren una disputa entre Tiestes y Atreo con diversas variantes en la sucesión de los acontecimientos, si bien todas ellas coinciden en asociar la obtención del poder real a la posesión de un carnero de oro que había aparecido en los rebaños de Atreo. De nuevo según Apolodoro, previamente a que se suscitara la disputa por el trono de Micenas, Tiestes había seducido a Aérope, la mujer de su hermano, y había obtenido de ella el prodigioso vellón guardado celosamente por Atreo en un cofre. Tiestes propone ante la asamblea del pueblo que el poseedor del vellocino sea el rey, y Atreo, que acepta el reto sin sospechar el engaño, es derrotado. Diversas fuentes, en cambio (*Schol. Il. II* 106, 4; *Schol. Or.* 998.), aunque no modifican sustancialmente otros aspectos del relato, sitúan el incidente del carnero de oro cuando Atreo ya está establecido como rey de Micenas.

Acerca de quién había enviado el prodigioso cordero circulaban también dos versiones: según una de ellas, quizá la más antigua⁵⁹⁸, lo envía Hermes en venganza por

extremidades y lo expulsó del país. [14] Tiestes, buscando vengarse por cualquier medio de Atreo, consultó sobre ello a un oráculo y la respuesta que obtuvo fue que lo haría si engendraba un hijo uniéndose a propia hija. Él así lo hace y engendra en su hija a Egisto, quien cuando se hizo adulto y se enteró de que era hijo de Tiestes, mató a Atreo y devolvió el reino a Tiestes).

⁵⁹⁶ Sin embargo, Tucídides I 9, 2 y Diodoro IV 58 afirman que Atreo ya se había quedado al mando de la ciudad cuando Euristeo partió contra los Heraclidas, heredando su trono de manera natural al morir este.

⁵⁹⁷ *Il. II* 105-8

αὐτὰρ ὃ αὖτε Πέλοψ δῶκ' Ἀτρεΐ ποιμένι λαῶν,
 Ἀτρεὺς δὲ θνήσκων ἔλιπεν πολύαρνι Θυέστη,
 αὐτὰρ ὃ αὖτε Θυέστ' Ἀγαμέμνονι λείπε φορῆναι
 πολλῆσιν νήσοισι καὶ Ἄργεϊ παντὶ ἀνάσσειν.
 (Mas a su vez Pélope lo dio a Atreo, pastor de pueblos,
 y Atreo al morir lo dejó a Tiestes rico en corderos,
 y a su vez Tiestes a Agamenón lo dejó, para llevarlo
 y en muchas islas y en todo Argos ser soberano).

⁵⁹⁸ Según el *Schol. Or.* 995 1-11, Eurípides sigue en este punto al desconocido autor de una *Alcmeónide*, siendo esta, por tanto, la más antigua versión atestiguada; vid. también *Schol. Or.* 998, 5-8 y *Schol. Byz. Or.* 812.

la muerte de Mírtilo, para favorecer el cumplimiento de la maldición contra los Pelópidas (ver nota 594). Una segunda versión aseguraba que el cordero lo había enviado Ártemis y que Atreo había escondido el vellón tras incumplir el juramento hecho a esta diosa de que sacrificaría en su honor el más bello animal de sus rebaños⁵⁹⁹.

Los acontecimientos posteriores a la cesión del poder a Tiestes aparecen igualmente ordenados de manera algo distinta en función de las fuentes. Tomando de nuevo como punto de referencia la narración de Apolodoro, después de que Tiestes se haya hecho con el poder mediante la artimaña del adulterio con Aérope y el robo de la piel, Zeus da testimonio de su predilección por Atreo haciendo que cambie el curso del Sol (y, según el escolio a *Or.* 998, también el de las Pléyades). Zeus, por mediación de Hermes, había indicado a Atreo que pactara con Tiestes esta nueva prueba, con lo cual, gracias a un prodigio aún mayor que el del cordero, Atreo recuperaba el trono⁶⁰⁰.

Sin embargo, como ya indicamos a propósito de la *Aérope* de Agatón⁶⁰¹, otra versión que, según los escolios bizantinos a *Or.* 812, quizá se hallaba en algún pasaje perdido de Sófocles⁶⁰², situaba este cambio del curso del sol no después del robo del vellocino sino a continuación del famoso banquete caníbal, siendo consecuencia del horror que le produce al astro un crimen tan espantoso; Tiestes, por su parte, se da a entender que renunciaba voluntariamente al poder, perturbado asimismo por tan atroz experiencia. Esta es la línea argumental que sigue Séneca en su *Tiestes* y la mayor parte de los autores latinos⁶⁰³.

⁵⁹⁹ *Schol. Or.* 811 13-20; *Schol. Or.* 995, 11-12 (= Ferecides fr. 93); *Apollod. Ep.* II, 10-11; *Schol. Il* II 106, 2-8.

⁶⁰⁰ Siguen este orden de los acontecimientos Eur. *El.* 699-736 y *Or.* 995-1006, Plat. *Pol.* 269a, *Schol. Or.* 998, *Schol. Il.* II 106, Tzet. *Chil.* I 227-246 y *Apollod. Ep.* II 12, que además es el único mitógrafo entre los que transmiten esta versión que añade que Atreo prepara el famoso banquete caníbal como venganza por el adulterio de Aérope con Tiestes.

⁶⁰¹ vid. supra p. 205 nota 413.

⁶⁰² *Schol. Byz. Or.* 812 (2, 210, 23 sqq. Dind.) καὶ τοὺς τρεῖς υἱοὺς τοῦ Θυέστου, Ἄγλαόν, Ὀρχομενόν, καὶ Κάλειον, ἀποκτείνας παρέθηκεν εἰς τράπεζαν τῷ πατρὶ καὶ αὐτὸν ὕστερον ἀπέκτεινεν, δι' ἃ ὁ ἥλιος μὴ στέρξας τὸ παράνομον μίαν ἡμέραν ἐκ δυσμῶν πρὸς ἕω διφρεύει· σὺν αὐτῷ δὲ καὶ αἱ Πλειάδες τὴν ἐναντίαν ὁδὸν ἐβάδισαν (*Y a los tres hijos de Tiestes, Áglao, Orcómeno y Cáleo, los mató y se los sirvió en la mesa a su padre y luego lo mató también; por eso el sol, disgustado con ese delito, condujo el carro desde poniente hacia oriente, y con él también las Pléyades hicieron el camino contrario*); véase la primera parte del escolio en n. 426.

⁶⁰³ Son los siguientes: *Ov. Her.* 16, 205; *Am.* III, 12, 39; *Ars* I 327; *Trist.* II 391; *Ibis* 429; *Mart.* III 45; *Stat. Theb.* IV 306; *Hyg. Fab.* 88 y 258.

Sobre la naturaleza exacta de este cambio en el recorrido del sol las fuentes ofrecen igualmente versiones contradictorias: un coro de *Electra* de Eurípides (729-33) así como un pasaje de Platón (*Pol.* 269a) lo explican como la alteración definitiva de un orden más antiguo en el que el sol se movía de Oeste a Este. En cambio, el propio Eurípides en *Orestes* 1001-6 presenta el prodigio como una inversión transitoria del sol en su recorrido⁶⁰⁴, que remontaría su curso en dirección a Oriente, para retomar después su circuito habitual⁶⁰⁵.

Tras triunfar en la querrela por el trono de Micenas Atreo destierra a Tiestes, pero, cuando descubre el robo del vellocino y el adulterio de Aérope, le hace regresar con la aparente intención de reconciliarse con él. Le prepara entonces el espantoso festín en el transcurso del cual le sirve a la mesa a los tres hijos que Tiestes había tenido, según

⁶⁰⁴ Eur. *Or.* 1001-6

ὄθεν Ἔρις τό τε πτερωτὸν
 Ἀλίου μετέβαλεν ἄρμα,
 τὰν πρὸς ἐσπέραν κέλευθον
 οὐρανοῦ †προσαρμόσας
 μονόπῳλον ἐς Ἀῶ†,
 ἑπταπόρου τε δραμήματα Πλειάδος
 εἰς ὁδὸν ἄλλαν Ζεὺς μεταβάλλει
 (*Por ello la Discordia al alado
 carro de Helios desvió
 del camino a occidente
 en el cielo dirigiéndolo
 a la aurora de un solo corcel
 y también el curso de las siete Pléyades
 a otro rumbo Zeus lo desvió*).

⁶⁰⁵ M. R. RUIZ DE ELVIRA (1974: 278-86) distingue entre el movimiento diario del sol (E→O) y el movimiento anual o zodiacal del sol y de las Pléyades (O→E). En su interpretación, el escolio a *Or.* 998 y Platón, *Pol.* 269a indican un cambio perdurable en el movimiento anual del sol y de los astros; el coro de *Electra* (729-33) habla de un cambio perdurable en el movimiento diario, mientras que el resto de los testimonios se refieren a un cambio efímero, ya sea del movimiento diario (*Schol. Il.* II 106, 4^o; *Schol. Or.* 811; Apollod. *Ep.* II 12) o de ambos (*Orestes* 1001-6). Una variante racionalizadora del mito en Eur. F 397b Kn (861 Nauck), donde parece indicarse que Atreo fue un precoz astrónomo que descubrió precisamente el movimiento contrapuesto del sol y de los astros; y una racionalización todavía más banal en Hyg. *Fab.* 258 donde se asegura que en realidad lo que hizo fue vaticinar un eclipse de sol. Cf. GANTZ (2004: 967) y M. R. RUIZ DE ELVIRA (1974: 284-5).

algunas versiones, de la propia Aérope, o bien de Laodamía o de una náyade⁶⁰⁶, mostrándole, cuando ya los ha devorado, las cabezas y las extremidades⁶⁰⁷. El episodio del banquete, que no es mencionado por Homero, hace aparición por primera vez en el *Agamenón* de Esquilo (1583-1602), con alguna diferencia respecto a las versiones posteriores, pues allí se dice que Tiestes regresa a Micenas por propia iniciativa como suplicante, y no invitado por Atreo⁶⁰⁸.

Una causa alternativa al banquete es la que señala Higino en *Fab.* 86, según la cual Tiestes, mientras permanecía desterrado, había enviado a Plístenes⁶⁰⁹, supuesto hijo suyo pero en realidad de Atreo, para que matara a su hermano; Atreo mata a Plístenes creyéndolo hijo de Tiestes y, al descubrir su error, prepararía en venganza el célebre convite⁶¹⁰. Esta versión sólo aparece en Higino, pero podría remontarse a una variante trágica; de hecho, sabemos que Eurípides compuso una obra perdida titulada *Plístenes* en la que muy bien se podría desarrollar un argumento como el anterior⁶¹¹.

Tras su horrible venganza, Atreo destierra de nuevo a su hermano⁶¹² (como hemos visto, algunas fuentes introducen aquí el cambio en el recorrido del sol), quien, buscando a su vez tomar represalias, recibe un oráculo⁶¹³ que le insta a engendrar un hijo en su

⁶⁰⁶ Sobre la madre de los hijos de Tiestes, v. supra p. 206 y nota 424.

⁶⁰⁷ Esta es la versión de Apollod. *Ep.* II 13, seguida con pequeñas variaciones por el resto de las fuentes.

⁶⁰⁸ Aeschyl. *Ag.* 1587-8

καὶ προστρόπαιος ἐστίας μολῶν πάλιν
τλήμων Θυέστης μοῖραν ἤϊρετ' ἀσφαλῆ
(*Y como suplicante al hogar regresando de nuevo
el desgraciado Tiestes halló un destino seguro*).

⁶⁰⁹ Sobre la confusa filiación de Plístenes v. supra nota 415.

⁶¹⁰ Hyg. *Fab.* 86 Thyestes Pelopis et Hippodamiae filius quod cum Aerope Atrei uxore concubuit a fratre Atreo de regno est eiectus. At is Atrei filium Plisthenem, quem pro suo educaverat, ad Atreum interficiendum misit: quem Atreus credens fratris filium esse imprudens filium suum occidit (*Tiestes, hijo de Pélope e Hipodamía, como se acostó con Aérope, la mujer de Atreo, fue expulsado del país por su hermano. Pero aquel envió al hijo de Atreo, Plístenes, al que había educado como hijo suyo, para que matara a Atreo. Atreo, creyendo que era el hijo de su hermano, asesinó imprudentemente a su propio hijo*).

⁶¹¹ Cf. GANTZ (2004: 969).

⁶¹² Aquí el *Schol. Byz. Or.* 812, que, como hemos visto (v. supra p. 208 y 258, y nota 602), podría extraer su información de alguna pieza perdida de Sófocles, aporta el sorprendente dato de que tras el banquete Atreo mata también a Tiestes.

⁶¹³ *Schol. Or.* 15; Hyg. *Fab.* 87.

propia hija Pelopia para que sea su vengador. Así lo hace Tiestes, ya sea deliberadamente, según la mayoría de nuestras fuentes⁶¹⁴, o de manera fortuita, únicamente en Higino *Fab.* 88, donde no se menciona el oráculo. Es precisamente Higino en este texto quien refiere de manera más detallada esta parte final del mito, aunque innovando en algunos puntos respecto al resto de la tradición. Según su relato⁶¹⁵, Tiestes llega a Sición, y allí, ocultando su rostro, viola a su hija Pelopia —de la que ninguna fuente nos aclara el nombre de su madre— a la que ha sorprendido desnuda mientras lavaba en un río sus ropas manchadas de sangre tras la celebración de un sacrificio. Pelopia consigue arrebatarse la espada de su asaltante y la esconde en el templo de Atenea. Al día siguiente Tiestes parte para Lidia. Entre tanto, se produce una hambruna en Micenas, y Atreo, siguiendo las instrucciones de un oráculo, parte en busca de su hermano para hacerlo regresar. En la corte de Tesproto, donde espera encontrarlo, conoce a Pelopia, a quien toma por la hija del rey, y la pide en

⁶¹⁴ Apollod. *Ep.* II 14, Serv. *Aen.* XI 262, Lact. Plac. in Stat. *Theb.* I 694, Sen. *Agam.* 28-31 y 294.

⁶¹⁵ Hyg. *Fab.* 88 [3] Thyestes scelere nefario cognito profugit ad regem Thesprotum, ubi lacus Avernus dicitur esse; inde Sicyonem pervenit, ubi erat Pelopia filia Thyestis deposita; ibi casu nocte, cum Minervae sacrificarent, intervenit, qui timens, ne sacra contaminaret, in luco delituit. [4] Pelopia autem, cum choreas ducit, lapsa vestem ex cruore pecudis inquinavit; quae dum ad flumen exit sanguinem abluere, tunicam maculatam deponit. Capite obducto Thyestes e luco prosiluit et <eam compressit>. Ea compressione gladium de vagina ei extraxit Pelopia et rediens in templum sub acropodio Minervae abscondit. Postero die rogat regem Thyestes, ut se in patriam Lydiam remitteret. [5] Interim sterilitas Mycenis frugum ac penuria oritur ob Atrei scelus. Ibi responsum est, ut Thyestem in regnum reduceret. [6] Qui cum ad Thesprotum regem isset aestimans Thyestem ibi morari Pelopiam aspexit et rogat Thesprotum ut sibi Pelopiam in coniugium daret, quod putaret eam Thesproti esse filiam. Thesprotus, ne qua suspicio esset, dat ei Pelopiam, quae iam conceptum ex patre Thyeste habebat Aegisthum. [7] Quae cum ad Atreum venisset, parit Aegisthum, quem exposuit; at pastores caprae supposuerunt, quem Atreus iussit perquiri et pro suo educari. [8] Interim Atreus mittit Agamemnonem et Menelaum filios ad quaerendum Thyestem, qui Delphos petierunt sciscitatum. Casu Thyestes eo venerat ad sortes tollendas de ultione fratris; comprehensus ab eis ad Atreum perducitur, quem Atreus in custodiam conici iussit, Aegisthumque vocat aestimans suum filium esse et mittit eum ad Thyestem interficiendum. [9] Thyestes cum vidisset Aegisthum et gladium, quem Aegisthus gerebat, et cognovisset, quem in compressione perdiderat, interrogat Aegisthum, unde illum haberet. Ille respondit matrem sibi Pelopiam dedisse, quam iubet accersiri. [10] Cui respondit se in compressione nocturna nescio cui eduxisse et ex ea compressione Aegisthum concepisse. Tunc Pelopia gladium arripuit simulans se agnoscere et in pectus sibi detrusit. [11] Quem Aegisthus e pectore matris cruentum tenens ad Atreum attulit. Ille aestimans Thyestem interfectum laetabatur; quem Aegisthus in litore sacrificantem occidit et cum patre Thyeste in regnum avitum redit.

matrimonio⁶¹⁶. Ya en el palacio de Atreo ella da a luz a escondidas a Egisto, que es expuesto y recogido por unos pastores que lo alimentan con la leche de una cabra (de ahí su nombre: Αἴγισθος), aunque finalmente Atreo lo encuentra y lo cría creyéndolo hijo suyo⁶¹⁷. Años más tarde, cuando Egisto es ya adulto, Atreo envía a sus hijos Agamenón y Menelao en busca de Tiestes, que se hallaba en Delfos para intentar averiguar el modo de vengarse de su hermano. Lo capturan y lo llevan a Micenas donde es encarcelado. Atreo encarga entonces a Egisto que asesine a Tiestes, pero este reconoce la espada que le había arrebatado Pelopia y así se lo dice a Egisto, que hace venir a su madre para que confirme la historia. Pelopia, al revelársele el incesto que ha cometido, se da muerte con esa misma espada que, manchada de sangre, es mostrada por Egisto a Atreo como prueba de que ha cumplido su encargo. Mientras Atreo celebra un sacrificio en acción de gracias, Egisto lo asesina y repone en el trono a su verdadero padre, Tiestes.

Hasta aquí el relato de Higino. Lo sucedido a Tiestes a partir de ese momento sólo lo encontramos en un pasaje de Tzetzes (*Chil.* I 456-65)⁶¹⁸ donde se dice que la nodriza de Agamenón y Menelao conduce a ambos a la corte del rey de Sición, Polifides⁶¹⁹, quien a su vez los entrega al rey Eneo de Etolia. Con el tiempo, Tindáreo los devuelve a Micenas donde encuentran a Tiestes refugiado junto al altar de Hera. Agamenón sucede a Tiestes

⁶¹⁶ Realmente, el papel de Tesproto queda bastante oscuro en el relato de Higino: tras el banquete, Tiestes huye a la corte de este rey que está situada "junto al lago Averno" (*ubi lacus Avernus dicitur esse*) y, sin que se nos detalle nada más sobre su estancia en ese lugar, parte a Sición donde estaba "bajo custodia" (*deposita*) Pelopia; la viola y a continuación le pide a un innominado rey de Sición que le permita partir a Lidia. Más tarde, cuando Atreo va en busca de Tiestes hasta la corte de Tesproto –no dice en ningún momento que esto suceda en Sición– se encuentra allí a Pelopia, a quien, sin que se nos den las razones, toma por hija de Tesproto y se casa con ella. Higino parece confundir a Tesproto con el rey de Sición, que en realidad debería ser Pólipo o Adrasto (v. infra Fig. 4), o por lo menos se equivoca al situar a Pelopia en su corte en lugar de en Sición; cf. M. R. RUIZ DE ELVIRA (1974: 291).

⁶¹⁷ Toda esta parte de la leyenda relativa al matrimonio de Pelopia con Atreo y al nacimiento de Egisto no se encuentra en ningún otro mitógrafo. Esquilo desconoce también el episodio de la violación de Pelopia, pues en *Ag.* 1605-6 Egisto afirma que en el momento del banquete él ya había nacido, siendo el único hijo de Tiestes que sobrevivió.

⁶¹⁸ R. WAGNER, el editor de Apolodoro en la Bibliotheca Teubneriana (*Mythographi Graeci*, Stuttgart 1926²), supuso que estos versos derivaban del pasaje correspondiente de Apolodoro que se habría perdido (cf. *Apollod. Ep.* II 15), por lo que los editores suelen completar el *Epítome* con ellos; cf. FRAZER (1921: II 169 n.)

⁶¹⁹ Esta parte final del mito relatada por Tzetzes aparece confirmada parcialmente en Eur. *Iph. Aul.* 1148-56 y en Paus. II 18, 2; II 22, 2-3.

como rey de Micenas, y este es obligado a exiliarse para siempre en Citeria, sin que tengamos más noticias sobre su suerte posterior.

Tratamientos dramáticos

Una leyenda tan compleja como la de la rivalidad de los Pelópidas, surtida de episodios de una violencia desgarradora y brutal como pocos en la mitología griega, tenía por fuerza que constituir un filón para los autores dramáticos, y de hecho conocemos los títulos de un buen número de dramas tanto griegos como latinos inspirados en ella, de los que por desgracia únicamente conservamos completo el *Tiestes* de Séneca.

Como ya comentamos a propósito de la *Aélope* de Agatón⁶²⁰, Sófocles escribió un *Atreo* (o *Las miceneas*), en donde es posible que Aérope desempeñara un papel importante. El problema radica en que Sófocles compuso al menos otras dos obras sobre la misma leyenda⁶²¹: una titulada *Tiestes en Sición* y una segunda pieza titulada *Tiestes*, que algunos identifican con el *Atreo*⁶²². Puesto que los fragmentos son insignificantes, resulta bastante problemático determinar cómo se repartirían los acontecimientos entre los tres dramas, pero hay un cierto consenso —con el apoyo de la *Fab.* 87 y, sobre todo, de la 88 de Higino— en asignar al *Atreo* el adulterio de Aérope, el robo del carnero, el banquete y el cambio del curso de sol; *Tiestes en Sición* desarrollaría la violación de Pelopia, su matrimonio con Atreo y el nacimiento de Egisto; por último, el segundo *Tiestes* incluiría la anagnórisis de Tiestes, Egisto y Pelopia, el suicidio de esta y el asesinato de Atreo a manos de Egisto⁶²³.

⁶²⁰ v. supra p.211

⁶²¹ Las fuentes mencionan hasta cuatro obras tituladas Θυέστης, aunque es probable que una de ellas sea un título alternativo a su *Atreo*. Cf. RADT (1977: 239).

⁶²² PEARSON (1917: I 185-7) y GANTZ (2004: 971-2) consideran únicamente la existencia de dos obras sofocleas sobre la leyenda de los Pelópidas. Para el primero, *Atreo/Tiestes* incluiría hasta el desenlace del siniestro banquete, mientras que *Tiestes en Sición* terminaría con el reconocimiento y el suicidio de Pelopia. GANTZ, en cambio, piensa que *Tiestes en Sición* contaría los hechos relativos a la violación de Pelopia y quizá al nacimiento y exposición de Egisto, mientras que *Atreo/Tiestes*, ambientada unos años después, presentaría los sucesos posteriores al encarcelamiento de Tiestes. GANTZ plantea igualmente la posibilidad de que ambos dramas formaran parte de una trilogía ligada.

⁶²³ Cf. M. R. RUIZ DE ELVIRA (1974: 293-9). Esta distribución de los acontecimientos, con pocas variaciones, es la aceptada por la mayoría de los autores. Para la tercera pieza (*Tiestes II*), hay un intento de reconstrucción algo más detallado en SÉCHAN (1926: 203-5). Un caso aparte entre los que suponen la existencia de tres

También Eurípides escribió un *Tiestes*, quizá anterior cronológicamente a las obras homónimas de Sófocles⁶²⁴, cuyos siete fragmentos supervivientes aportan una información mínima, aunque es de suponer que versaría sobre el incidente del banquete y culminaría con el segundo destierro del héroe⁶²⁵. Dos fragmentos de una comedia perdida de Aristófanes titulada *Proagón* (fr. 477-8 K-A) y que parecen una parodia del siniestro banquete pueden reforzar esta suposición, pero realmente no hay más razones para pensar que se trate del *Tiestes* de Eurípides que de alguno de los dramas de Sófocles sobre el mismo episodio. Como señalan Kannicht y Jouan-Van Looy en sus respectivas ediciones de los fragmentos de Eurípides, tampoco faltan indicios para sospechar que el argumento tratara más bien sobre el apresamiento de Tiestes, el reconocimiento de Egisto y el asesinato de Atreo⁶²⁶.

Ya en el siglo IV, contamos con mínimas noticias sobre otras tragedias que desarrollaban el tema de la rivalidad de los Pelópidas: sabemos de un *Tiestes* de Apolodoro⁶²⁷, del que no ha quedado ningún fragmento; Carcino II, a quien ya mencionamos a propósito de la *Aélope* de Agatón⁶²⁸, escribió una *Aélope* y un *Tiestes*, del cual, al menos, tenemos la información aportada por Aristóteles (*Poet.* 1454b 23) de que en su transcurso se producía un reconocimiento gracias a unas estrellas, lo que hace suponer que, en la línea del argumento de la tercera pieza de Sófocles, se está refiriendo al reconocimiento de Egisto por su padre, en este caso por medio de una señal en su

tragedias es el de LESKY (1922: 172-198), quien piensa casi en una trilogía ligada sobre el tema del delito y la expiación, pero alterando sustancialmente la distribución de los contenidos: en *Atreo* se desarrollaría el adulterio de *Aélope*, el robo del vellón y el prodigio del sol; en *Tiestes*, el banquete antropófago; y en *Tiestes en Sición*, el oráculo de Apolo y el incesto. Un resumen de la cuestión en LUCAS DE DIOS (1983: 116-20).

⁶²⁴ Los fragmentos han sido editados por JOUAN-VAN LOOY (2000: 167-188) y R. KANNICHT (2004: 437-41). La principal fuente para justificar la existencia de un *Tiestes* euripideo es el escolio a *Acharn.* 433, donde al hablar de “los harapos de Tiestes” (τῶν Θεεστειῶν ῥακῶν) se dice: ἢ τῶν Κρησσῶν ἢ αὐτοῦ τοῦ Θεέστου. El dato, aunque impreciso, nos permite además fecharla con cierta probabilidad antes del año 425, en que se representó *Acarnienses*; no obstante, el margen cronológico para su datación es muy amplio: entre 455-425 a. C. Cf. JOUAN-VAN LOOY (2000: 174). El *Tiestes* de Eurípides se ha querido identificar por algunos (Valckenaer, Welcker, Hartung) con *Las cretenses*, pero sin argumentos sólidos: cf. JOUAN-VAN LOOY (2000: 294-5).

⁶²⁵ Cf. LESKY (1922: 172-98) y WEBSTER (1967a: 113-5).

⁶²⁶ Cf. JOUAN-VAN LOOY (2000: 175-177), KANNICHT (2004: 437).

⁶²⁷ *TrGF* 64 T 1.

⁶²⁸ *TrGF* 70 F 1; v. supra p. 210

hombro con forma de estrella, herencia familiar de los Pelópidas; de Queremón⁶²⁹ y Cleofonte⁶³⁰, que escribieron sendos *Tiestes*, apenas contamos con la existencia de un fragmento inexpresivo en cuanto al argumento para el primero y de la mera mención del título para el segundo; más interés contiene el dato suministrado por Diógenes Laercio de que el filósofo cínico Diógenes de Sínope compuso asimismo un *Tiestes*⁶³¹ (y quizá un *Atreo*⁶³², aunque probablemente se trata de una única obra) en donde defendía la no irreverencia de la antropofagia, por lo que el núcleo de la acción sería el banquete de Tiestes.

De nuevo en el siglo V, parece que el comediógrafo Diocles⁶³³ fue autor de una pieza titulada *Tiestes*. Aunque se ha puesto en duda que el tema del funesto banquete hubiera podido recibir tratamiento cómico⁶³⁴, es posible, como afirma Schmid⁶³⁵, que se tratara de una parodia de alguna de las obras de Sófocles, al igual que sus *Bacantes* lo era de la pieza homónima de Eurípides.

Los autores latinos sintieron también un vivo interés por este relato mítico, como lo demuestra el hecho de que le consagraran un buen número de obras. Ya se ha hecho referencia en varias ocasiones al *Tiestes* de Séneca, considerada como una de las mejores tragedias de este autor y única de estas piezas conservada completa. Su acción dramática gira en torno al tema del banquete antropófago, pero es difícil saber en qué modelo griego pudo inspirarse; no obstante, Lesky se muestra convencido del influjo de Eurípides basándose en ciertos paralelismos verbales entre *Thyest.* 999 (*Quis hic tumultus uiscera*

⁶²⁹ *TrGF* 71 F 8 ῥόδ' ὄξυφειγγῆ κρίνεσιν ἀργεννοῖς ὁμοῦ.

⁶³⁰ *TrGF* 77 F 7.

⁶³¹ Diog. Laert. VI 73 (= *TrGF* 88 F 1d) μηδ' ἀνόσιον εἶναι τὸ καὶ τῶν ἀνθρωπέων κρεῶν ἄψασθαι (...), ὡς δῆλον ἐν τῷ Θυέστη ποιεῖ (*Y que no era impío ni siquiera comer carne humana [...] como pone de manifiesto en el Tiestes*). La *Suda* δ 1142 atribuye también un *Tiestes* a Diógenes de Atenas (*TrGF* 45 T 1), pero se trata sin duda de una confusión con el de Sínope, como señala el mismo Diógenes Laercio en VI 80.

⁶³² *TrGF* 88 F 1.

⁶³³ KASSEL-AUSTIN *PCG* 5, 18 (Kock *CAF* 1, 767).

⁶³⁴A. MEINEKE, *FCG* 1, 252 "non credo tamen Thyesten ab ullo unquam poeta comico scriptam esse". F. SCHULTZ (1836: 11) "vix videtur dubium esse, quin Suidas in nominibus erraverit et ad Dioclem rettulerit, quae ad Sophoclem pertinerent".

⁶³⁵ Cf. SCHMID (*GGL* I 4, 172).

exagitat mea?) y el fragmento fr. 477 K-A del *Proagón* de Aristófanes (οἴμοι τάλας, τί μου στρέφει τὴν γαστέρα;), que suele considerarse una parodia del *Tiestes* de Eurípides⁶³⁶.

En cuanto a los restantes autores latinos, ya en una época muy temprana Ennio (s. III-II a. C.) había escrito un *Tiestes* del que quedan algunos fragmentos⁶³⁷ y sobre el cual Mette ha sugerido que seguía igualmente la versión de Eurípides⁶³⁸. Con idéntico título escribieron posteriormente sendas tragedias L. Vario Rufo⁶³⁹, Graco⁶⁴⁰, Casio⁶⁴¹, Baso⁶⁴² y Materno⁶⁴³, de las que apenas se ha conservado la simple noticia de su existencia o a lo sumo algún fragmento aislado; además, bajo el título de *Atreo* contamos con una obra de Accio⁶⁴⁴ (170 ca – 90 ? a. C.) que en opinión de Enk seguía la trama del *Tiestes* de Sófocles⁶⁴⁵, pero según el plan aventurado por Lesky (v. supra nota 623), y otra de Mamercio Emilio Escauro en la que, “siguiendo a Eurípides” (κατὰ τὸν Εὐριπίδην), aconsejaba a uno de sus personajes soportar la locura de los gobernantes, lo que le costó la vida a manos del emperador Tiberio, que lo tomó como una alusión personal⁶⁴⁶.

⁶³⁶ LESKY (1922: 172-98).

⁶³⁷ JOCELYN (1967:132-7), fr. CXLIX-CLX; VAHLEN (1963: 183-188), v. 340-364.

⁶³⁸ H. J. METTE (1964: 64-5).

⁶³⁹ TRF³ 265; TF 309.

⁶⁴⁰ TRF³ 266; TF 310.

⁶⁴¹ Porphyrio, ad Hor. *Sat.* 1, 10, 62. Cassi Etrusci Parme<n>si<s> dicit, cuius tragoedia [haec est] Thyestes exstat (*Se refiere a Casio Etrusco de Parma, del quien queda la tragedia Tiestes*).

⁶⁴² Martial 5, 53, 1-2:

Colchida quid scribis, quid scribis, amice, Thyesten?

quo tibi uel Nioben, Basse, uel Andromachen?

(¿Por qué escribes sobre la Cólquide, amigo, por qué escribes un Tiestes?

¿Qué te improtan a ti, Basso, Níobe o Andróamaca?)

⁶⁴³ Tac. *Dial. de or.* 3. Tum ille "leges" inquit "quid Maternus sibi debuerit, et adgnosces quae audisti. Quod si qua omisit Cato, sequenti recitatione Thyestes dicet; hanc enim tragoediam disposui iam et intra me ipse formavi (*En él leerás –dijo él - lo que un Materno se debe a sí mismo, y reconocerás lo que has oído; pues si algo omitió Catón, lo dirá en la siguiente recitación Tiestes, pues ya he ordenado esta tragedia y la he compuesto en mi mente*).

⁶⁴⁴ TRF³ 186-214 (p. 447-57), TF 222.

⁶⁴⁵ ENK (1962: 105-10).

⁶⁴⁶ Dio Cass. LVIII, 24, 3-4 Μάμερκος δὲ δὴ Αἰμίλιος Σκαῦρος μήτ' ἄρξας τινῶν μήτε δωροδοκήσας ἐάλω τε διὰ τραγωδίαν καὶ παθήματι δεινότερω οὔ συνέγραψε περιέπεσεν. Ἄτρεὺς μὲν τὸ ποίημα ἦν, παρήνει δὲ τῶν ἀρχομένων τινὶ ὑπ' αὐτοῦ, κατὰ τὸν Εὐριπίδην, ἵνα τὴν τοῦ κρατοῦντος ἀβουλίαν φέρῃ (*Pero Mamercio Emilio Escauro, que nunca había sido gobernador de nadie ni había aceptado sobornos, fue encarcelado por*

El *Tiestes* de Agatón

Por lo que se refiere al *Tiestes* de Agatón, nos queda un solo fragmento de contenido aparentemente inconexo con cualquier rama de la leyenda de Tiestes: los Curetes, rechazados como pretendientes a la mano de Anfitea, la sobrina y esposa de Adrasto, se lamentan por haberse cortado la cabellera, lo que les da pie mediante un juego etimológico a explicar el origen de su nombre. Como intentaremos demostrar en el comentario, posiblemente el argumento de la pieza se centraba en la violación de Pelopia y en la exposición del niño Egisto, siendo el momento culminante el descubrimiento por parte de Tiestes del incesto que había cometido. El problema principal que plantea la reconstrucción de su argumento es cómo justificar la presencia en escena de los Curetes, atestiguada por Ateneo, el transmisor del fragmento que conservamos. Hay fuertes indicios de que la pieza en cuestión tuviera un cierto carácter burlesco o incluso de que se tratara de un drama satírico.

Iconografía de Tiestes

Dos vasos cerámicos procedentes de Apulia, atribuidos al llamado Pintor de Darío y fechados entre los años 340-330 a. C., contienen las únicas representaciones iconográficas seguras de Tiestes⁶⁴⁷, pues en ambos casos a todos los personajes les acompaña una inscripción con su nombre; las dos piezas, además, parecen estar basadas en obras dramáticas. La primera de ellas (Fig. 4)⁶⁴⁸ inspirada según Vermeule⁶⁴⁹ por el *Tiestes en Sición* de Sófocles, es una cratera de cáliz en la que se ve a Tiestes barbado, tocado con un *pilos* y vestido con quitón y clámide, que está entregando al niño Egisto en los brazos de un sirviente situado a la izquierda —o quizá intentándose lo arrebatar⁶⁵⁰—, mientras gira la cabeza hacia Adrasto, el cual parece haber dado la orden de exponer a la criatura; en el lado derecho de la escena, Pelopia es consolada por Anfitea, la mujer de

una tragedia y murió con un sufrimiento más terrible que ninguno de los que él había escrito. Atreo era la obra y exhortaba a uno de los súbditos de este, siguiendo a Eurípides, a soportar la insensatez del que gobernaba).

⁶⁴⁷ M. PIPILI, *LIMC VIII*, 1 (1997) s. v. *Thyestes*, p. 20-23.

⁶⁴⁸ MFA, Boston 1987.5.

⁶⁴⁹ VERMEULE (1987: 122-52; esp. 124-133, 136-137, 146-148, fig. 1); la misma opinión expresa TAPLIN (2007: 105-7).

⁶⁵⁰ TAPLIN (2007: 106).

Adrasto. En un nivel superior, aparecen cinco divinidades relacionadas con la saga: Ártemis dando instrucciones a un pequeño Pan (tal vez para que busque la cabra que alimentará a Egisto), Apolo sosteniendo un cisne en su regazo y con una rama de laurel en la mano izquierda, una diosa alada de la venganza y un joven sentado que personifica a la ciudad de Sición .

El segundo vaso (Fig. 5)⁶⁵¹ es un ánfora donde se reproduce el asesinato de Atreo, por lo que parece exponer el desenlace de la historia presentada en el vaso anterior: Tiestes, con aspecto e indumentaria casi idénticos, acaba de asesinar en compañía de un joven Egisto a su hermano Atreo, que cae desplomado de cabeza desde su trono con una herida sangrante en el pecho. Frente a lo que indican las fuentes escritas (Apollod. *Epit.* II 14; Hyg. *Fab.* 88), aquí es Tiestes y no Egisto —que, aunque armado, permanece en una actitud más bien pasiva y en segundo plano— quien desempeña un papel principal en el crimen. A la izquierda de Egisto, Pelopia, con las palmas de las manos dirigidas al cielo, se aparta horrorizada de la escena del crimen, quizá sospechando también su antigua unión incestuosa con Tiestes. A la derecha del trono se ve una figura alada que personifica a la Venganza (Ποινή) y dos esclavas gesticulando asustadas tras dejar caer sus respectivos husos; si la escena, como la de la exposición del Egisto, está inspirada en una obra dramática perdida, ambas mujeres podrían formar parte del coro.

En cualquier caso, aunque el origen teatral de estas dos representaciones pictóricas parece evidente, atribuir su inspiración a las obras perdidas de Sófocles es algo más inseguro: no solo por la pobreza de los fragmentos conservados, sino, sobre todo, porque la descripción de los hechos en la cerámica no se ajusta demasiado a lo que se expone en la fábula 88 de Higino, texto que suele considerarse comúnmente como una paráfrasis de las piezas sofocleas. En efecto, en el autor latino la exposición de Egisto se produce en Micenas, cuando Pelopia ya está casada con Atreo, no en Sición; por otra parte, como ya hemos mencionado, en el relato de Higino es Egisto quien asesina a Atreo, sin que intervenga Tiestes directamente. De todo lo cual cabe deducir que o bien el texto de Higino no sigue exactamente la pauta de las piezas de Sófocles⁶⁵² o bien que ninguna de

⁶⁵¹ MFA, Boston 1991.437.

⁶⁵² Aunque hay cierto consenso en considerar los dramas de Sófocles sobre Tiestes como fuente de la fábula 88 de Higino, no falta tampoco quien niega tal influencia: así, por ejemplo, PEARSON (1917: I 185-7) la admite sólo en lo que se refiere a la anagnórisis y suicidio de Pelopia; por su parte, SCHMID (*GGL* I 3, 440-442) no toma en cuenta la *Fab.* 88 y le parece que la conjetura de que los sucesos que narra formaban parte del

las dos representaciones cerámicas reproduce una tragedia sofoclea. Otra posible fuente de inspiración para el pintor podría haber sido el drama perdido de Eurípides, pero realmente no puede descartarse a priori a ningún otro de los trágicos menores que desarrollaron esa parte de la leyenda.



Fig. 4

Segundo Tiestes es más bien rebatible y poco demostrable. Según su opinión, el *Tiestes en Sición* deriva de la *Fab. 87* y también contenía la muerte de Atreo a manos de Egisto, cosa que no está en *Fab. 87* y sí en Apollod. *Epit. II 14*.



Fig. 5

3

ATHENAEUS 12, 528 D (EUST. II. 1292, 58) Ἀγάθων δ' ἐν τῷ θυέσῃ τοὺς τὴν Πρώνακτος θυγατέρα μνηστεύοντας τοῖς τε λοιποῖς πᾶσιν ἐξησκημένους ἐλθεῖν καὶ κομῶντας τὰς κεφαλάς, ἐπεὶ δ' ἀπέτυχον τοῦ γάμου, [φησὶν]

κόμας ἐκειράμεσθα μάρτυρας τρυφῆς,
 ἧ που ποθεινὸν χρῆμα παιζούσῃ φρενί.
 ἐπώνυμον γοῦν εὐθύς ἔσχομεν κλέος
 Κουρήτες εἶναι, κουρίμου χάριν τριχός.

Y Agatón en el Tiestes dice que los pretendientes de la hija de Pronacte llegaron acicalados con todos los adornos y luciendo sus melnudas cabezas, pero cuando fracasaron en sus pretensiones matrimoniales, [dice]

*Rapamos nuestras melenas, testimonio de opulencia,
 añorado bien, sin duda, para un corazón jocosos;
 por lo menos al punto conseguimos el honor de un apodo,
 ser Curetes, en gracia a nuestra recortada cabellera.*

Comentario

El fragmento, el segundo más extenso entre los conservados, lo constituyen cuatro trímetros yámbicos sin resoluciones:

U - U - U - U || - U - U -
 1
 C

- - U - - - U || - - - U -
 1
 C

U - U - - || - U - U - U -
 B

- - U - - || - U - U - U -
 B

Desde el punto de vista estilístico, lo más destacable es la aliteración de sonidos velares y vibrantes en los versos 1º y 4º, y la posición destacada en el último verso del sintagma Κουρῆτες εἶναι antes de la pausa principal, la pentemímera. Se advierten también ciertos ecos verbales al final del primer verso y del último (τριχός / τρυφῆς) y en el principio del segundo y el tercero (που ποθεινὸν / ἐπώνυμον).

Agatón pone en boca de los Curetes un juego etimológico para explicar el origen de su nombre, haciéndolo derivar del adjetivo κούριμος, ‘rapado’⁶⁵³, (formado a su vez sobre κουρά, ‘corte de pelo’) y del verbo κείρω (‘cortar el pelo’). Es una de las etimologías más habituales para el nombre de los Curetes entre las que aportaron los propios antiguos, junto a otra que lo hace proceder de κόρη, ‘doncella’ (por el tipo de vestido largo que llevaban), o de κούρος, ‘muchacho’⁶⁵⁴. Ambas explicaciones no tenían por qué excluirse, como el propio Estrabón señala⁶⁵⁵, y de hecho sabemos que el sacrificio de la cabellera de los adolescentes era un rito de paso muy habitual en la cultura helénica, atestiguado, por

⁶⁵³ Agatón utiliza para el femenino la forma temática en -ο, frente a la forma más extendida κουρίμη.

⁶⁵⁴ La mayor parte de estas explicaciones aparecen recogidas en Strab. X 6 y 8, quien también menciona otras que lo hacen provenir del nombre del monte Curio (Κούριος) o del héroe Cures (Κούρης), hermano de Calidón, hijo de Pleurón y nieto de Etolo, según Daímaco de Platea (*FgrHist* 65 F 1); sobre κόρη como origen del término Κουρῆτες hay también un fragmento de Esquilo (F 313 Radt) citado precisamente por Ateneo (XII, 528c) justo antes de este fragmento de Agatón. Sobre las etimologías de los antiguos para Κουρῆτες, cf. POERNER (1913 : 400) y también SCHWENN, en *RE* XI (1922), s.v. *Kureten*, col. 2202.

⁶⁵⁵ Strab. X 8, 13-16. Quizá pensando en este pasaje de Estrabón y en el fragmento de Esquilo mencionado en la nota anterior, KAISER (1845:164-5) propuso que Agatón suponía simultáneamente las dos explicaciones, κόρη y κείρω.

ejemplo, en la propia Atenas durante la fiesta de las Apaturias⁶⁵⁶. En todo caso, como indica Jeanmaire, el término κουρητες debió de ser en su origen simplemente “una denominación genérica de la juventud guerrera de los viejos tiempos caballerescos”⁶⁵⁷. Prueba de ello es que en Homero la forma κουρητες, sólo en plural, aparece utilizado en ocasiones como un nombre común que designa a los guerreros jóvenes⁶⁵⁸.

La lectura del pasaje presenta ciertas oscuridades que han sido resueltas de diferente forma por los comentaristas. Kaibel, el editor de Ateneo en la edición teubneriana, glosa el segundo verso del fragmento de la siguiente forma: “*exoptata sane irridentibus res qui quidem etc. ut pateat v. 3 γοῦν recte habere*”⁶⁵⁹. Es decir, propone una traducción que podría parafrasearse de este modo: “hemos cortado nuestras cabelleras (...) como algo sin duda premeditado (ποθεινόν) con intención burlesca (παιζούση φρενί)”. Entiende, por tanto, que ποθεινόν χρῆμα se refiere a la acción de cortarse la cabellera (κόμας ἐκειράμεσθα), y por ello, con el fin de explicar la partícula γοῦν (“por lo menos”) del verso 3, se ve obligado a forzar un tanto el significado de παιζούση y, sobre todo, el de ποθεινόν.

Gulick arguye contra la interpretación de Kaibel que, aunque es cierto que llevar el pelo rapado era norma en los esclavos y las prostitutas, por lo que podía ser una humillación, es difícil entender cómo raparse el pelo uno mismo de manera voluntaria puede hacerse con intención de escarnio. En consecuencia, refiere ποθεινόν χρῆμα a las cabelleras de los Curetes y no al hecho de raparlas, y para enlazar con la partícula γοῦν interpreta el segundo verso del fragmento como una alusión al estado de ánimo de los Curetes *antes* de ser rechazados, traduciendo de este modo: “We have shorn our locks, witnesses of our luxury, verily a possession we desired when our hearts were gay. Hencefort, at least, we have won the glory of a new name.”⁶⁶⁰

⁶⁵⁶ El tercer día de la fiesta (κουρεῶτις) se procedía a la inscripción de los jóvenes (κουρεῖον) en las fraternías; cf. (JEANMAIRE 1939 : 258, 379).

⁶⁵⁷ H. JEANMAIRE (1939: 148). El autor francés defiende que la idéntica denominación de κουρητες aplicada tanto a los jóvenes armados como a los personajes tradicionalmente asociados al mito y al culto del Zeus cretense (v. infra p. 275), lejos de ser una casualidad como dice Estrabón, demuestra que las dos concepciones del término tiene un mismo origen religioso relacionado con los ritos de paso o de iniciación a la edad adulta.

⁶⁵⁸ II. XIX 193, 248.

⁶⁵⁹ KAIBEL 1962 (=1890: III 165).

⁶⁶⁰ Cf. GULICK (1969: 385 y n.).

La crítica de Gulick es bastante pertinente y su interpretación ofrece muchos visos de verosimilitud. Sin embargo, quizá no haya necesidad de asumir el matiz temporal que introduce en el segundo verso⁶⁶¹. El adjetivo ποθεινός debe de tener aquí su sentido habitual de ‘anhelado’ o ‘añorado’ (refiriéndose a algo o a alguien que se ha perdido⁶⁶²) y παίζω el de ‘jugar’, ‘bromear’ o incluso ‘danzar’; por otra parte, el dativo παιζούση φρενί no es tanto un instrumental —que es lo que parece deducirse de la interpretación de Kaibel— como más bien el agente o beneficiario de ποθεινόν χρῆμα. Por último, la combinación de partículas ἢ που puede tener aquí la función de introducir un argumento *a fortiori*⁶⁶³. Es decir, según nuestra interpretación, las largas cabelleras que se han rapado son un bien añorado (ποθεινόν χρῆμα) por los Curetes, y más aún (ἢ που) dada la naturaleza risueña y jugetona (παιζούση φρενί) que les es propia, pero al menos (γούν) pueden consolarse fácilmente de su pérdida gracias al glorioso sobrenombre que han adquirido.

Ya nos hemos referido a las dificultades de enlazar el contenido de estos versos con la leyenda de Tiestes tal y como la hemos expuesto en las páginas anteriores, dificultades señaladas por el propio Snell en su edición⁶⁶⁴. Ciertamente, el episodio al que se alude en el fragmento, que además apenas está documentado en otras fuentes⁶⁶⁵, no guarda a primera vista ninguna relación con Tiestes. Pronacte era hermano de Erifila, la mujer de Anfiarao, y de Adrasto. Su hija, cuyo nombre no aparece mencionado en el pasaje de Ateneo pero que es llamada Anfitea por Apolodoro⁶⁶⁶, casó con su tío Adrasto, quien encabezaría posteriormente la célebre expedición de los Siete héroes contra Tebas. No contamos con ningún otro dato, aparte de lo que aquí se sugiere, de que el matrimonio de Anfitea suscitara una rivalidad entre diversos aspirantes a conseguir su mano ni de que los Curetes se encontraran entre los pretendientes. La primera dificultad que se plantea, por tanto, es el posible papel de Tiestes en la boda de Anfitea. Para solventarla, Crescini

⁶⁶¹ Una traducción similar es la muy reciente de RODRIGUEZ NORIEGA (2014: 274): “en un tiempo cosa desable para un corazón que se solazaba”, que parece dar también un sentido temporal infrecuente a la combinación de partículas ἢ που.

⁶⁶² Cf. *LSJ* s.v. Así, por ejemplo, en Aristoph. *Ran.* 84 ἀγαθὸς ποιητὴς καὶ ποθεινὸς τοῖς φίλοις, aludiendo casualmente al propio Agatón que había abandonado Atenas; cf. T 7a.

⁶⁶³ Cf. DENNISTON (1954: 281-2, 285-6).

⁶⁶⁴ SNELL, *TrGF* 1, 192 n. “quomodo hanc fabulam cum Thyestea coniunxerit perspici non potest”.

⁶⁶⁵ Cf. Apollod. *Bibl.* I, 9 13; Paus. XIII, 18, 12.

⁶⁶⁶ Apollod. I 9, 13.

propuso, si bien a título de simple conjetura, que Tiestes podría haber llegado a la corte de Pronacte para desposar a Anfitea, triunfando en este empeño sobre los Curetes⁶⁶⁷; pero la tradición mitográfica, aunque escasa, es unánime al asignar a esta como esposa a Adrasto: no sólo lo confirma Apolodoro, sino también el testimonio de la cerámica comentado más arriba⁶⁶⁸.

Una segunda dificultad estriba precisamente en la inesperada presencia de los Curetes en una tragedia cuyo argumento, por definición, debería girar en torno a las peripecias del infortunado Tiestes. La dificultad es por añadidura doble, pues nos obliga a plantearnos la siguiente pregunta: ¿de qué Curetes se trata? Efectivamente, el término Κουρήτες (o Κούρητες) parece denominar, al menos, a dos grupos distintos de individuos. Nuestra fuente principal en este punto es Estrabón⁶⁶⁹, quien en una amplia digresión insertada en el libro X de su *Geografía* distingue dos clases de Curetes, confundidos a menudo —según el geógrafo— en razón de la homonimia del término que los designa.

Los Curetes son, en primer lugar, un primitivo pueblo de Etolia mencionado ya por Homero⁶⁷⁰, quien afirma que eran los habitantes de la ciudad de Pleurón que se enfrentaron a sus vecinos de Calidón, dirigidos por Meleagro, a causa de los despojos del famoso jabalí enviado por Ártemis. El historiador Éforo de Cime (s. IV a. C.), citado por Estrabón, afirma que emigraron de Etolia a la vecina Acarnania tras ser derrotados y expulsados por Etolo, quien procedente de Élide repobló el país y terminó por dar su nombre a la región⁶⁷¹. Apolodoro completa esta información asegurando que Etolo asesinó a Doro, Laódoco y Polipetes, hijos de Apolo y Ftía y, presumiblemente, jefes de los Curetes que lo habían hospedado⁶⁷². Por el contrario, Arquémaco de Eubea (s. III a. C.)⁶⁷³, citado igualmente por Estrabón, afirma que el pueblo de los Curetes procedía originalmente de Calcis, en Eubea, donde combatieron en las guerras por la llanura de Lelanto, y que de allí emigraron a Etolia, ocupando la región de Pleurón.

⁶⁶⁷ CRESCINI (1904: 24).

⁶⁶⁸ Ver Fig. 4, p. 269.

⁶⁶⁹ Strab. X 3, 1-23.

⁶⁷⁰ *Il.* IX 529-599.

⁶⁷¹ *FgrHist.* 70 F 122.

⁶⁷² Apollod. I 7, 6.

⁶⁷³ *FgrHist.* 424 F 9.

Sin embargo, el nombre de Curetes se aplica más comúnmente a unos genios o *daímones* que por encargo de Rea se ocuparon de cuidar de Zeus durante su infancia en Creta. Según la versión más antigua, que se remonta a un fragmento del *Catálogo de las mujeres* de Hesíodo⁶⁷⁴, los Curetes comparten origen con los Sátiros y las Ninfas de las montañas: Doro⁶⁷⁵, hijo de Helén, se unió a la hija de Foroneo, y de esta nacieron cinco hijas, quienes a su vez tuvieron de los dioses —sin que se especifique el nombre del padre o los padres— a los Sátiros, las Ninfas de las montañas y los Curetes⁶⁷⁶.

Los Curetes son de carácter bromista y buenos danzarines. Habitan las cuevas y los barrancos y se los considera inventores de la cría de ovejas, la apicultura, la caza, el tiro con arco y la vida en sociedad⁶⁷⁷. Suelen aparecer localizados en Creta, aunque algunos autores los sitúan en Frigia⁶⁷⁸, de donde son originarios los Coribantes, seguidores de Cíbele, con los que aparecen asociados a menudo⁶⁷⁹ o con los que directamente se los confunde⁶⁸⁰ debido a la identificación que se hizo entre esta diosa frigia y Rea. También

⁶⁷⁴ Hes. fr. 10a, 17-19 M-W.

.....] οὐρειαί Νύμφαι θεαὶ ἐξεγένοντο
καὶ γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοέργων.
Κουρητῆς τε θεοὶ φιλοπαίγμονες ὄρχηστῆρες
(... *Ninfas, diosas de los montes, nacieron,*
y la raza de los sátiros inútiles, incapaces de trabajar,
y los Curetes, dioses juguetones, danzarines).

⁶⁷⁵ En el texto de Estrabón (X 3, 19), mal transmitido, que introduce la cita de Hesíodo en lugar del nombre de Doro (Δῶρος) se lee †ἐκατέρω, lo que lleva a algunos a traducir “Hecátero”, “Hecateo”, o, como adverbio, “de las dos formas”, cf. TORRES (2001: 463, n. 346). Sigo en este punto la interpretación de GANTZ (2004: 242), que piensa que el sentido del pasaje puede completarse con Nonn. *Dion.* XIV 105-117.

⁶⁷⁶ Por el pasaje de Nono citado en la nota anterior sabemos que una de las hijas era Iftime (Ἰφθίμη), nombre que aparece también en el fragmento de Hesíodo (fr. 10a, 13). Según Nono, Iftime dio a luz a los Sátiros por mediación de Hermes.

⁶⁷⁷ Diod. Sic. V 65 1-3.

⁶⁷⁸ Según Estrabón (X 3, 19), en el poema épico la *Forónide* se decía que los Curetes eran frigios y tocadores de flauta: ὁ δὲ τὴν Φορωνίδα γράψας ἀλύτῆς καὶ Φρύγας τοὺς Κουρητῆς λέγει.

⁶⁷⁹ Eur. *Bacch.* 120-134.

⁶⁸⁰ Paus. V 7, 6; y también Nonn. *Dion.* XIII 130-157, donde, además de llamarlos indistintamente Curetes o Coribantes, se da una versión distinta a la del resto de las fuentes sobre su origen: procedían de Eubea, pertenecían al pueblo de los abantes—quienes según Homero *Il.* II 536 se dejaban crecer el pelo por la parte posterior de la cabeza— y eran, en número de siete, hijos de Combe y Soco; anduvieron errantes por el mundo griego pasando de Eubea a Creta, de allí a Frigia, y finalmente a Atenas antes de regresar a su patria.

se los identifica con otras divinidades menores de rasgos similares como los Telquines, los Cabiros o los Dáctilos del Ida⁶⁸¹. En su tragedia perdida *Hipsípila* Eurípides afirmaba que los Curetes eran mortales⁶⁸².

La leyenda más conocida protagonizada por los Curetes es la que los hace guardianes de Zeus niño en una cueva de Creta, aunque es de señalar que el dato concreto de que bailaban entrechocando sus armas para encubrir los llantos del dios no aparece hasta Calímaco⁶⁸³. Hesíodo en la *Teogonía* no los menciona siquiera, como tampoco a los Coribantes. Intervienen también para ayudar a Minos a localizar a su hijo Glauco que había muerto al caer en una vasija de miel⁶⁸⁴. Finalmente, a petición de Hera se ocuparon de ocultar a Épafo, el hijo de Ío y Zeus, y fueron por ello destruidos por el padre de los dioses⁶⁸⁵. Merece también la pena destacar que al menos en una rama de la tradición órfica los Curetes aparecen como “guardianes del niño” (fr. 151 Kern), en referencia al primer Dioniso, también llamado Zagreo, que estaba destinado a suceder a su padre y que, tras ser confiado por Zeus a los Curetes, fue despedazado por los Titanes y finalmente resucitado por Deméter⁶⁸⁶.

Los Curetes encuentran su reflejo en el culto a través de los jóvenes guerreros danzantes que participaban en determinadas ceremonias orgiásticas celebradas en Creta en recuerdo del nacimiento de Zeus, cumpliendo un papel semejante, como indica el propio Estrabón, al de los Sátiros en el culto de Dioniso⁶⁸⁷.

A la hora de optar por uno u otro grupo de Curetes como protagonistas del fragmento de Agatón las opiniones están divididas. Walker se inclina por los Curetes de Etolia y propone una hipótesis ingeniosa para justificar su presencia, aunque a costa de desterrar a Tiestes del argumento de la tragedia de Agatón. Sostiene que el título de la

⁶⁸¹ Cf. GANTZ (2004: 262-265).

⁶⁸² Eur. fr. 752g Kn. v. 23-4

Διοτρόφον Κρήταν ἱερὰν
Κουρήτων τροφὸν ἀνδρῶν
(*Creta sagrada, nodriza de Zeus,*
nodriza de los varones Curetes).

⁶⁸³ Callim. *Hymn.* I 51-54.

⁶⁸⁴ Apollod. III 3, 1.

⁶⁸⁵ Apollod. II 1, 3.

⁶⁸⁶ Callim. Fr. 43, 117 Pf; Nonn. *Dion.* V 563-567; VI 206-210.

⁶⁸⁷ Strab. X 3, 11.

pieza en cuestión sería en realidad *Testio* (Θέστιος), nombre de un rey de los Curetes de Etolia descendiente de Pleurón (el héroe epónimo de la ciudad en la que se establecieron), cuyos hijos lucharon contra Meleagro por la piel del jabalí de Calidón⁶⁸⁸. Sabemos de algunas obras que desarrollaron ese mismo ámbito temático, como, entre otras, *Mujeres de Pleurón* de Frínico o sendas piezas tituladas *Meleagro* debidas a Sófocles y Eurípides, por lo que, como admite Lévêque, la hipótesis quizá merezca ser tenida en consideración⁶⁸⁹. No obstante, este sería realmente el único caso conocido de una tragedia con tal título. Lévêque finalmente se inclina por descartar que pueda tratarse de los Curetes de Etolia, ya que no le parece probable que todo el pueblo de los Curetes fuera aspirante a la mano de la joven Anfitea⁶⁹⁰, y se muestra partidario de los *daímones* cretenses que custodiaron a Zeus en su infancia; señala la posibilidad de que podrían estar en relación con Aérope —cretense ella también— y formar parte del séquito de la reina como el coro de mujeres cretenses que la acompañaba en *Las cretenses* de Eurípides. Sin embargo, él mismo plantea la objeción de que la presencia de estos Curetes estaría entonces más justificada en la *Aérope* (F1) que en el *Tiestes*.

Por nuestra parte, sin dejar de reconocer la dificultad de compaginar los datos canónicos de la tradición mitográfica con el contenido del fragmento de Agatón, pensamos que sí es posible, en cierta medida, sortear los dos obstáculos que acabamos de exponer, es decir, la relación de Tiestes con la boda de Anfitea y la presencia de los Curetes en la leyenda de Tiestes. Para ello basta con suponer que el argumento del drama de Agatón girara en torno a la violación de Pelopia y la exposición de Egisto. Recordemos que Adrasto, el esposo de Anfitea, fue durante un periodo rey de Sición⁶⁹¹, lugar donde se produjo la violación de Pelopia; y que, al menos según el testimonio de la cratera de

⁶⁸⁸ WALKER (1923: 76).

⁶⁸⁹ LÉVÊQUE (1955: 95-96).

⁶⁹⁰ La objeción es fácilmente soslayable si suponemos que, como parece lógico, los pretendientes sólo serían un grupo selecto de príncipes Curetes. Por otro lado, tampoco conocemos con precisión el número total de los Curetes de Creta, sobre el que las fuentes dan cifras diversas, citando en ocasiones los nombres de algunos de ellos: Labrando, Panámoro y Pálaxo (Λάβρανδος, Πανάμορος, Πάλαξος, *Et. Mag.* 389, 55); Pírrico (Πύρριχος, Paus. III 25); Nono, (*Dion.* XIII 130-157, vid. nota 680), da el número de siete Curetes o Coribantes a los que llama Primneo, Mimante, Ación, Damneo, Ocítoo, Ideo y Meliseo (Πρυμνεύς, Μίμας, Ἄκιων, Δαμνεύς, Ὠκύθοος, Ἰδαίος, Μελισσεύς).

⁶⁹¹ Su abuelo Pólipo le había ofrecido refugio y al morir sin descendencia le legó el reino (*Hom. Il.* II 572; Paus. II 6, 6; Herodot. V 67).

Apulia⁶⁹² y quizá también el del *Tiestes en Sición* de Sófocles, fue el propio Adrasto quien ordenó en Sición —no en Micenas, como en el relato de Higino— el abandono del niño que nació del incesto. Agatón podría haber aderezado la trama principal de la leyenda con un episodio secundario o al menos una referencia, probablemente de su invención, sobre la rivalidad por la mano de Anfitea, en la que Adrasto habría salido triunfador sobre los Curetes y quizá también sobre Tiestes. La presencia de los Curetes no sería una simple extravagancia de Agatón, sino que estaría justificada por su papel posterior en lo que probablemente era el núcleo dramático de la pieza: la exposición del niño Egisto. Damos por supuesto que nos estamos refiriendo a los *daímones* cretenses y no a los Curetes de Etolia, algo a lo que apunta directamente la expresión *παιζούση φρενί* que los Curetes se aplican a sí mismos en el fragmento y que los vincula con los *θεοὶ φιλοπαίγμονες* de los que hablaba Hesíodo⁶⁹³. Serían, pues, estos personajes, en sustitución de los pastores del relato de Higino⁶⁹⁴, quienes recogerían al niño abandonado y lo alimentarían con la leche de una cabra: exactamente el mismo papel que habían desempeñado respecto a Zeus y muy similar al que se les asigna en otros relatos en los que intervienen. Uno de ellos, ya mencionado más arriba⁶⁹⁵, es especialmente llamativo, pues hace de los Curetes guardianes de Dioniso-Zagreos, hijo de Zeus y de su propia hija Perséfone⁶⁹⁶, y por tanto, al igual que Egisto, fruto de un incesto⁶⁹⁷.

⁶⁹² Ver Fig. 4 y comentario en p. 267.

⁶⁹³ Ver n. 674.

⁶⁹⁴ Hig. *Fab.* 88, 7. Cf. n.615.

⁶⁹⁵ v. supra p. 276 y n. 686.

⁶⁹⁶ Cf. Nonn. *Dion.* VI 120 y 167; Diod. Sic. IV 4, 1 y V 75, 4; *Schol. Arat.* 46 (92, 13 Martin); Clem. Alex. *Protr.* 2, 15; *Orph. Frag.* F 58 Kern; Callim. fr. 43, 117 Pf; Ov. *Metamorph.* VI 114.

⁶⁹⁷ El personaje de Egisto, en la medida en que interviene como un sustituto de su padre para llevar a cabo su venganza, se ajusta al modelo del *αὐτοπάτωρ*, figura que ha sido estudiada por DARAKI (2005: 166-192). Se trata de un caso similar al del Dioniso primitivo respecto a Zeus o el de Tideo, hijo y nieto de Eneo, quien, según algunas versiones (Apollod. I 8, 5), se unió por orden de Zeus a su propia hija Gorge para engendrarlo. La autora define al *αὐτοπάτωρ* como alguien que es a la vez su propio padre y completamente idéntico a él, padre e hijo de sí mismo, o también como un hombre que se autorreproduce. El *αὐτοπάτωρ* se enmarca en el sistema de filiación de la auctoconía, donde los relevos importantes son los de los abuelos, quienes se reencarnan saltándose una generación mediante el incesto con una hija (Cécrope-Cránao-Erictonio-Ión). Es un sistema mucho más antiguo y diferente del sistema patrilineal que prevaleció en la Grecia histórica, pero que era evocado en determinadas fiestas y rituales místicos como el de Eleusis.

Dar un paso más allá en la reconstrucción de la obra significa adentrarse en un terreno todavía más resbaladizo del que hemos pisado hasta ahora. Una suposición de la que el propio Lévêque se hace eco es que *Tiestes* formaría parte de una trilogía a la que también pertenecería *Aérope*⁶⁹⁸, pero nada seguro puede afirmarse al respecto dada la todavía más escasa información de que disponemos sobre esta obra. Asimismo, otra hipótesis que puede aventurarse es la de que, si bien no se trata de un fragmento lírico, los Curetes, en tanto que personaje colectivo, podrían constituir el coro de la pieza o al menos un coro secundario; en ese caso los versos del fragmento serían pronunciados por el Corifeo. Por su parte, Croiset —con la adhesión de Lévêque— colige del contenido del fragmento que la puesta en escena ideada por Agatón debía de procurar verdaderas sorpresas a los espectadores, cuando los Curetes, que se habrían presentado al comienzo de la obra ataviados con sus mejores galas y arreglados con artísticos peinados, reaparecieran tras su fracaso humillados y con la cabellera rapada, con lo que atribuye a la situación recogida en estos versos un cierto toque de patetismo⁶⁹⁹.

Sin embargo, de acuerdo con nuestra interpretación del fragmento, lo que prevalece más bien, lejos del componente patético, son ciertos indicios que hacen sospechar un tratamiento satírico de la leyenda por parte de Agatón. En primer lugar, hay que tener presente que los Curetes de Creta, en el caso de que estemos acertados en la identificación de los personajes, son seres de carácter bromista y amantes de la danza, y que están emparentados con los Sátiros no sólo genealógicamente sino también, como hemos visto, por su vinculación a Dioniso y a ciertos ritos de carácter orgiástico e iniciático. Precisamente, en el fragmento se hace una mención explícita de ese espíritu burlón o jocoso (v. 2, παιζούση φρενί), que además se hace palpable en el empleo irónico del término κλέος. Pues ¿cómo, si no es con intención humorística, puede ser para los Curetes un timbre de gloria obtener su nombre en circunstancias tan poco lucidas como haberse cortado la cabellera por despecho, después de que han sido rechazadas sus pretensiones matrimoniales⁷⁰⁰? El tono cómico que creemos que se desprende del pasaje, la propia presencia de los Curetes en la pieza y la originalidad de la trama en lo que se refiere a la boda de Anfitea sugieren que podemos estar ante un ejemplo de hibridación

⁶⁹⁸ LÉVÊQUE (1955: 94 n. 3), aunque WALKER (1923: 75) rechazaba de plano esa posibilidad.

⁶⁹⁹ CROISSET (1913: III 391) En la misma línea, cf. METTE, (1964: 65).

⁷⁰⁰ Que κλέος no significa aquí simplemente ‘rumor’ o ‘noticia’ lo confirma el γοῦν precedente; es decir: *al menos*, la gloria es una compensación por la pérdida de la cabellera.

entre géneros similar al que se estaba empezando a producir en esa misma época entre la comedia y la tragedia, y del que Agatón fue uno de los principales exponentes. Un caso, algo posterior en el tiempo a Agatón, de contaminación entre tragedia y drama satírico lo encontramos en las tragedias del filósofo cínico Diógenes, autor también, por cierto, de un *Tiestes*⁷⁰¹.

El obstáculo con el que nos encontramos para aceptar sin más que la pieza era un drama satírico es que en este género dramático es una condición insoslayable que el coro esté compuesto por Sátiros, no por Curetes ni por ningún otro tipo de seres similares. De hecho, no hay constancia de ninguna otra pieza, ya sea drama satírico o tragedia, donde intervinieran los Curetes. Sin embargo, sí que sabemos de un drama satírico de Sófocles, *Los necios* (Κωφοί), en el que, junto al inevitable coro de Sátiros aparecían como un coro secundario los Dáctilos frigios del Ida, personajes que habitualmente son confundidos con los Curetes⁷⁰²: quizá en el *Tiestes* de Agatón se daba una situación similar. También sería posible justificar la mención de los Curetes si imaginamos una trama en la cual los Sátiros, tras contender sin éxito en obtener la mano de Anfitea, rapaban sus cabezas por despecho y posteriormente se hacían pasar por sus parientes los Curetes, interviniendo bajo esta fingida identidad en el rescate y la crianza con la leche de una cabra del niño Egisto, a quien quizá defenderían de las asechanzas de Adrasto o de Atreo. Cualquiera de estas hipótesis resulta igualmente arriesgada, pero permiten compaginar la presencia de los Curetes con el intenso aroma a drama satírico que, a nuestro parecer, despiden los versos del fragmento.

⁷⁰¹ Agatón, en este sentido, debe haber sido un precursor de la situación de la tragedia en el siglo IV que describe LÓPEZ CRUCES (2003: 59) a propósito de Diógenes: “Cabe, pues, pensar que cuando Diógenes introduce el *paízein* en sus tragedias las está aproximando a otros dos géneros dramáticos: uno, el drama satírico, que un crítico de la Antigüedad definió como *tragōidía paízousa* [Ps.-Dem., *Eloc.* 169], y, otro, la comedia mitológica, que triunfaba cuando Diógenes llegó a Atenas y que merecía no menos que el drama satírico el calificativo de «tragedia en broma»”.

⁷⁰² Fr. 362-366 Radt. Cf. LUCAS DE DIOS (1983: 191-3), LLOYD-JONES (2003:194-5).

ΜΥΣΟΙ

LOS MISIOS

La leyenda

El título de esta tragedia nos remite a la conocida historia del héroe arcadio Télefo. Su nombre y la leyenda que protagoniza parecen depender de alguna tradición minorasiática cuyo origen se remontaría, en razón de ciertas semejanzas tipológicas, a la divinidad hático-hitita Telepinu. Sabemos también de la existencia de un rey hitita del mismo nombre que, junto al dios, pudo haber contribuido a la configuración del héroe griego⁷⁰³. De hecho, la vida de Télefo transcurre en parte en Asia Menor, al igual que la de otros héroes “orientales” como Belerofonte, Perseo o Heracles.

En la leyenda de Télefo destacan tres momentos decisivos en torno a los cuales giran los muy numerosos tratamientos dramáticos de que fue objeto: en primer lugar, las circunstancias de su concepción, nacimiento y crianza; a continuación, la separación y el reencuentro, ya adulto, con su madre; y por último, en un episodio independiente que lo vincula con el ciclo troyano, la curación de la herida que le infligió Aquiles. Como veremos a continuación, fueron precisamente las innovaciones y las variantes centradas en estos tres puntos con que enriquecieron la leyenda los dramaturgos las que contribuyeron en mayor medida a la configuración definitiva del personaje y del mito de Télefo.

1. *Concepción y nacimiento*. Télefo es hijo de Heracles y de Auge, hija de Áleo, el rey de la ciudad arcadia de Tegea. La versión más antigua sobre su concepción y nacimiento la encontramos en un fragmento papiáceo del *Catálogo de las mujeres* de Hesíodo⁷⁰⁴.

⁷⁰³ Sobre los puntos de contacto entre el mito de Telepinu y el de Télefo, ver AGUILAR (2003: 181-193).

⁷⁰⁴ Hes. fr. 165 MW 6-11

κούρη]ν δ' [έ]ν μεγάροισιν έτρέφεν ήδ' άτ[ίταλλε
δεξάμ]εν[ο]ς, ίσον δέ θυγατράσιν ήμισιν έτίμ[α.
ή τέκε] Τήλεφον Άρκασίδην Μυσών βασιλή[α,
μυχθε]ϊσ' έν φιλότητι βίηι Ηρακληείηι
εϋτε μεθ' ἵππους στεϊχεν άγαυού Λαομέδοντο[ς,
οἱ]. άριστοι έν Άσ[ί]δι έτραφεν αίηι
(*Acogió a la muchacha, y en el palacio
la crió y la cuidó, e igual que a sus hijas la honraba.
Ella parió a Télefo arcásida, rey de los misios,*

Según este, Auge se presenta en la región de Misia (conocida también como Teutrania), en Asia Menor, sin que se aclare la razón de su llegada allí, y es acogida y educada como hija por el rey Teutrante, al parecer por orden de los dioses. Heracles seduce a Auge cuando recala en la corte de Teutrante de camino hacia Troya para apoderarse de los caballos de Laomedonte, y de esta unión nace Télefo, que llegará a ser rey de los misios.

1.1. Sin embargo, las versiones más conocidas coinciden en situar la intervención de Heracles en Tegea. Allí, según Pausanias —quien a su vez cita como fuente a Hecateo—, Auge se une amorosamente a Heracles y da a luz a Télefo. Encolerizado, su padre Áleo introduce a la madre y al niño en un arca y los arroja al mar, pero ambos llegan navegando sanos y salvos desde Arcadia a la desembocadura del Caico, en Asia Menor, donde Teutrante, rey de los misios, se enamora de ella y la desposa⁷⁰⁵. Un relato semejante, pero con algunas diferencias de matiz, encontramos en la información que aporta Estrabón acerca de una tragedia perdida de Eurípides de la que no da el título, aunque muy probablemente se trata de la *Auge*⁷⁰⁶. En esta pieza, Heracles, tras haberse embriagado⁷⁰⁷,

*tras mezclarse en amor con la fuerza de Heracles
cuando tras los caballos iba del noble Laomedonte
que, espléndidos, se habían criado en la tierra de Asia).*

⁷⁰⁵ Paus. VIII 4, 9 (Hecat. fr. 29 Jacoby) ταύτη τῇ Αὔγῃ τῷ Ἐκαταίου λόγῳ συνεγίνετο Ἡρακλῆς, ὁπότε ἀφίκοιτο ἐς Τεγέαν· τέλος δὲ καὶ ἐφωράθη τετοκυῖα ἐκ τοῦ Ἡρακλέους, καὶ αὐτὴν ὁ Ἄλεος ἐσθέμενος ὁμοῦ τῷ παιδί ἐς λάρνακα ἀφίησεν ἐς θάλασσαν, καὶ ἡ μὲν ἀφίκετο ἐς Τεῦθραντα δυνάστην ἄνδρα ἐν Καΐκου πεδίῳ καὶ συνώκησεν ἐρασθέντι τῷ Τεῦθραντι (*Con esta Auge, en el relato de Hecateo, se unió Heracles cuando llegó a Tegea. Al final se descubrió que había dado a luz por obra de Heracles; y Aleo, tanto a ella como a su hijo, los introdujo en un arca y los arrojó al mar; y ella llegó junto a Teutrante, rey de la llanura del Caico, y se casó con Teutrante, que se había enamorado de ella.*)

⁷⁰⁶ Strab. XIII 1, 69 Εὐριπίδης δ' ὑπὸ Ἀλέου φησὶ τοῦ τῆς Αὔγης πατρὸς εἰς λάρνακα τὴν Αὔγην κατατεθεῖσαν ἅμα τῷ παιδί Τηλέφῳ καταποντωθῆναι, φωράσαντος τὴν ἐξ Ἡρακλέους φθοράν· Ἀθηνᾶς δὲ προνοίᾳ τὴν λάρνακα περαιωθεῖσαν ἐκπεσεῖν εἰς τὸ στόμα τοῦ Καΐκου, τὸν δὲ Τεῦθραντα ἀναλαβόντα τὰ σώματα τῇ μὲν ὡς γαμετῇ χρήσασθαι τῷ δ' ὡς ἑαυτοῦ παιδί (*Eurípides dice que Auge fue introducida junto con su hijo en un arca por su padre Áleo y arrojada al mar al descubrirse la violación de Heracles. Y que, guiada por la providencia de Atenea, el arca fue a dar a la desembocadura del Caico, y que Teutrante los recogió, y a ella la desposó y a él lo trató como hijo propio.*)

⁷⁰⁷ Fr. 272b Kannich

νοῦ δ' οἶνος ἐξέστησέ μ'· ὁμολογῶ δέ σε
ἀδικεῖν, τὸ δ' ἀδίχημ' ἐγένετ' οὐχ ἐκούσιον.
(*El vino mi mente trastornó; reconozco
que te he ultrajado, mas el ultraje no fue voluntario.*)

violaba a Auge en el propio templo de la Atenea⁷⁰⁸, y la diosa, de quien Auge era sacerdotisa, protegía la navegación de la madre y su hijo hasta que arribaban a Misia. Alcídante⁷⁰⁹ da una versión similar de los hechos, pero añadiendo algunos detalles significativos que parecen depender igualmente de alguna fuente dramática sin identificar: Áleo, por temor a un oráculo délfico que anunciaba el asesinato de sus hijos a manos de un hijo de Auge, hace de ella una sacerdotisa de Atenea, prohibiéndole bajo amenaza de muerte cualquier relación con un hombre. Pero Heracles, de camino hacia Élide para enfrentarse con Augias, llega a Tegea y se aloja precisamente en el templo de Atenea, lo que provoca la violación de la joven⁷¹⁰ y su ineludible embarazo. Áleo encarga entonces al navegante Nauplio que la arroje al mar, pero este espera a que Auge dé a luz

⁷⁰⁸ Según un papiro de Colonia (*P. Colon. inv. 264*) que quizá recoja el argumento de la *Auge* de Eurípides, Heracles violaba a Auge cuando ella se dirigía a lavar los vestidos de la diosa en una fuente cercana. Su primer editor, KOENEN (1969: 14-18), relaciona este episodio con la festividad de las *πλυντήρια*, durante la cual las muchachas lavaban los ornamentos de las estatuas divinas, e interpreta la violación como un *ιερός γάμος*.

⁷⁰⁹ Alcíd. *Odys.* 14-16 Ἀλέω γὰρ τῷ Τεγέας βασιλεῖ ἀφικομένῳ εἰς Δελφοὺς ἐχρήσθη ὑπὸ τοῦ θεοῦ, ὅτι αὐτῷ ἔκγονος ἐκ τῆς θυγατρὸς εἰ γένοιτο, ὑπὸ τούτου δεῖν τοὺς υἱοὺς αὐτοῦ ἀπολέσθαι. ἀκούσας δὲ ταῦτα ὁ Ἄλεος διὰ τάχους ἀφικνεῖται οἴκαδε, καὶ καθίστησι τὴν θυγατέρα ἰέρειαν τῆς Ἀθηνᾶς, εἰπὼν, εἴ ποτε ἀνδρὶ συγγενήσεται, θανατώσειν αὐτήν. τύχης δὲ γενομένης ἀφικνεῖται Ἡρακλῆς στρατευόμενος ἐπ' Αὐγέαν εἰς Ἥλιον, καὶ αὐτὸν ξενίζει ὁ Ἄλεος ἐν τῷ ἱερῷ τῆς Ἀθηνᾶς. ἰδὼν δὲ ὁ Ἡρακλῆς τὴν παῖδα ἐν τῷ νεῷ ὑπὸ μέθης συνεγένετο. ἐπεὶ δὲ κύουσαν αὐτήν ὁ πατὴρ ᾔσθετο Ἄλεος, μεταπέμπεται τὸν τούτου πατέρα, πυθόμενος πορθμέα τε εἶναι αὐτὸν καὶ δεινόν. ἀφικομένου δὲ τοῦ Ναυπλίου δίδωσιν αὐτῷ τὴν παῖδα καταποντίσαι. ὃ δὲ παραλαβὼν ἤγεν αὐτήν, καὶ ὡς γίνονται ἐν τῷ Παρθενίῳ ὄρει, τίκτει Τήλεφον. ἀμελήσας δὲ ὧν ὁ Ἄλεος αὐτῷ ἐπέστελεν, ἄγων αὐτήν ἀπέδοτο καὶ τὸ παιδίον ἐς Μυσίαν Τεύθραντι τῷ βασιλεῖ. ὃ δὲ Τεύθρας ἄπαις ὧν τὴν μὲν Αὐγὴν γυναικῶν ποιεῖται, τὸν δὲ παῖδα αὐτῆς ἐπονομάσας Τήλεφον τίθεται υἱὸν ἑαυτοῦ, δίδωσί τε Πριάμῳ αὐτὸν εἰς τὸ Ἴλιον παιδεῦσαι (*A Áleo, rey de Tegea, cuando llegó a Delfos, el dios le profetizó que, si llegaba a nacer un descendiente de su hija, este habría de matarle a sus hijos. Cuando lo oye, Áleo regresa lo antes posible a su casa y consagra a su hija como sacerdotisa de Atenea, advirtiéndole de que si alguna vez se unía a un hombre la mataría. Se presenta por azar Heracles, que iba de camino a Élide en su campaña contra Augias, y Áleo lo hospeda en el santuario de Atenea. Ve Heracles a la muchacha en el templo y en estado de embriaguez se acuesta con ella. Como su padre Áleo se da cuenta de que está embarazada, manda buscar al padre, creyendo saber que se trataba de un barquero rufián. Cuando llega Nauplio, le entrega a su hija para que la ahogue. Él se la lleva consigo y mientras se encuentran en el monte Partenio da a luz a Télefo. Sin atender a lo que Áleo le había encargado, se los lleva a ella y al niño a Misia y los entrega al rey Teutrante. Teutrante, que no tenía hijos, convierte a Auge en su esposa y, tras imponer al niño el nombre de Télefo, lo adopta como hijo suyo y se lo entrega a Príamo para que lo eduque en Ilión*).

⁷¹⁰ Según la versión de Apolodoro (II 7, 4) Heracles ignoraba la identidad de Auge.

a su hijo en el monte Partenio y entrega a la madre y al niño al rey Teutrante de Misia, quien se casa con Auge y adopta a Télefo como hijo suyo, aunque se educará en la corte del rey Príamo.

1.2. Un segundo conjunto importante de fuentes mitográficas⁷¹¹ coinciden en introducir en el relato de la concepción y el nacimiento de Télefo una precoz separación entre madre e hijo, motivo este que puede ser deudor de alguna adaptación teatral de la leyenda, pues garantiza un intenso efecto dramático en el momento del inevitable reconocimiento final. De acuerdo con esta versión, Áleo descubre que su hija está encinta cuando un oráculo le revela que la causa de la peste que asuela el país es el sacrilegio cometido en el recinto sagrado⁷¹². Como en el resumen de Alcídante, el rey de Tegea entrega su hija a Nauplio para que la ahogue antes de dar a luz, pero ahora Nauplio expone al recién nacido en el monte Partenio y vende la madre a Teutrante, quien, como en las anteriores versiones, convierte a Auge en su esposa. Por su parte, Télefo se salva al ser amamantado por una cierva⁷¹³; poco después, es recogido por unos pastores⁷¹⁴ y conducido junto al rey Córito, que lo adopta como hijo.

2. *Reencuentro con Auge*. Al cabo de los años Télefo llega a Misia, ya sea siguiendo las instrucciones del Oráculo de Delfos al que había acudido para indagar por sus progenitores⁷¹⁵, o bien desterrado por haber asesinado a sus tíos⁷¹⁶; allí es bien acogido

⁷¹¹ Apollod. II 7, 4; III 9,1; Diod. Sic. IV 33, 7-12; Hyg. *Fab.* 99, 100, 101, 162, 244, 252; Paus. VIII 47, 4; 48, 7; 54, 6; X 28, 8; Cyz. *Anth. Graec.* III, 2; Moisés de Corene, *Progymn.* III 3; Tzetzes, *Schol. Lycophr.* 206.

⁷¹² El motivo de la peste lo citan Tzetzes (*Schol. Lycophr.* 206) y Apolodoro (II 7, 4), quien además añade que es el propio Áleo quien expone al niño en el monte Partenio tras encontrarlo en el recinto del templo, donde Auge lo había depositado.

⁷¹³ De este hecho procedería su nombre (θηλή, ἔλαφος) según la falsa etimología que encontramos en Apolodoro III 9, 1 y Diodoro IV 33, 11.

⁷¹⁴ Según Moisés de Corene (*Progymn.* III 3), el propio Heracles encuentra al niño y lo reconoce como hijo suyo gracias a un anillo que había entregado a Auge tras violarla y que ella había escondido entre las ropas del recién nacido. Este motivo puede estar tomado de la *Auge* de Eurípides: cf. ZIELINSKI (1927: 33-56); SCHMID (*GGL* I 3, 593-5); y JOUAN-VAN LOOY (1998: 313-18).

⁷¹⁵ Apollod. III 9, 1; Diod. Sic. IV 33, 11-12; Hyg. *Fab.* 100.

⁷¹⁶ Aristóteles (*Poet.* 24, 1460a) menciona una tragedia titulada *Los misios* en la que un individuo que no puede pronunciar una sola palabra, bien por una prohibición o por un prodigio de origen divino, llega a Misia para purificarse de un crimen; probablemente el personaje es Télefo y su crimen el asesinato de sus tíos profetizado por el Oráculo de Delfos. La pieza en cuestión podría tratarse tanto de *Los misios* de Sófocles como, quizá con más probabilidad, de la obra homónima de Esquilo; cf. LUCAS DE DIOS (1983: 210 n. 760 y

por Teutrante⁷¹⁷ y a su muerte lo sucederá en el trono como hijo adoptivo suyo. Las dos fuentes principales de esta versión, Diodoro y Apolodoro, parecen depender de la tragedia perdida de Sófocles *Los Aléadas* y, al menos en algunos de sus detalles, quizá también del *Télefo* de Eurípides⁷¹⁸.

2.1. Aunque en la misma línea que los testimonios anteriores, Higino (fábulas 99 y 100) presenta una versión que explota al máximo las posibilidades dramáticas de la prematura separación entre Auge y Télefo, por lo que su dependencia de una fuente teatral es todavía más manifiesta. En el resumen de Higino, Auge, tras ser descubierto su alumbramiento, huye a Misia dejando atrás al niño, y allí, en lugar de casarse con Teutrante, es acogida como hija por el rey —igual que sucedía en el *Catálogo de las mujeres* de Hesíodo—. Cuando ya es adulto, Télefo se presenta en Misia acompañado de Partenopeo, el hijo de Atalanta y Meleagro que había sido abandonado también en el monte Partenio al mismo tiempo que Télefo. En premio a haberle ayudado a derrotar al usurpador Idas, Teutrante casa a Télefo con su hija adoptiva Auge, sin ser conscientes ninguno del parentesco que los une, pero cuando va a consumarse el incesto, Auge, que rechazaba el contacto carnal con cualquier hombre, intenta asesinarlo con una espada. Surge entonces entre ellos, por voluntad divina, un gigantesco dragón que provoca que Auge arroje la espada y confiese su alevosa intención. Télefo se dispone a matarla, pero cuando ella invoca a Heracles se produce el reconocimiento entre ambos. Finalmente, madre e hijo regresan juntos a Arcadia⁷¹⁹. Descartadas las piezas de Eurípides *Auge* y

2008: 447-8). El asesinato de los hijos de Áleo a manos de Télefo, que daría cumplimiento al oráculo mencionado por Alcídamente, está confirmado por Higino (*Fab.* 244) y por un proverbio anónimo (*Appendix Proverbiorum CPG* I 2, 85), pero ninguna fuente nos aclara en qué circunstancias concretas se produjo. Los escasos restos de *Los Aléadas* de Sófocles parecen indicar que su trama consistía precisamente en este enfrentamiento entre tíos y sobrino; cf. LUCAS DE DIOS (1983: 51).

⁷¹⁷ Según Diodoro (IV 33, 12), Teutrante lo casa con su hija Argíope y como él carece de hijos varones convierte a Télefo en su heredero. Otras fuentes dan como esposa de Télefo a una hermana (*Schol. Odys* XI 521; Eustath. *ad Hom.* p. 1697) o una hija (Dict. Cret. II 5) de Príamo llamada Astíoque, o a una hija del mismo rey de nombre Laódica (*Hyg. Fab.* 101).

⁷¹⁸ Cf. GANTZ (2004: 758-60).

⁷¹⁹ El origen trágico de esta espectacular escena de reconocimiento está prácticamente asegurado por un pasaje de Eliano donde se pone en relación con el incesto, en este caso consumado, de Edipo: *De nat. an.* III 47 Δότε μοι τοὺς τραγωδοὺς πρὸς τοῦ πατρῶου Διὸς καὶ πρό γε ἐκείνων τοὺς μυθοποιοὺς ἐρέσθαι τί βουλόμενοι τοσαύτην ἄγνοιαν τοῦ παιδὸς τοῦ Λαῖου καταχέουσι τοῦ συνελθόντος τῇ μητρὶ τὴν δυστυχή σύνοδον, καὶ τοῦ Τηλέφου τοῦ μὴ πειραθέντος μὲν τῆς ὀμιλίας, συγκατακλινέντος δὲ τῇ γειναμένη καὶ

Télefo por estar ambas localizadas en Grecia continental, la candidata más verosímil para haber inspirado esta intriga es, en opinión de la mayoría de los estudiosos, *Los misios* de Sófocles⁷²⁰. No han pasado, desde luego, desapercibidas las coincidencias de esta trama con la del *Edipo Rey*⁷²¹.

3. *Aquiles y Télefo*. El regreso a Arcadia de Télefo y su madre relatado por Higino es una variante insólita⁷²², pues partir de aquí la mayor parte de las versiones coinciden en que a la muerte de Teutrante Télefo heredó el trono del país e hizo frente a los griegos que, de camino a Troya, habían desembarcado por error en Misia. En el enfrentamiento mató a algunos de ellos, entre los que estaba Tersandro, hijo de Polinices, pero finalmente Télefo fue perseguido por Aquiles y cayó herido en el muslo por la lanza del Pelida. Las circunstancias en que se produjo esta herida y su posterior curación es lo que probablemente constituía el argumento de una segunda tragedia de Agatón sobre el mismo héroe, el *Télefo* (F 4), por lo que nos remitimos a la introducción a esta pieza para un análisis más detallado de la parte final de la leyenda y de las fuentes que la han transmitido⁷²³.

πράξαντος ἂν τὰ αὐτά, εἰ μὴ θεία πομπῇ διεῖρξεν ὁ δράκων (*Dejadme, por el Zeus de nuestros padres, preguntar a los trágicos y antes de ellos a los escritores de mitos, qué pretendían atribuyendo tanta ignorancia al hijo de Layo, que compartió con su madre ese infausto encuentro, y a Telefo, que no consumó la relación, pero que yaciendo con la que lo concibió habría hecho también lo mismo de no ser que por encargo divino lo apartó una serpiente*).

⁷²⁰ Cf. PEARSON (1917: II 70-72); LUCAS DE DIOS (1983: 209-10); GANTZ (2004: 761). Kannicht-Snell (*TrGF 2*) recogen esta versión de Higino como fr. 13 de los *Adespota*, aunque indicando la posibilidad de que no subyazca un argumento de tragedia.

⁷²¹ Cf. SZANTYR (1938: 304-12).

⁷²² Aparte de Higino, únicamente en un epigrama de Cícico (*Anth. Graec.* III, 2) se menciona también la intención del héroe de regresar a su patria acompañado de su madre.

⁷²³ Este último episodio de la leyenda de Télefo, que formaba el núcleo argumental del *Télefo* de Eurípides, lo encontramos atestiguado en Procl. *Chrest.* I 36-42 (p. 40-41 Bernabé), Apollod. *Ep.* III 17-20, *Schol. A Il.* I 59 (= *Cypr.* fr. 20, 22 Bernabé) y un papiro de Arquíloco (*P. Oxy.* 4708, fr. 1) recientemente publicado que contiene la novedad de presentar a Heracles en el campo de batalla alentando a su hijo (v. infra notas 747, 748, 749 y 300). A grandes rasgos, el desenlace de la leyenda es el siguiente: la herida permaneció abierta durante varios años, por lo cual, habiéndole indicado un oráculo de Apolo que sólo quien lo había herido podría curarlo (ὁ τρώσας ἰάσεται), Télefo se presentó en el campamento de los aqueos para pedirle a Aquiles que lo curara. Según Eurípides, Télefo, disfrazado de mendigo, conseguía tomar al pequeño Orestes como rehén y amenazaba con matarlo si Aquiles no accedía a sanar su herida. Gracias a la mediación de

Tratamientos dramáticos

Prueba de la enorme popularidad que alcanzó el mito de Télefo es que el tratamiento dramático de su historia fue muy amplio, tanto en la tragedia como en la comedia. Algunas de las obras de los tres principales autores han sido citadas ya en líneas anteriores: de Esquilo contamos con dos tragedias, *Los misios* y *Télefo*, que seguramente pertenecían a una misma trilogía de la que desconocemos el tercer título⁷²⁴. Sófocles escribió probablemente su única trilogía sobre este tema, la *Telefía* —compuesta por *Los Aléadas*, *Los misios* y tal vez *La asamblea de los aqueos*—, a la que quizá habría que añadir un *Télefo* satírico, y de Eurípides hay constancia de al menos dos obras, *Auge* y *Télefo*⁷²⁵.

También escribieron tragedias con el título de *Télefo* Yofonte⁷²⁶, el hijo de Sófocles, Cleofonte⁷²⁷ (s. IV a. C.) y Mosquión⁷²⁸ (s. III a. C.); en el siglo III a. C. Nicómaco de Alejandría escribió una tragedia llamada *Los misios*, de la que solo contamos con la mención del título⁷²⁹; y entre los latinos, Ennio⁷³⁰ y Accio⁷³¹ compusieron cada uno un *Télefo* sobre el tema de la curación del héroe.

La figura de Télefo fue igualmente motivo de tratamiento cómico: en el s. IV a. C. Eubulo escribió una comedia de título *Los misios* de la que queda un único fragmento⁷³², y sabemos igualmente de la existencia de dos comedias tituladas *Télefo*, una del s. V a. C. escrita por Dinóloco⁷³³ y otra debida a Rintón de Siracusa⁷³⁴ (s. IV-III a. C.).

Ulises, Télefo finalmente entregaba al niño y aceptaba guiar a los griegos a Troya; en contrapartida, Aquiles curaba su herida raspando sobre ella la herrumbre de su lanza.

⁷²⁴ Ver n. 765

⁷²⁵ Para un análisis más detallado de los argumentos de todas estas piezas y de los principales problemas que plantea su reconstrucción, cf. infra la introducción al fragmento siguiente perteneciente al *Télefo* de Agatón (F 4).

⁷²⁶ *TrGF* 22 F 2c.

⁷²⁷ *TrGF* 77 F 1.

⁷²⁸ *TrGF* 97 F 2.

⁷²⁹ *TrGF* 127 F 5.

⁷³⁰ *TRF*³ p. 63-65 Ribbeck (fr. CXLII-VIII Jocelyn).

⁷³¹ *TRF*³ p. 248-252 Ribbeck.

⁷³² F 66 K-A.

⁷³³ *CGF*, 150 Kaibel + *CGFP* fr. 78, 13 Austin.

⁷³⁴ *CGF*, 187 Kaibel.

Los misios de Agatón

Lamentablemente, de *Los misios* de Agatón lo único que conservamos es una vaga noticia sobre las innovaciones musicales que el poeta aplicó en esta pieza, por lo que, aparte de lo que nos indica su título sobre la composición del coro, nos es prácticamente imposible esbozar siquiera cuál sería su contenido argumental. No obstante, sabemos que Agatón, además de *Los misios* y quizá formando parte con ella de una trilogía o una dilogía⁷³⁵, escribió un *Télefo* (F 4) que, como veremos con detalle en el fragmento siguiente, parece escenificar el episodio de la fallida invasión de Misia y la herida del héroe⁷³⁶. Por consiguiente, podemos aventurar que *Los misios*, si es que no se trata de un título alternativo a *Télefo*⁷³⁷, debería ocuparse de los acontecimientos anteriores, es decir, de la llegada de Auge a la corte de Teutrante o del reencuentro con su hijo, cuando este acude a Misia para purificarse del asesinato de sus tíos. Esta es la opinión de Séchan y Lévêque, para quienes la obra de Agatón tendría el mismo tema que su homónima de Esquilo⁷³⁸.

Sobre la iconografía de *Télefo*, nos remitimos de nuevo a la introducción al fragmento siguiente (F 4), mucho más significativo, perteneciente al *Télefo* de Agatón.

3 a

PLUTARCHUS, *Quaestiones conviviales* 3, 1, 645 E θαυμάζω δὲ καὶ Ἐράτωνα τουτονὶ τὰς μὲν ἐν τοῖς μέλεσι παραχρῶσαι βδελυττόμενον καὶ κατηγοροῦντα τοῦ καλοῦ Ἀγάθωνος, ὃν πρῶτον εἰς τραγωδίαν φασὶν ἐμβαλεῖν καὶ ὑπομίξει τὸ χρωματικόν, ὅτε τοὺς Μυσοὺς ἐδίδασκεν, αὐτὸς δ' ἡμῖν ὀρᾶθ' ὡς ποικίλων χρωμάτων καὶ ἀνθηρῶν τὸ συμπόσιον ἐμπέπληκεν, καὶ τὴν διὰ τῶν ὠτων ἀποκλείει τρυφήν καὶ ἡδυπάθειαν, ταύτην τὴν κατὰ τὰ ὄμματα καὶ κατὰ τὰς ῥῖνας ὥσπερ καθ' ἐτέρας θύρας ἐπεισάγων τῆ ψυχῇ καὶ τὸν στέφανον ἡδονῆς ποιῶν οὐκ εὐσεβείας.

Y me sorprende que Eratón, aquí presente, aborrezca, por una parte, los cromatismos en las melodías y condene al hermoso Agatón, que dicen que fue el primero en introducir y mezclar en la tragedia lo cromático, cuando representó Los misios, y que, por otro lado, como estáis viendo, él mismo nos haya llenado el banquete de variados y floridos colores y que cierre el paso a la molicie y a la sensualidad que entran por los oídos,

⁷³⁵ Quizá para ser representada en las Leneas, donde los poetas trágicos presentaban dos tragedias, sin drama satírico. Cf. SCHMID (*GGL* I 3, 849 n. 3).

⁷³⁶ Sobre el posible argumento del *Télefo* de Agatón v. infra nuestro comentario a esta pieza (F 4).

⁷³⁷ Es lo que supusieron BODE (1839: 553) y BERNHARDY (1859: 56); en contra WELCKER (1841: III, 990).

⁷³⁸ Cf. SÉCHAN (1926: 503 n. 3) y LÉVÊQUE (1955: 99).

mientras nos introduce en el alma, como por otras puertas, esa que penetra por los ojos y la nariz, con lo que nos hace una corona de placer y no de piedad.

Comentario

Lamentablemente, de *Los misios* de Agatón no ha quedado ningún fragmento literal sino únicamente esta noticia de Plutarco en sus *Quaestiones conviviales* sobre las innovaciones musicales que introdujo en una pieza de ese título, de la que no se da ninguna otra referencia sobre su argumento⁷³⁹.

Quien habla es Amonio, filósofo platónico maestro de Plutarco, que se está dirigiendo a Eratón, personaje no sabemos si real o ficticio, del cual se ha dicho anteriormente que se trata de un músico. Eratón ha coronado con rosas y no con laurel a los invitados a su banquete, lo que provoca la intervención burlona de Amonio.

La expresión τὰς ἐν τοῖς μέλεσι παραχρώσεις está claro que tiene un significado musical, en referencia, probablemente, a las variaciones melódicas basadas en intervalos muy pequeños, de semitono o, incluso, de cuarto de tono, que podían darse en la música griega; del mismo modo, τὸ χρωματικόν es sin duda el llamado “género cromático” (γένος χρωματικόν), introducido por Melánipides en el ditirambo y, según se afirma aquí, por Agatón en la tragedia⁷⁴⁰. Desde Alcmán hasta Sófocles sólo el diatónico se había empleado en la música coral, pero durante el siglo V los compositores de ditirambos empiezan a introducir el cromático en sus piezas. Dionisio de Halicarnaso afirma que estos entremezaban toda clase de melodía, enharmónica, cromática o diatónica, en una misma composición⁷⁴¹ y probablemente eso mismo fue, a imitación de los ditirambistas, lo que

⁷³⁹ Este mismo pasaje de Plutarco que constituye en la edición de Snell el F 3 fue citado y comentado ya entre los testimonios de Agatón a propósito de su estilo recargado: cf. comentario a T 16b.

⁷⁴⁰ Sobre la música de Agatón, v. supra T 19-21; y, en particular, sobre el género cromático ver n. 219.

⁷⁴¹ Las innovaciones que introdujeron afectaron tanto a los modos (τρόποι) como a las melodías; cf. Dion. Hal. *De comp. verb.* 19, 34-9 οἱ δὲ γε διθυραμβοποιοὶ καὶ τοὺς τρόπους μετέβαλλον Δωρίους τε καὶ Φρυγίους καὶ Λυδίους ἐν τῷ αὐτῷ ἄσματι ποιοῦντες, καὶ τὰς μελωδίας ἐξήλλαττον τότε μὲν ἐναρμονίους ποιοῦντες, τότε δὲ χρωματικάς, τότε δὲ διατόνους (*Los autores de ditirambos variaban incluso los modos –dorio, frigio y lidio— haciéndolo en la misma canción y transformaban las melodías haciéndolas unas veces enharmónicas, otras cromáticas y otras diatónicas*).

Agatón aplicó a la tragedia, buscando como efectos una mayor diversidad y expresividad musical, algo en lo que, al parecer, no fue seguido por los trágicos posteriores⁷⁴².

En palabras de Aristides Quintiliano⁷⁴³, el cromático era el más difícil de ejecutar por los que no habían recibido educación musical y el más artístico de los géneros (τεχνικώτατον); otras fuentes nos dicen que su ἦθος era el más dulce y el más lamentoso (ἡδιστόν τε καὶ γοερώτατον)⁷⁴⁴. Según el musicólogo Gevaert⁷⁴⁵, el cromático debía de parecerse a nuestro modo menor, mezclado también con elementos cromáticos.

Es posible que el canto coral que Agatón interpreta en *Thesmoph.* 101-29 fuera introducido por un preludio instrumental compuesto en el género cromático, que es comparado por el pariente de Eurípides con “senderos de hormigas” (cf. T 21).

Finalmente, recordemos que la molicie y la sensualidad (τρυφήν καὶ ἡδυπάθειαν) de las que habla Plutarco son acusaciones muy similares a las que repetidamente recibe la música de Agatón en nuestras fuentes (cf. T 19).

ΤΗΛΕΦΟΣ

ΤÉΛΕΦΟ

La leyenda

Tras el reencuentro entre Auge y Télefo en la corte de Teutrante (ver la introducción a *Los misios*, F 3), la mayoría de las fuentes coincide en prolongar la peripecia del héroe con una segunda parte en la que se ve involucrado en el ciclo de las leyendas troyanas. El origen de este desarrollo, no mencionado por Homero pero quizá conocido

⁷⁴² Ps. Plut. *De musica* 20, 187 (1137d 11-12) τῷ γὰρ χρωματικῷ γένει καὶ τῷ ἴρρυθμῷ τραγωδία μὲν οὐδέπω καὶ τήμερον κέχρηται (*Hasta hoy todavía la tragedia no ha utilizado el género cromático y su ritmo*).

⁷⁴³ Arist. Quint. 1, 9, 16-20 τούτων δὲ φυσικώτερον μὲν ἐστὶ τὸ διάτονον (πᾶσι γὰρ καὶ τοῖς ἀπαιδεύτοις παντάπασι μελωδητόν ἐστὶ), τεχνικώτερον δὲ τὸ χρῶμα (παρὰ γὰρ μόνοις μελωδεῖται τοῖς πεπαιδευμένοις), ἀκριβέστερον δὲ τὸ ἐναρμόνιον (*De estos géneros el diatónico es el más natural (pues puede ser perfectamente cantado por todos, incluso por los no instruidos), el cromático el más técnico (pues lo cantan solamente los instruidos), y el enarmónico el más exacto*).

⁷⁴⁴ Anon. Bellerm. *De mus.* 1, 26 χρῶμα δὲ ἴτοι ... ἐστὶ δὲ ἡδιστόν τε καὶ γοερώτατον.

⁷⁴⁵ GEVAERT (1965: 295).

por él⁷⁴⁶, se remonta con toda probabilidad a los *Cantos ciprios*, obra no conservada pero de cuyo contenido podemos hacernos una idea gracias a la *Crestomatía* de Proclo⁷⁴⁷, al

⁷⁴⁶ Cf. KULLMANN (1992: 11, 162, 192, 395).

⁷⁴⁷ Procl. *Chrest.* I 36-42, p. 40-41 Bernabé και μετά ταῦτα συνελθόντες εἰς Αὐλίδα θύουσι. και τὰ περι τὸν δράκοντα και τοὺς στρουθοὺς γενόμενα δείκνυται και Κάλχας περι τῶν ἀποβησομένων προλέγει αὐτοῖς. ἔπειτα ἀναχθέντες Τευθρανία προσίσχουσι και ταύτην ὡς Ἴλιον ἐπόρθουν. Τήλεφος δὲ ἐκβοηθεῖ Θέρσανδρόν τε τὸν Πολυνείκους κτείνει και αὐτὸς ὑπὸ Ἀχιλλέως τιτρώσεται. ἀποπλέουσι δὲ αὐτοῖς ἐκ τῆς Μυσίας χειμῶν ἐπιπίπτει και διασκεδάννυνται. Ἀχιλλεὺς δὲ Σκύρω προσσχὼν γαμεῖ τὴν Λυκομήδους θυγατέρα Δηϊδάμειαν. ἔπειτα Τήλεφον κατὰ μαντεῖαν παραγενόμενον εἰς Ἄργος ἰᾶται Ἀχιλλεὺς ὡς ἡγεμόνα γενησόμενον τοῦ ἐπ' Ἴλιον πλοῦ (*Y después de esto se agrupan en Áulide y realizan los sacrificios. Se les muestran los sucesos de la serpiente y los gorriones, y Calcante les predice las consecuencias. Tras hacerse a la mar, desembarcan en Teutrania y la saquean tomándola por Ilión. Télefo sale a enfrentárseles y mata a Tersandro, el hijo de Polinices, y él mismo es herido por Aquiles. Cuando se retiraban de Misia sobreviene una tempestad y los dispersa. Aquiles arriba a Esciros y se casa con Deidamía, la hija de Licomedes. Después, Aquiles cura a Télefo, que se había presentado en Argos conforme a un oráculo, como guía que iba a ser del rumbo a Troya*).

Építome de Apolodoro⁷⁴⁸ y, sobre todo, a un largo escolio a la *Ilíada*⁷⁴⁹. A partir de estas fuentes, el relato continúa de este modo:

⁷⁴⁸ Apollod. *Ep.* III 17-20. [17] ἀγνοοῦντες δὲ τὸν ἐπὶ Τροίαν πλοῦν Μυσία προσίσχουσι καὶ ταύτην ἐπόρθουν, Τροίαν νομίζοντες εἶναι. βασιλεύων δὲ Τήλεφος Μυσῶν, Ἡρακλέους παῖς, ἰδὼν τὴν χώραν λεηλατουμένην, τοὺς Μυσοὺς καθοπλίσας ἐπὶ τὰς ναῦς συνεδίωκε τοὺς Ἕλληνας καὶ πολλοὺς ἀπέκτεινεν, ἐν οἷς καὶ Θέρσανδρον τὸν Πολυνείκους ὑποστάντα. ὀρμήσαντος δὲ Ἀχιλλέως ἐπ' αὐτὸν οὐ μείνας ἐδίωκετο· καὶ διωκόμενος ἐμπλακεῖς εἰς ἀμπέλου κλῆμα τὸν μηρὸν τιτρώσκεται δόρατι. [18] τῆς δὲ Μυσίας ἐξελθόντες Ἕλληνες ἀνάγονται, καὶ χειμῶνος ἐπιγενομένου σφοδροῦ διαζευχθέντες ἀλλήλων εἰς τὰς πατρίδας καταντῶσιν. ὑποστρεψάντων οὖν τῶν Ἑλλήνων τότε λέγεται τὸν πόλεμον εἰκοσαετῆ γενέσθαι· μετὰ γὰρ τὴν Ἑλένης ἀρπαγὴν ἔτει δευτέρῳ τοὺς Ἕλληνας παρασκευασαμένους στρατεύεσθαι, ἀναχωρήσαντας δὲ ἀπὸ Μυσίας εἰς Ἑλλάδα μετὰ ἔτη ὀκτὼ πάλιν εἰς Ἄργος μεταστραφέντας ἐλθεῖν εἰς Αὐλίδα. [19] συνελθόντων δὲ αὐτῶν ἐν Ἄργει αὐθις μετὰ τὴν ῥηθεῖσαν ὀκταετίαν, ἐν ἀπορίᾳ τοῦ πλοῦ πολλῇ καθεστήκεσαν, καθηγεμόνα μὴ ἔχοντες, ὃς ἦν δυνατὸς δεῖξαι τὴν εἰς Τροίαν. [20] Τήλεφος δὲ ἐκ τῆς Μυσίας, ἀνίατον τὸ τραῦμα ἔχων, εἰπόντος αὐτῷ τοῦ Ἀπόλλωνος τότε τεύξεσθαι θεραπείας, ὅταν ὁ τρώσας ἰατρὸς γένηται, τρύχεσιν ἠμφιεσμένος εἰς Ἄργος ἀφίκετο, καὶ δεηθεὶς Ἀχιλλέως καὶ ὑπεσχημένος τὸν εἰς Τροίαν πλοῦν δεῖξαι θεραπεύεται ἀποξύσαντος Ἀχιλλέως τῆς Πηλιάδος μελίας τὸν ἰόν. θεραπευθεὶς οὖν ἔδειξε τὸν πλοῦν, τὸ τῆς δεῖξεως ἀσφαλὲς πιστουμένου τοῦ Κάλχαντος διὰ τῆς ἑαυτοῦ μαντικῆς (*Puesto que desconocían el rumbo hacia Troya desembarcaron en Misis y la asolaban, creyendo que era Troya. El rey de los Misios, Télefo, que era hijo de Heracles, al ver su tierra saqueada, armó a los misios y persiguió a los griegos hasta las naves y mató a muchos, entre ellos a Tersandro, hijo de Polinices, que se paró a hacerle frente. Pero cuando le acometió Aquiles, no le esperó y fue perseguido. Durante la persecución, se enreda en el sarmiento de una vid y resulta herido en el muslo con la lanza. [18] Los griegos se alejan de Misis haciéndose a la mar, pero se produce una violenta tempestad y separados unos de otros arriban a sus patrias. Con el regreso entonces de los griegos, se dice que la guerra duró veinte años, pues los griegos partieron con el ejército, una vez que hicieron los preparativos, dos años después del rapto de Helena; y desde que se retiraron de Misis a la Hélade, hasta ocho años después no se agruparon de nuevo en Argos y partieron a Áulide. [19] Cuando se reunieron otra vez en Áulide, después de los ocho años referidos, se hallaban en una muy apurada situación respecto al rumbo, al carecer de un guía que fuera capaz de indicarles el de Troya. [20] Pero Télefo llegó a Argos desde Misis, con su herida incurable y cubierto de harapos, pues Apolo le había dicho que obtendría la sanación cuando fuera su médico el mismo que le había herido; y como necesitaba de Aquiles y prometió indicarles el rumbo hacia Troya, fue curado al raspar Aquiles la herrumbre de su lanza peliada. Una vez curado, les indicó el rumbo, dando fe de la certeza de la indicación Calcante con su arte adivinatoria).*

⁷⁴⁹ *Schol. A Il.* I 59 (= *Cypr. fr.* 20, 22 Bernabé) οἱ νεώτεροι ποιηταὶ ἐντεῦθεν σημειοῦνται ἱστοροῦντες τὰ περὶ τὴν Μυσίαν τὸν τρόπον τοῦτον. ἐν Τροίᾳ πλέοντες οἱ Ἕλληνες Μυσία προσίσχουσι, καὶ ἀγνοοῦντες αὐτὴν ἐπόρθουν, Τροίαν εἶναι νομίζοντες. Τήλεφος δὲ ὁ Ἡρακλέους καὶ Αὔγης τῆς Ἀλέου παῖς, βασιλεύων Μυσῶν καὶ ἰδὼν τὴν χώραν λεηλατουμένην, τοὺς Μυσοὺς καθοπλίσας, ἐπὶ τὰς ναῦς τοὺς Ἕλληνας συνδιώξας πολλοὺς ἀπέκτεινεν. ὀρμήσαντος δὲ ἐπ' αὐτὸν Ἀχιλλεὺς οὐ μείνας ἐδίωκετο· ἐν δὲ τῷ τρέχειν ἐμπλακεῖς ἀμπέλου κλῆματι τὸν μηρὸν τιτρώσκεται, νεμεσήσαντος αὐτῷ Διονύσου, ὅτι ἄρα ὑπὸ τούτου

1. *Combate contra Aquiles*. Convertido en soberano de Teutrania, Télefo debe hacer frente a una primera expedición fallida de los aqueos contra Troya, quienes creyendo encontrarse frente a la ciudad de Príamo están devastando su reino. Al frente de los misios, consigue rechazar a los invasores⁷⁵⁰ y en el transcurso del combate mata, entre

των τιμῶν ἀφήρητο. οἱ δὲ Ἑλληνες ὑπέστρεψαν εἰς τὸ Ἄργος. Τήλεφος δὲ ἀνίατον ἔχων τὸ τραῦμα, εἰπόντος θεοῦ μηδένα δύνασθαι αὐτὸν θεραπεῦσαι ἢ τὸν τρώσαντα, ἦλθεν εἰς Ἄργος, καὶ πίστιν δοὺς μὴ ἐπικουρήσειν Τρωσὶν ἔθεραπεύθη ὑπὸ Ἀχιλλέως καὶ αὐτὸς ἔδειξε τὸν ἐπὶ Τροίαν πλοῦν. ταῦτα μὲν οἱ νεώτεροι· ὁ δὲ ποιητὴς λέγει Κάλχαντα ἀφηγήσασθαι τοῦ ἐπὶ Ἴλιον πλοῦ (A partir de aquí, los poetas más recientes se refieren en sus relatos a los acontecimientos de Misia de este modo: cuando los griegos navegaban hacia Troya, desembarcaron en Misia y, sin reconocerla, la devastaban creyendo que era Troya. Télefo, hijo de Heracles y de Auge, la hija de Áleo, que reinaba sobre los Misios, al ver su país saqueado, armó a los misios y persiguió a los griegos hasta las naves, matando a muchos. Pero cuando le acometió Aquiles, no le esperó y fue perseguido. Se enreda en su carrera entre los sarmientos de una vid y resulta herido en el muslo por la venganza de Dioniso, ya que le había negado los honores debidos. Los griegos regresaron a Argos. Télefo, con su herida incurable se dirigió a Argos, pues el dios le había dicho que nadie podría sanarle más que el que le había herido. Y, tras dar garantías de que no ayudaría a los Troyanos, fue curado por Aquiles y él mismo indicó el rumbo hacia Troya. Así en los más recientes; pero el poeta [sc. Homero] dice que fue Calcante quien guió el rumbo hacia Troya). Cf. SEVERYNS (1928: 291-295).

⁷⁵⁰ Un papiro de Arquíloco publicado recientemente (*P. Oxy.* 4708, fr. 1) recoge un fragmento elegíaco, el único de carácter narrativo en el poeta de Paros, donde irónicamente se justifica la vergonzosa huida de los aqueos ante el ímpetu de Télefo; la novedad más importante que presenta es la aparición de Heracles en el campo de batalla, orgulloso de la conducta de su hijo. Cf. OBBINK (2005: 28-30) y SUÁREZ DE LA TORRE (2010: 701-8), cuyo texto presento:

εἰ δὲ] . [. . .] . [.] . . θεοῦ κρατερῆ[ς ὑπ' ἀνάγκης
 οὐ χρῆ ἀν]αλ[κείη]ν καὶ κακότητα λέγει[ν,
 π]ήμ[α]τ' εὔ [εἴμ]εθα δῆ[ι]α φυγεῖν· φεύγ[ειν δέ τις ὤρη·
 καί· ποτ[ε μ]οῦνος ἔων Τήλεφος Ἄρκα[σίδης
 Ἄργείων ἐφόβησε πολὺν στρατ[όν,] οἱ δὲ φέβοντο
 ἄλκιμ[οι,] ἦ ἤ τόσα δὴ μοῖρα θεῶν ἐφόβει,
 αἰχμητᾶί περ ἔόντε[ς,] εὐρρείτης δὲ Κ[αίκοις
 π]ιπτόγτων νεκύων στείνετο καὶ [πεδῖον
 Μύσιον, οἱ δ' ἐπὶ θῖγα πολυφλοίσβοι[ο θαλάσσης
 χέρσ'] ὑπ' ἀμειλίκτου φωτὸς ἐναιρό[μενοι
 προ]τροπάδην ἀπέκλινον εὐκνήμ[ιδες Ἀχαιοί·
 ἀ]σπάσιοι δ' ἔς νέας ὠ[κ]υπόρ[ο]υς [ἔσέβαν
 παῖδες τ' ἀθανάτων καὶ ἀδελφοί, [οὓς Ἀγαμέμνων
 Ἴλιον εἰς ἱερὴν ἦγε μαχησομένο[υς
 οἱ] δὲ τότε βλαφθέντες ὀδοῦ παρὰ θ[ῖν'] ἀφίκοντο,

otros muchos, a Tersandro⁷⁵¹, hijo de Polinices, pero cuando Aquiles lo acomete Télefo huye a la carrera, tropieza con un sarmiento de vid —pues no había tributado a Dioniso

Τε]ύθραντος δ' έρατην πρὸς πόλιν [έ]ξ[έπεσον
ένθα [μ]έγος πνειόντες ὁμῶς αὐτο[ί τε καὶ ἵπποι
άφρ[αδί]ηι μεγάλως θυμὸν άκηχέ[δατο·
φ]άντρο γάρ ὑψίπυλον Τῶων πόλιν εἰσ[αναβαίνειν
. . . μ[ά]την δ' έπάτεον Μυσίδα πυροφόρο[ν.
Ἡρακλ]έης δ' ἦγτησ[ε] βοῶν ταλ[α]κάρδιον [σιόν,
οὔ]ρον άμ[ε]ίλικ[τον] δηῖωι έν [πολ]έμ[ωι,
Τ]ήλεφον, ὃς Δαναοῖσι κακήν [τ]ό[τε φύζαν ένόρσας
ἦ]ρειδε [πρό]μαχος, πατρὶ χαριζόμενος.
(Mas si [hay que huir] por imperiosa necesidad divina
no hay que llamarlo debilidad o cobardía;
bien salimos huyendo de una calamidad letal: hay un tiempo para huir.
También una vez, aunque estaba solo, Télefo Arcásida
atemorizó al numeroso ejército de los argivos y salieron despavoridos
jellos, los valientes! Tanto les aterró el destino de los dioses,
aunque eran belicosos. El Caico de bella corriente
al caer los cadáveres gemía, y también la llanura
de Misia, mientras aquellos hasta la orilla del mar fragoroso,
por el brazo de un guerrero implacable derribados,
en tropel se retiraban, los aqueos de hermosas grebas.
Gustosos embarcaron en las naves de raudo curso,
hijos y hermanos de inmortales, a los que Agamenón
hacia la sagrada Ilión guiaba para combatir.
Pero ellos entonces, errados en su camino, habían llegado a la orilla
y fueron a dar a la deseable ciudad de Teutrante,
donde respirando furia, tanto ellos como sus caballos,
por su ignorancia gravemente afligieron su ánimo;
pues creían estar subiendo a la ciudad de los troyanos, de altas puertas,
pero en vano hollaban Misia, rica en trigo.
Y Heracles se presentó gritando ante su hijo de sufrido corazón,
guardián implacable en la guerra asesina,
Télefo, que, tras provocar en los dánaos entonces una huida cobarde,
se lanzaba en vanguardia, complaciendo a su padre).

⁷⁵¹Así también en Pausanias IX 5, 14 y Tzetzes, *Anecd. Matranga* I 22; pero según otras fuentes (Verg. *Aen.* II 261, Servio ad loc., Lact. Plac. *Theb.* III 683, Hyg. *Fab.* 108), Tersandro vive durante toda la guerra de Troya y es uno de los héroes que se ocultan en el caballo ideado por Ulises.

los debidos honores⁷⁵²— y es herido por su oponente con la lanza en el muslo⁷⁵³. Una vez deshecho el malentendido, los griegos se hacen de nuevo a la mar pero una tempestad dispersa la flota y cada uno regresa como puede a su patria.

2. *La curación de su herida.* Hasta ocho años después no lograrán volver a reunir un ejército en Argos para reemprender la expedición contra Troya. Durante todo ese tiempo la herida de Télefo permanece abierta, por lo cual, habiéndole indicado un oráculo de Apolo que sólo quien lo había herido podría curarlo (ὁ τρώσας ἰάσεται)⁷⁵⁴, se presentó en el campamento de los aqueos para pedirle a Aquiles que lo curara. Sometido a las injurias y amenazas de los griegos, entre ellos del propio Aquiles, Télefo se refugia como suplicante en un altar. Al final, gracias a la revelación de Calcante de que Télefo era el guía prometido por los dioses para conducirlos a la Tróade y una vez que promete mostrar a los griegos el camino hacia Troya y mantenerse neutral en la lucha —pues no podía enfrentarse a los troyanos debido a su parentesco con Príamo⁷⁵⁵—, Aquiles accede a sanar su herida, bien por medio de los conocimientos de medicina adquiridos junto a Quirón, o bien aplicando a la herida, por consejo de Odiseo, la herrumbre de su lanza⁷⁵⁶.

⁷⁵² En una cratera de cáliz de finales del siglo VI a. C., obra de Fintias, conservada en estado muy fragmentario (San Petersburgo St 1275), pueden verse todavía a Patroclo (nombrado), a Diomedes (nombrado) llevando el cuerpo de un compañero caído (¿Tersandro?) y el nombre, aunque no la figura, de Dioniso; si bien la parte principal del vaso donde aparecerían Aquiles y Télefo también se ha perdido, la escena confirma que el papel desempeñado por el dios en el episodio estaba atestiguado en una época temprana. El detalle de que fue Diomedes quien retiró del campo de batalla el cuerpo de Tersandro cuando lo mató Télefo lo menciona Dictis II, 2; cf. GANTZ (2004: 1022).

⁷⁵³ Píndaro evoca en varias ocasiones este episodio: *Ol.* IX 3, *Isth.* V 41, VIII 49-50.

⁷⁵⁴ Esta respuesta del oráculo, recogida en *Schol. rec. Nub.* 919, acabó por convertirse en una frase proverbial: *Mantiss. Prov.* 2, 28; *Olimpiod. In Plat. Gorg. comm.* I 7, 8; *Eustath. Comm. ad Hom.* II. I 73, 29; 75, 23; *Schol. in Plat.* 447b, 3.

⁷⁵⁵ Ver nota 717.

⁷⁵⁶ El motivo de la curación homeopática por medio de la lanza es de origen popular; cf. GIL (1969: 165). GANTZ (2004: 1021) afirma que probablemente se hallaba ya en los *Cantos ciprios*. Aunque no lo mencionan ni el resumen de Proclo ni el escolio a *Il.* I, 59 (v. supra notas 747 y 749) que suelen considerarse un resumen de dicha obra, sí lo hacen en cambio Apolodoro (*Ep.* III 20), Propercio (II 1, 63-4), Ovidio (*Pont.* II 2, 26) y Plinio (*Hist. nat.* XXV 42; XXXIV 142). Según JOUAN-VAN LOOY (2002: 94) el motivo no aparecía en los *Cypria* ni en Esquilo, por lo que, a pesar de su origen folklórico, podría ser una innovación de Eurípides, como ya defendió SEVERYNS (1928: 295). DITIFECCI (1984: 210-20) propone que Eurípides innovaría respecto a los *Cantos ciprios* al ser las limaduras (ρίνήμασιν, F 724 Kn) de la lanza y no la herrumbre, como en los *Cypria*, lo que sanaría la herida de Télefo, racionalizando la versión más antigua al hacer que Aquiles aplique un

2.1. La *Fab.* 101 de Higino⁷⁵⁷ añade al relato de las peripecias de Télefo en Argos una innovación fundamental que revela su clara dependencia de una fuente dramática: por consejo de Clitemestra, Télefo secuestra al niño Orestes y amenaza con matarlo si Aquiles no accede a sanar su herida. El mismo motivo aparecía sin lugar a dudas en el *Télefo* de Eurípides, pero el autor latino omite un elemento distintivo y original de esta pieza: en el drama de Eurípides Télefo se presentaba disfrazado de mendigo en el campamento aqueo; Higino altera además el orden de algunos acontecimientos, como el compromiso de Télefo de guiar a los griegos, que en Eurípides se efectuaba antes de la llegada de Aquiles. En consecuencia, la versión de Higino podría derivar también de alguno de los dramas perdidos de Esquilo o de Sófocles, o de algún otro de los trágicos

remedio medicinal antes que mágico; PREISER (2001: 277-286), en cambio, piensa que en los *Cantos ciprios* no se mencionaría el método concreto de curación empleado por Aquiles y que el motivo de la lanza habría sido introducido por Eurípides, quien habría alterado el sentido original del oráculo adaptándolo a las necesidades dramáticas de su obra. En la mitología griega, el paralelo más cercano es la curación de la impotencia de Ificlo mediante la ingestión del óxido de un cuchillo (Apollod. I 9, 12).

⁷⁵⁷ Hyg. *Fab.* 101 Telephus Herculis et Auges filius ab Achille in pugna Chironis hasta percussus dicitur. Ex quo uulnere cum in dies taetro cruciatu angeretur, petit sortem ab Apolline, quod esset remedium; responsum est ei neminem mederi posse nisi eandem hastam qua uulneratus est. Hoc Telephus ut audiuit, ad regem Agamemnonem uenit et monitu Clyt<ae>mnestrae Orestem infantem de cunabulis rapuit, minitans se eum occisurum nisi sibi Achiui mederentur. Achiuis autem quod responsum erat sine Telephi ductu Troiam capi non posse, facile cum eo in gratiam redierunt et ab Achille petierunt ut eum sanaret. quibus Achilles respondit se artem medicam non nosse. Tunc Vlixes ait, Non te dicit Apollo sed auctorem uulneris hastam nominat. quam cum rasissent, remediatus est. A quo cum peterent ut secum ad Troiam expugnandam iret, non impetrarunt, quod is Laodicen Priami filiam uxorem haberet; sed ob beneficium quod eum sanarunt, eos deduxit, locos autem et itinera demonstrauit; inde in Moesiam est profectus (*Se dice que Télefo, hijo de Auge y Heracles fue herido en una batalla por Aquiles con la lanza de Quirón. Como a causa de esta herida vivía angustiado cada día por un terrible tormento, consultó al oráculo de Apolo cuál era el remedio; le respondió que nada podría curarle excepto la misma lanza con la que había sido herido. Cuando Télefo oyó esto, se presentó ante el rey Agamenón y por consejo de Clitemestra raptó al niño Orestes de su cuna y amenazó con que lo mataría si los aqueos no lo curaban. Por su parte, como a los aqueos se les había profetizado que sin la guía de Télefo no podrían capturar Troya, fácilmente se congraciaron con él y le pidieron a Aquiles que lo curara. Pero Aquiles les respondió que no conocía el arte de la medicina. Entonces Ulises dijo: "no se refiere a tí Apolo, sino que nombra autor de la herida a la lanza". Cuando la rasparon, se curó. Cuando le pidieron que fuera con ellos a conquistar Troya, no lo convencieron porque él tenía como esposa a Laódica, una hija de Príamo, pero en agradecimiento a que lo habían curado, los guió y les mostró los lugares y los caminos. Desde allí partió a Misia).*

menores; o, con mayor probabilidad, estaría compuesta a partir de una combinación de distintas fuentes.

Tratamientos dramáticos

Como puede comprobarse por lo dicho hasta ahora a propósito tanto de *Los misios* como del *Télefo* de Agatón, los tres grandes trágicos dedicaron una especial atención a las diferentes peripecias de la leyenda de Télefo y contribuyeron en no poca medida a volverla cada vez más compleja y sinuosa. Lamentablemente, ninguna de sus obras se ha conservado completa y de la mayoría apenas quedan fragmentos reveladores de su trama. Intentaremos ahora dar una visión de conjunto de todas ellas, reordenando y ampliando los datos que hasta ahora han ido apareciendo de manera dispersa a lo largo de nuestra exposición.

Esquilo escribió un *Télefo* sobre la curación de la herida del héroe en Argos de la que apenas han quedado tres breves fragmentos⁷⁵⁸ —uno de ellos además dudoso—, pero a partir de las fuentes indirectas, y en concreto, basándose principalmente en una pieza de cerámica⁷⁵⁹ de mediados del siglo V (Fig. 6) Séchan⁷⁶⁰ se atreve a esbozar algunos elementos de su intriga: Télefo, con la connivencia de Clitemestra, se refugiaba como suplicante en el hogar doméstico y para dar mayor énfasis a sus súplicas tomaba en brazos al pequeño Orestes, pero sin amenazar su vida⁷⁶¹, pues, a pesar de su desgracia, el héroe hacía gala en todo momento de una gran dignidad y de sentimientos elevados. Agamenón parece haber jugado en esta obra un papel determinante en la reconciliación del protagonista con Aquiles. Un esolio a Aristófanes⁷⁶² atestigua precisamente que en Esquilo Télefo se apoderaba de Orestes (sin especificar si lo hacía con violencia o no),

⁷⁵⁸ F 238-240 Radt.

⁷⁵⁹ British Museum E 382, ca. 450; se trata de una pélice ática donde aparecen Agamenón y Télefo, este último con Orestes sobre sus rodillas y una lanza en la mano derecha (v. Fig. 6).

⁷⁶⁰ L. SÉCHAN (1926: 121-3). Apoyan en líneas generales la interpretación de Séchan E. G. CSAPO (1990: 44-6), JOUAN-VAN LOOY (2002: 94) y LUCAS DE DIOS (2008: 616-8).

⁷⁶¹ Se ha relacionado este gesto con el comportamiento similar de Temístocles en la corte de Admeto, cuando huía desterrado de Atenas en el año 471 (Thuc. I 136-7; Plut. *Them.* 24, 3-5; Diod. XI 56) lo que permitiría fechar el drama de Esquilo poco después de esa fecha; cf. SÉCHAN (1926: 123-4).

⁷⁶² *Schol. Ach.* 332: ... ἐπεὶ καὶ ὁ Τήλεφος κατὰ τὸν τραγωιδιοποιὸν Αἰσχύλον, ἵνα τύχη παρὰ τοῖς Ἑλλησι σωτηρίας, τὸν Ὀρέστην εἶχε συλλαβῶν (*Pues también Télefo, según el tragediógrafo Esquilo, para obtener de los griegos la salud, retenía a Orestes, tras apoderarse de él*).

aunque es una cuestión muy debatida si el escoliasta está confundiendo la tragedia de Esquilo con la de Eurípides⁷⁶³.

Sabemos también que Esquilo escribió, formando seguramente parte de la misma trilogía que el *Télefo*, otra tragedia titulada *Los misios*, cuyo tema central sería la purificación del héroe en Misia, pero sin incluir el episodio de la boda frustrada, que parece más apropiado asignar a Sófocles⁷⁶⁴; desconocemos el título de la tercera pieza de la trilogía⁷⁶⁵.

Sófocles compuso con cierta seguridad al menos tres dramas sobre esta leyenda: *Los Aléadas*⁷⁶⁶, acerca del asesinato de los hijos de Áleo; *Los misios*⁷⁶⁷, sobre la llegada de Télefo a Misia para purificarse y la aparatosa anagnórisis con Auge en el momento en que iba a consumarse el matrimonio incestuoso; y *Télefo*⁷⁶⁸, cuya existencia es algo más dudosa pues solo aparece mencionado en una glosa de Hesiquio⁷⁶⁹, pero que giraría en torno a la herida del héroe y su curación. A partir de una inscripción del siglo IV a. C. publicada en 1929 por Papagiannopoulos-Palaios⁷⁷⁰, donde se atribuye a un poeta de nombre Sófocles la autoría de una *Telefía*⁷⁷¹, se ha pensado que las tres piezas citadas constituían el único ejemplo de trilogía ligada en este autor. El problema se complica por la existencia de otra inscripción didascálica en la que se menciona un *Télefo* satírico de

⁷⁶³ Cf. RADT (1985: 343-4).

⁷⁶⁴ Cf. LUCAS DE DIOS (2008: 447-51), quien destaca el motivo del silencio ritual de Télefo como un elemento importante en la pieza de Esquilo y señala que la purificación del héroe es un tema próximo a este autor como lo atestigua *Las Euménides*; por el contrario, METTE (1963: 77-80) sostiene que el tema era la herida de Télefo a manos de Aquiles. Sobre la posible referencia a *Los misios* de Esquilo en Aristóteles (*Poet.* 24, 1460a), v. supra n. 716.

⁷⁶⁵ METTE (1963: 95-9) propone *Ifigenia*, ambientada en la segunda marcha de los griegos contra Troya, mientras que en *Los misios* se escenificaría la primera invasión fallida. Otra salida a esta dificultad ha sido recurrir a la solución de las dilogías: SOMMERSTEIN (1996: 62s.).

⁷⁶⁶ F 77-91 Radt.

⁷⁶⁷ F 409-418 Radt.

⁷⁶⁸ F 580 Radt.

⁷⁶⁹ Hesych. α 1330.

⁷⁷⁰ PAPAGIANNPOULOS-PALAIOS (1929: 161-173).

⁷⁷¹ *IG II 2, 3091* Σοφοκλής ἐδίδασκε Τηλέφειαν. Dada la fecha de la inscripción, también podría referirse a Sófocles el Joven, nieto del autor del s. V.

posible autoría sofoclea⁷⁷², con lo cual la tercera tragedia debería ser otra pieza titulada *La asamblea de los aqueos*⁷⁷³, de la que ni siquiera se puede confirmar que desarrollara el episodio de la curación de Télefo, toda vez que la mayoría de los comentaristas coinciden hoy en día en asignar un papiro de Berlín que parecía demostrarlo al *Télefo* de Eurípides⁷⁷⁴. Otro papiro de atribución incierta, el llamado Papiro de Manchester o Papiro Ryland (P. Ryl. 482), que reproduce el final de una entrevista entre Ulises y Télefo, en caso de pertenecer a la *Asamblea de los aqueos*⁷⁷⁵, probaría que al menos el desenlace de la pieza de Sófocles era semejante al de la de Eurípides. Si se descarta, como parece lo más probable, esta obra como tercera pieza de la hipotética *Telefía*, habría que suponer entonces una *Auge* como primer elemento de la trilogía⁷⁷⁶.

Otro posible drama de Sófocles relacionado con esta misma leyenda es *Eurípilo*, centrado en la historia del hijo de Télefo que fue convencido por su madre Astíoque, hermana de Príamo, para que acudiera a Troya a pesar de la promesa de su padre de que ni él ni sus descendientes ayudarían a los troyanos. Eurípilo, tras una serie de victorias, fue muerto por Neoptólemo, el hijo de Aquiles. Los fragmentos que quedan de esta obra, los más importantes procedentes de textos papiáceos, no proporcionan ninguna certeza sobre su título ni sobre su autor, aunque hay indicios indirectos de su atribución a un *Eurípilo* de Sófocles⁷⁷⁷. Para Webster esta tragedia podría ser la tercera pieza de la *Telefía*, junto con *Los Aléadas* y *Los misios*⁷⁷⁸.

⁷⁷² IG XII 1, 125 fr. g = DID A5 g Snell. La atribución a Sófocles de este drama satírico, defendida por SIENKEWICZ (1976: 109-112), es puesta en cuestión por MORETTI (1968: 192). Por su parte, SUTTON (1980: 89) apunta la posibilidad de que el autor del σατυρικὸν Τήλεφον que aparece en la inscripción sea precisamente Agatón (v. infra n. 831).

⁷⁷³ F 142-148 Radt.

⁷⁷⁴ Se trata del *P. Berol.* 9908, editado por primera vez por WILAMOWITZ y SCHUBART en 1907, quienes lo adscribieron a la *Asamblea de los aqueos* de Sófocles. Por el contrario, HANDLEY-REA (1957: 11-14) y JOUAN-VAN LOOY (2002: 106) consideran probado que el texto de este papiro pertenece al *Télefo* de Eurípides. Para un resumen del estado de la cuestión, cf. LUCAS DE DIOS (1983: 85) y JOUAN-VAN LOOY (2002: 105-6).

⁷⁷⁵ Tanto Kannicht (F 727b) como Jouan-Van Looy (fr. 32), aunque con dudas, lo incluyen en sus respectivas ediciones de los fragmentos de Eurípides; no así PREISER (2000: 593).

⁷⁷⁶ Un resumen de las diferentes posiciones en torno a esta discutida trilogía en LUCAS DE DIOS (1983: 299-303).

⁷⁷⁷ Cf. LUCAS DE DIOS (1983: 100-102).

⁷⁷⁸ WEBSTER (1969²: 199-200).

Eurípides desarrolló la leyenda de Télefo en las dos tragedias que ya hemos mencionado en las páginas anteriores, *Auge*⁷⁷⁹ y *Télefo*⁷⁸⁰. La primera de ellas, escrita en realidad más de veinte años después del *Télefo*, que es del 438, trataba del nacimiento del héroe como consecuencia de la violación perpetrada por Heracles en estado de embriaguez en Tegea, y del castigo impuesto por Áleo de encerrar a ambos, madre e hijo, en un cofre y arrojarlos al mar. La cuestión más debatida entre los estudiosos de esta pieza es la presencia o no del propio Heracles como personaje y su hallazgo del pequeño Télefo amamantado por la cierva, al cual reconocía gracias a un anillo que había entregado a Auge tras la violación⁷⁸¹. La obra quizá finalizaba con la predicción hecha por Atenea a Heracles de la llegada de Auge y Télefo a Misia sanos y salvos, y del futuro matrimonio de Auge con Teutrante.

Por su parte, el *Télefo* desarrollaba el motivo de la curación en Argos de la herida causada por Aquiles durante la primera expedición fallida de los aqueos contra Troya. De todas las tragedias que se ocuparon del héroe sin duda es esta la que mejor conocemos gracias a que las abundantes citas de los antiguos nos han proporcionado un número relativamente importante de fragmentos, además de los procedentes de hallazgos papiráceos⁷⁸². Prueba de la enorme popularidad que ya en su época alcanzó esta pieza son las parodias de Aristófanes, principalmente a lo largo de *Los Acarnienses* (en especial los versos 383-470) y *Las tesmoforiantes* (v. 689-734), junto a unas cuantas alusiones dispersas en otras comedias⁷⁸³. Son también muy numerosas las representaciones artísticas que parecen directamente inspiradas en alguno de sus episodios⁷⁸⁴. Eurípides, aun respetando el desarrollo general de los acontecimientos, fue profundamente innovador respecto a la tradición épica procedente de los *Cantos ciprios* y también respecto a su predecesor Esquilo, al introducir en el argumento dos elementos de su

⁷⁷⁹ F 264a-281 Kn.

⁷⁸⁰ F 696-727 Kn.

⁷⁸¹ Así se narran los hechos en la versión de Moisés de Corene (v. supra n. 714), quien seguiría en su relato el argumento de la *Auge* de Eurípides. Sobre la cuestión de la presencia de Heracles en esta pieza y, en general, sobre su reconstrucción, cf. JOUAN-VAN LOOY (1998: 310-18).

⁷⁸² Las ediciones más recientes del *Télefo* de Eurípides, ya citadas en las páginas anteriores, son las de JOUAN-VAN LOOY (2002: 92-132) y KANNICHT (2004: 680-718); son fundamentales también las ediciones con comentarios de COLLARD-CROPP-LEE (1995: 17-52) y, sobre todo, la de PREISER (2000).

⁷⁸³ Aristoph. *Ach.* 325-6, 331-4; *Nub.* 921-4; *Ran.* 842, 846, 852-5, 1006, 1062-4.

⁷⁸⁴ Sobre la iconografía de Télefo, v. infra p. 303 y nota 798.

propia invención que modificaban la psicología del protagonista, volviéndola mucho más compleja y contradictoria. En primer lugar, Télefo se presenta en Argos cubierto de harapos y haciéndose pasar por un mendigo⁷⁸⁵. Conseguía así, en calidad de suplicante, ganarse la confianza de Clitemestra. En un momento dado, revelaba su verdadera personalidad y, arrebatando de los brazos de la reina al pequeño Orestes, corría a refugiarse junto al altar y —esta es la segunda novedad— amenazaba con matar a su rehén si Aquiles no le curaba la herida. Ulises le convence para que se rinda y entregue al niño a cambio de interceder ante Aquiles para que acceda a curarlo. Télefo se compromete a su vez a guiar a los griegos a Troya aunque no a luchar contra el pueblo de su pariente Príamo. La tragedia terminaría con el consentimiento de Aquiles a que Télefo guiase la flota, al descubrirse su origen griego, y con la curación, gracias al ingenio de Ulises, de la herida de Télefo raspando sobre ella el orín o las limaduras de la lanza de Aquiles⁷⁸⁶.

Además de los tres principales tragediógrafos y de Agatón, escribieron piezas con el título de *Télefo* Yofonte⁷⁸⁷, el hijo de Sófocles, Cleofonte⁷⁸⁸ (s. IV a. C.) y Mosquión⁷⁸⁹ (s. III a. C.). Acerca de la primera parte de la leyenda, Nicómaco de Alejandría⁷⁹⁰ en el siglo III a. C. escribió una tragedia de título *Los misios*, de la que no ha quedado ningún fragmento. Conocemos igualmente la existencia de dos comedias tituladas *Télefo*, una en el s. V a. C. escrita por Dinóloco⁷⁹¹, discípulo de Epicarmo, y otra cuyo autor es Rintón de Siracusa⁷⁹² (s. IV-III a. C.), practicante de la hilarotragedia, quien, por los títulos de sus piezas, debía de parodiar preferentemente a Eurípides⁷⁹³. Perteneciente asimismo al género cómico,

⁷⁸⁵ El disfraz de Télefo lo menciona también Apolodoro (v. supra n. 748), quien a pesar de seguir en líneas generales la versión de los *Cantos ciprios*, evidentemente toma este elemento del drama de Eurípides.

⁷⁸⁶ Seguimos la reconstrucción de JOUAN-VAN LOOY (2002: 96-111). A propósito del método de curación, v. supra nota 756.

⁷⁸⁷ *TrGF* 1, 22 F 2c.

⁷⁸⁸ *TrGF* 1, 77 F 1.

⁷⁸⁹ *TrGF* 1, 97 F 2.

⁷⁹⁰ *TrGF* 1, 127 F 5.

⁷⁹¹ *CGF*, 150 Kaibel + *CGFP* fr. 78, 13 Austin.

⁷⁹² *CGF*, 187 Kaibel.

⁷⁹³ Alusiones cómicas a Télefo, además de las ya comentadas de Aristófanes, las encontramos igualmente en otros comediógrafos fragmentarios, como Alexis (fr. 183 K-A) y Anfis (fr. 30 K-A), que se burlan de la mudez del héroe, o como Timocles (fr. 6 K-A), que parodia su condición de mendicante.

contamos con un fragmento de *Los misios* de Eubulo⁷⁹⁴ (s. IV a. C.). Entre los latinos, Ennio⁷⁹⁵ y Accio⁷⁹⁶ consagraron sendas piezas al héroe Télefo, compuestas sobre el modelo del Télefo euripídeo.

El Télefo de Agatón

Por lo que hace a la obra de Agatón, nos resta un único fragmento de seis versos pronunciado por un personaje analfabeto sin identificar que intenta describir cada una de las letras del nombre de Teseo, en lo que parece una imitación de otro fragmento muy similar del *Teseo* de Eurípides⁷⁹⁷. Con los pocos datos que ofrece el fragmento no podemos asegurar si la acción se desarrollaba durante el desembarco de los aqueos en Misia o ya en Argos, cuando Télefo llega en busca de Aquiles para conseguir su curación. Otros graves problemas que plantea la reconstrucción de esta pieza son el papel que podría representar el héroe ateniense Teseo en la leyenda de Télefo, la identidad del personaje que pronuncia los versos conservados. No obstante, como analizaremos con más detalle en el comentario al fragmento, la hipótesis más verosímil sea la de que la acción desarrollara el desembarco de Aquiles en Misia y que los versos los pronuncie un mensajero, quizá un soldado, que anuncia a Télefo la llegada de los aqueos y le describe la inscripción que ha visto en uno de los escudos de los atacantes, uno de los hijos de Teseo. Por otra parte, se ha planteado la posibilidad por parte de algunos estudiosos de que la pieza en cuestión se trate de un drama satírico, sobre todo en base a las resoluciones métricas que presenta el fragmento, pero el número de versos conservados de Agatón es demasiado reducido como para hacer ningún tipo de extrapolación estadística a este respecto.

⁷⁹⁴ F 66 K-A.

⁷⁹⁵ TRF³ p. 63-65 Ribbeck (fr. CXLII-VIII Jocelyn).

⁷⁹⁶ TRF³ p. 248-252 Ribbeck.

⁷⁹⁷ Fr. 382 Kn, v. infra n.804.

Iconografía de Télefo

Las representaciones figuradas de la leyenda de Télefo⁷⁹⁸, tanto de artistas griegos como etruscos y romanos, son bastante numerosas en consonancia con la popularidad que alcanzaron los dramas relativos a este héroe, en particular la tragedia de Eurípides y su parodia aristofánica. Por lo que se refiere a la cerámica, la mayor parte de la iconografía parece depender directamente del drama de Eurípides, pues en su mayoría —excepción hecha de la pélice del Museo Británico (Fig. 6), ya mencionada, y de una copa ática (Fig. 7, ca. 470), en la que no aparece el personaje de Orestes⁷⁹⁹— están datadas con posterioridad al 438, año de representación de esta pieza, y se suelen limitar a dos escenas: Télefo refugiado en el altar con su rehén Orestes y la curación con la lanza de Aquiles. En algunos de estos vasos destaca la presencia de Clitemestra refrenando a Agamenón, en un intento de proteger a su hijo de la amenaza de Télefo.

Este mismo motivo aparece con frecuencia repetido y reelaborado en una serie de relieves de urnas cinerarias etruscas y en algunos espejos grabados, fechados entre los siglos IV-II a. C. En época romana, la mayoría de las imágenes proceden de monedas y frescos donde aparecen Télefo y la cierva, o Heracles descubriendo a ambos, escena esta última que aparece representada también en el friso interior del famoso altar de Pérgamo.

Este gigantesco monumento fue construido el siglo II a.C por Eumenes II como un intento de legitimación de la dinastía atálida mediante una pretendida ascendencia mítica de origen griego que se remontaría en primera instancia a Télefo, pero que a través de él entroncaba directamente con Heracles y Zeus. A lo largo de los 74 paneles originales — junto a otras escenas relativas a la política y al culto de la ciudad de Pérgamo— se desarrollaba la vida del héroe hasta su vejez, aunque sólo se han conservado en un estado que permita su interpretación 47 paneles, los que se refieren a su nacimiento, abandono y al reencuentro con su madre. Es de destacar que en los relieves coexisten el episodio de la cierva y el del cofre, por lo que parece que se seguía una versión en la que únicamente Auge era encerrada y arrojada al mar.

⁷⁹⁸ Sobre la iconografía de la leyenda de Télefo, cf. BAUCHHENS-THÜRIEDL (1971); TOUCHEFEU - KRAUSKOPF, *LIMC* I, 1 (1981) s. v. *Agamemnon*, 260-2; 2, 192-3 y STRAUSS, *LIMC* VII, 1 (1994) s. v. *Telephos*, p. 866-868; 2, p. 599-602.

⁷⁹⁹ MFA 1891.931; Télefo está refugiado —sin Orestes— en el altar, Aquiles amenazante es sujetado por Odiseo en presencia de Calcante y de Agamenón sentado en su trono. La pieza no está inspirada por tanto en el *Télefo* de Esquilo; cf. BAUCHHENS-THÜRIEDL (1971: 18-24).



Fig. 6



Fig. 7

ATHENAEUS 10, 454 D τὸ δ' αὐτὸ πεποίηκε καὶ Ἀγάθων ὁ τραγωδιοποιὸς ἐν τῷ Τηλέφῳ.
ἀγράμματος γάρ τις κἀνταῦθα δηλοῖ τὴν τοῦ Θησέως ἐπιγραφὴν οὕτως

- γραφῆς ὁ πρῶτος ἦν μεσόμφαλος κύκλος·
ὀρθοί τε κανόνες ἐζυγωμένοι δύο,
Σκυθικῶ τε τόξῳ <τὸ> τρίτον ἦν προσεμφερές·
4 ἔπειτα τριόδους πλάγιος ἦν προσκείμενος·
ἐφ' ἐνός τε κανόνος ἦσαν {ἐζυγωμένοι} <- x -> δύο·
ἄπερ δὲ τρίτον, ἦν {καὶ} τελευταῖον πάλιν.

Lo mismo hizo también Agatón, el autor trágico, en Télefo; pues allí un analfabeto expone también el nombre escrito de Teseo de este modo:

- El principio del escrito era un círculo y en medio un ombligo;
luego dos cañas rectas unidas por el yugo,
y a un arco escita lo tercero era semejante,
4 después, un tridente de lado estaba tendido.
Y sobre una sola caña había dos... {uncidos}.
Lo que había en tercer lugar, estaba al final de nuevo.*

Comentario

Métrica y crítica textual

Se trata del fragmento más extenso de todos los conservados de Agatón, constituido por seis trímetros yámbicos en los que destaca la abundancia de resoluciones, siete en total, hasta dos por verso en los v. 3, 5 y 5. La cesura predominante es la pentemímera:

υ — υ — υ || — υ — υ — υ
B

— — υ υ υ υ || — υ — υ — υ —
B

υ υ - υ - - || < υ > υ υ - υ - υ -
B

υ - υ υ υ - υ υ υ || - - - υ -
1
C

υ υ - υ υ υ υ || - υ { - υ - υ } < - x - > υ -
B

υ - υ - υ || - { - } υ - υ - υ -
B

El verso 5, tal como lo transmite Ateneo, es amétrico, por lo que se han propuesto varias posibilidades de corrección: Meineke proponía suprimir ἐζυγωμένοι —al igual que Snell-Kannicht en su edición— considerándolo un error del copista que repetiría una palabra que había aparecido ya en el verso 2, y proponía la lectura ἦσαν <ὑπτιοι> δύο o bien {ἦσαν} <ὑπτιω>μένοι δύο (*había otras dos invertidas*). Waern, asumiendo igualmente la expunción de Meineke, enmendaba el texto del siguiente modo: ἦσαν <ἀγκύλοι> δύο (*había otras dos en ángulo*). Sin embargo, la solución más convincente, a nuestro juicio, la ha aportado Musa en un reciente artículo⁸⁰⁰ en el que propone, atendiendo al gusto de Agatón por las figuras fónicas que implican repetición de sonidos o palabras completas, conservar ἐζυγωμένοι y suprimir en cambio ἦσαν, que sería una glosa introducida por analogía con los otros versos donde se insiste en la forma del imperfecto ἦν⁸⁰¹. En el último verso Meineke propuso sustituir ἦν {καὶ} τελευταῖον πάλιν, donde καὶ es amétrico, por ἦν τὸ λοίσθιον πάλιν, basándose en el último verso del F 382 de Eurípides (vid. infr. n. 804). El sentido del verso sería sustancialmente el mismo.

Contexto social: la alfabetización en Atenas

El fragmento en cuestión se inserta en el transcurso de una discusión entre los participantes en el *Banquete* de Ateneo acerca de la naturaleza de las adivinanzas y de sus diferentes tipos y, más en concreto, dentro de una pequeña colección de pasajes dramáticos que tienen en común la descripción de las letras del alfabeto. Los tres

⁸⁰⁰ MUSA (2005: 125-134).

⁸⁰¹ Como una prueba indirecta de su conjetura, Musa aduce un fragmento de Teodectas (v. infra nota 805), claramente deudor del fragmento de Agatón, en el que aparece también una repetición de palabras, en este caso del adjetivo ἰσόμετροι, para describir igualmente las letras segunda y quinta del nombre de Teseo.

primeros pertenecen a una curiosa comedia de Calias titulada *El espectáculo de las letras* (Γραμματική θεωρία) o también *La tragedia de las letras* (Γραμματική τραγωδία), cuyo coro femenino estaba compuesto por las 24 letras del nuevo alfabeto jonio⁸⁰². Su argumento probablemente reproducía el proceso de aprendizaje de la lectura en una escuela elemental: mediante las combinaciones silábicas de consonante más vocal, representadas por sucesivas parejas de coreutas, una institutriz enseñaba a leer a sus alumnas⁸⁰³. A continuación, Ateneo cita tres pasajes de tragedia, intercalándose el de Agatón entre uno similar de Eurípides, de su tragedia perdida *Teseo*⁸⁰⁴, y otro del trágico

⁸⁰² La datación de la obra es un tema discutido entre quienes se han ocupado de su reconstrucción: ROSEN (1999: 147-67) y RUIJGH (2001: 261-339) dan una fecha en torno a la década del 430 a. C.; por el contrario, PÖLHMANN (1971: 230-40) y SLATER (2002: 117-129) aproximan la fecha de la obra a la de la introducción oficial del alfabeto jonio en Atenas en el año 403.

⁸⁰³ Sigo aquí la reconstrucción de RUIJGH (2001: 262)

⁸⁰⁴ Eurípides F 382 Kn

ἐγὼ πέφυκα γραμμάτων μὲν οὐκ ἴδρις,
μορφᾶς δὲ λέξω καὶ σαφῆ τεκμήρια.
κύκλος τις ὡς τόρνοισιν ἐκμετρούμενος,
οὗτος δ' ἔχει σημεῖον ἐν μέσῳ σαφές·
τὸ δεύτερον δὲ πρῶτα μὲν γραμμαὶ δύο,
ταύτας διείργει δ' ἐν μέσαις ἄλλη μία·
τρίτον δὲ βόστρυχός τις ὡς εἰλιγμένος·
τὸ δ' αὖ τέταρτον ἢ μὲν εἰς ὀρθὸν μία,
λοξαὶ δ' ἐπ' αὐτῆς τρεῖς κατεστηριγμέναι
εἰσὶν· τὸ πέμπτον δ' οὐκ ἐν εὐμαρεῖ φράσαι·
γραμμαὶ γὰρ εἰσιν ἐκ διεστῶτων δύο,
αὗται δὲ συντρέχουσιν εἰς μίαν βᾶσιν·
τὸ λοισθιον δὲ τῷ τρίτῳ προσεμφερές.

*(Yo no soy experto en letras,
mas sus formas diré, también claras evidencias:
Un círculo como medido a compás;
este tiene en medio una clara señal.
En cuanto a la segunda, en primer lugar dos rayas,
y a estas las separa otra sola en la mitad.
La tercera, una especie de rizo enroscado.
En cuanto a la cuarta, una sola vertical
y oblicuas sobre ella otras tres apoyadas.
La quinta no es fácil de describir,*

del s. IV a. C. Teodectas de Faselis⁸⁰⁵; los tres se centran en la descripción por un personaje iletrado de cada una de las letras del nombre de Teseo en sus trazos epigráficos individuales (Θ-Η-Σ-Ε-Υ-Σ). Como cierre de este grupo de fragmentos, Ateneo menciona también un drama satírico de Sófocles, *Anfiarao*, en el que uno de los personajes, probablemente un sátiro, danzaba imitando con sus movimientos la forma de las letras⁸⁰⁶.

Tomada en su conjunto, la selección de Ateneo nos permite presuponer un mínimo nivel de alfabetización de la población ateniense en el último cuarto del siglo V, si bien invita a sospechar que en realidad una parte considerable de los ciudadanos apenas serían capaces más que de reconocer su propio nombre y el de su tribu, por ejemplo, en las listas de reclutamiento que se colocaban en los monumentos a los héroes epónimos⁸⁰⁷. Sin

*pues dos rayas son que se separan
pero que se reúnen en un único sostén.
y la que queda es parecida a la tercera).*

⁸⁰⁵ 72 F 6 Sn.-K

γραφῆς ὁ πρῶτος ἦν †μαλακόφθαλμος κύκλος·
ἔπειτα δισσοὶ κανόνες ἰσόμετροι πάνυ,
τούτους δὲ πλάγιος διαμέτρου συνδεῖ κανών,
τρίτον δ' ἔλικτῶ βοστρύχῳ προσεμπερές.
ἔπειτα τριόδους πλάγιος ὡς ἐφαίνετο,
πέμπται δ' ἄνωθεν ἰσόμετροι ῥάβδοι δύο,
αὗται δὲ συντείνουσιν εἰς βᾶσιν μίαν·
ἔκτον δ' ὄπερ καὶ πρόσθεν εἶφ', ὁ βόστρυχος.

(La primera parte de la inscripción era un círculo †de ojos tiernos.

Después, dos varas de igual medida casi;

las une tumbada una vara de través.

En cuanto a la tercera, es semejante a un rizo enroscado.

Luego, un tridente tumbado, según parecía,

y la quinta dos bastones en alto de la misma medida,

que tienden hacia un único sostén.

La sexta, a su vez, igual que el rizo anterior).

⁸⁰⁶ F 121 Radt καὶ Σοφοκλῆς δὲ τούτῳ παραπλήσιον ἐποίησεν ἐν Ἀμφιαράῳ σατυρικῶ τὰ γράμματα παράγων ὀρχούμενον. *(También Sófocles hizo algo parecido a esto en su drama satírico Anfiarao sacando a uno que bailaba las letras.)* Cf. LUCAS DE DIOS (1983: 66-7).

⁸⁰⁷ Cf. SLATER (2002: 125). En Aristófanes, *Paz* 1183-4 se alude al momento en que un ciudadano reconoce su nombre en las mencionadas listas: εἶτα προσστάς πρὸς τὸν ἀνδριάντα τὸν Πανδίωνος / εἶδεν αὐτόν, κάπορῶν θεῖ τῶ κακῶ βλέπων ὀπόν *(Y luego, plantándose delante de la estatua de Pandión, se ve a sí mismo y, abrumado por la desgracia, sale corriendo con amargura en la mirada).*

embargo, la alfabetización de la ciudadanía era un elemento indispensable para el correcto funcionamiento de las instituciones democráticas, en una ciudad donde las inscripciones públicas que protegían y confirmaban los valores cívicos atenienses llenaban las calles y donde la ley escrita había llegado a asociarse explícitamente con la justicia y con la democracia. La capacidad para leer y escribir adquiría, por tanto, un nuevo significado político que el teatro en su faceta de educador de la ciudadanía no podía eludir, y por eso acude en apoyo de este tipo de auditorio funcionalmente analfabeto que corría el riesgo de quedar marginado de la política de la ciudad⁸⁰⁸.

El hecho de que los tres pasajes trágicos giren en torno a la figura de Teseo y de que no dispongamos de ningún texto similar referido a otro personaje puede contemplarse también desde esta misma perspectiva: si la iconografía de Teseo como héroe nacional de Atenas en quien se encarnaban los valores democráticos, contrapuesto al dorio Heracles, estaba siendo promovida por el estado ateniense con fines de propaganda política, sería deseable que su nombre escrito en inscripciones colocadas al pie de esculturas u otro tipo de monumentos fuera reconocido fácilmente por los ciudadanos⁸⁰⁹. En definitiva, del conjunto de estos pasajes citados por Ateneo se desprende que la función pedagógica del drama antiguo era algo que en ocasiones los autores se aplicaban a poner en práctica, nunca mejor dicho, al pie de la letra.

Comparación con Eurípides F 382 Kn.

Es evidente que el propósito de Agatón con estos versos era rivalizar con los de Eurípides, por lo que puede ser interesante comparar ambos fragmentos. Mucho menos significativo es el pasaje de Teodectas, a todas luces un simple pastiche de sus dos predecesores, sobre todo del de Agatón. Lo primero que llama la atención a este respecto es que nuestro autor condensa en tan sólo seis versos lo que Eurípides despliega en once. Por otra parte, a diferencia de su modelo, Agatón conecta la forma de las letras a la de objetos materiales tangibles; así, por ejemplo, donde Eurípides para describir la zeta dice que tiene una señal (σημεῖον) en el centro, Agatón la describe “con un ombligo en el medio” (μεσόμφαλος), lo que sugiere el umbo de un escudo. Del mismo modo sucede con las referencias al yugo (έζυγωμένοι), al tridente (τριόδους) o al arco escita (Σκυθικῶ τε τόξῳ) para describir la eta, la épsilon y la sigma, respectivamente. Es de resaltar,

⁸⁰⁸ Cf. PAPPAS (2007: 1).

⁸⁰⁹ Cf. SLATER (2002: 125).

asimismo, el empleo por Agatón del vocablo κανόνες donde Eurípides escribe simplemente γραμμαί ('rayas', 'trazos'), utilizando un término del campo de la artesanía, (κανών es una vara recta utilizada en diferentes oficios: albañilería, carpintería, tejeduría...), pero que quizás, como ha señalado Pappas (v. nota 808), pueda relacionarse con el *Canon* de Policleto recientemente compuesto: la simetría prescrita por el escultor se reflejaría en la estructura simétrica del pasaje de Agatón, pues a seis letras les corresponden exactamente seis versos, uno por letra. Esta autora ha señalado también otro detalle curioso: las imágenes utilizadas por Agatón podrían evocar las hazañas de Teseo y las de su padre Posidón tal y como aparecían representadas en las metopas del Tesoro de los Atenenses en Delfos. Agatón, al referirse de manera indirecta a los hechos de Teseo y a su ascendencia divina, completa y enriquece la descripción de Eurípides, y todo ello reduciendo casi a la mitad el número de versos empleado por este.

Reconstrucción

Entrando ya propiamente en la reconstrucción del drama de Agatón, se nos plantean dos problemas relacionados entre sí: en primer lugar, qué papel podría representar Teseo en una tragedia protagonizada por Télefo; y seguidamente, quién es el personaje analfabeto que pronuncia los versos que conservamos. Por lo que se refiere a la primera cuestión, hay que tener en cuenta que Teseo, al igual que Heracles, es un héroe perteneciente a una generación anterior a la de Télefo, que es la que participó en la guerra de Troya, y que en ninguna versión conocida sus leyendas se entrecruzan. Como parece inevitable en estos casos, se ha propuesto superar esta contradicción de manera radical alegando un error en la transmisión del título de la tragedia, que sería realmente *Tlepólemo*, o también *Témemo*, aunque ninguna de las dos hipótesis es digna de crédito ni resuelve verdaderamente el problema⁸¹⁰. En general, los intentos de solución se han encaminado por dos vías distintas a las que los eruditos se han adscrito con diferentes argumentos.

Así, un primer grupo opta por situar a Teseo en escena, a pesar del anacronismo que supone y de la falta de otros testimonios que relacionen a ambos héroes. Se basan,

⁸¹⁰ MEINEKE (1867: IV 205) reemplaza *Télefo* por *Tlepólemo* a partir de *Schol. Aristoph. Pax* 528 ἔστιν Εὐριπίδου ἐκ Τηλέφου ἢ Τληπολέμου. WALKER (1923: 77) lo sustituye por *Témemo*; pero ambos héroes son de la misma generación que Télefo y su relación con Teseo es tan problemática como la de este. Cf. LÉVÊQUE (1955: 98 n. 3).

por un lado, en la falta de escrúpulo cronológico entre los antiguos a la hora de delimitar las generaciones míticas y en la probada originalidad y creatividad de Agatón en la elaboración de sus argumentos. Respaldaría esta hipótesis la ya mencionada promoción de Teseo al *status* de héroe nacional de Atenas, opuesto al dorio Heracles, precisamente en un momento crítico para Atenas: no olvidemos que, aunque la datación de la obra sea imprecisa, nos encontramos en la última fase de la Guerra del Peloponeso y cualquier ocasión sería aprovechada por los tragediógrafos para levantar el maltrecho orgullo y la decaída moral de los atenienses. Lévêque⁸¹¹, que se inclina por esta solución retomando en parte los argumentos de Welcker⁸¹², presume que la acción se desarrollaría en Argos y que Teseo jugaría algún papel, si no entre los combatientes, sí al menos en la preparación de la expedición y colaborando con sus consejos en la curación de Télefo.

Mucho más prudente parece la postura de quienes se ciñen al contenido exacto de los versos y, descartando a Teseo como un personaje del reparto, se limitan a constatar que su nombre aparecía sobre un objeto que el personaje analfabeto ha tenido oportunidad de ver, pero que no se halla a la vista de los espectadores; quizá un monumento, una representación artística del héroe o, más probablemente, un arma.

En esta línea, Slater⁸¹³ ha hecho una reconstrucción del contexto de este fragmento sumamente ingeniosa, aunque por desgracia puramente conjetural. Respecto al personaje que los pronuncia, observa que el único analfabeto que podría intervenir en un *Télefo* no puede ser otro que el propio Télefo, disfrazado de mendigo. En su opinión, sería una ironía particularmente exquisita de Agatón el hecho de que, emulando a Eurípides, retratará a Télefo disfrazado y, además, pretendiendo ser analfabeto mediante la descripción de las letras del nombre de Teseo en unos versos que parodiarían, a su vez, otro bien conocido pasaje euripídeo. El supuesto analfabeto se delataría hasta cierto punto por el lenguaje que utiliza para describir la forma de las letras: no se trata de un absoluto ignorante alguien que sabe cómo es un arco escita y utiliza hasta dos veces el término técnico *κρόνες*. Slater parte del supuesto de que la pieza de Agatón seguiría muy de cerca a la de Eurípides y trataría, por tanto, de la curación del héroe en Argos, lo que no deja de ser una hipótesis posible pero indemostrable. Por otra parte, en su interpretación, Télefo estaría describiendo un monumento consagrado a Teseo, pero deja sin aclarar qué función

⁸¹¹ LÉVÊQUE (1955: 99).

⁸¹² WELCKER (1841: III, 990).

⁸¹³ SLATER (2002: 124).

tendría en la pieza dicho monumento y por qué razón se hallaba en Argos, fuera del ámbito tradicional de las hazañas del héroe ateniense.

Otra hipótesis sobre el lugar en que se encontraría la inscripción con el nombre de Teseo es que se tratara de un arma. Recordando que en la *Iliupersis* se señala a los hijos de Teseo, Acamante y Demofonte, como participantes en la Guerra de Troya, se ha sugerido que uno de los dos portaría el escudo de su padre con su nombre inscrito en él. Esta vieja hipótesis de Jahn⁸¹⁴ ha sido recuperada recientemente por Musa, quien señala que también en el friso del Tesoro de los Sifnios en Delfos se representa a Patroclo combatiendo con un escudo que lleva el nombre de Aquiles, su primer poseedor⁸¹⁵. Este autor, a partir de un estudio detenido del léxico del fragmento, ha propuesto además la que hasta ahora parece la hipótesis mas consistente sobre el contexto de este pasaje del *Télefo* agatoniano y la identidad del personaje que lo pronuncia. Su conclusión es que debe de tratarse de un simple soldado, pues casi todas las imágenes con las que describe la forma de las letras pertenecen al ámbito de la vida militar: así, si las examinamos una por una, encontramos que la expresión *μεσόμφαλος κύκλος* remite al homérico *ἀσπίς ὀμφαλοέσσα*⁸¹⁶ y pone en relación la forma de la Θ con un escudo⁸¹⁷; los *κανόνες* δύο que

⁸¹⁴ JAHN (1841: 6-7); la teoría fue retomada unos años después por PILLING (1886: 60-1).

⁸¹⁵ Cf. MUSA (2005: 131-2); sin embargo, la lectura de la inscripción y la identificación del guerrero están sujetas a discusión: WATROUS (1982: 159-172). En todo caso, puede ser revelador comparar esta hipótesis con las que se han propuesto a su vez para identificar el objeto al que se alude en el fr. 382 K del *Teseo* de Eurípides, a quien, recordemos, Agatón está intentando emular. SLATER (2002: 117-122), tras descartar que pueda tratarse del nombre de un barco, y revisar críticamente otras posibilidades, como la firma de una carta, una espada o una estatua, llega a la conclusión de que quizá se tratara de una ofrenda de armas por una victoria, en una de las cuales, posiblemente un escudo, apareciera inscrito el nombre del dedicatario.

⁸¹⁶ Cf. *Il.* IV 448; VI 118; VIII 62; XI 259, 424, 457; XII 161; XIII 264; XVI 214; XIX 360; XXII 111; *Od.* XIX 32.

⁸¹⁷ El adjetivo *μεσόμφαλος* es muy inhabitual en los trágicos, donde aparece siempre para referirse a Delfos como “ombligo del mundo”; también aparece él solo o como calificativo de *φίαλη* para designar un tipo especial de copa o taza con una protuberancia central (Theop. fr 4 K-A; Ion fr. 20 Sn.-K; Hesych. μ 923 L). Sin embargo, la comparación de la parte central del escudo con un ombligo no es tan extraña: cf. Pollux Gramm. *Onomasticon* I 133, 3-4 (ὄπλων ὀνόματα) *ἀσπίς καὶ τὰ μέρη τῆς ἀσπίδος, ὀμφαλὸς καὶ μεσομφάλιον καὶ ἐπομφάλιον καὶ ὄχανον καὶ ἴτυς καὶ κύκλος καὶ ἄντυξ* ([*nombres de armas*] *escudo y partes del escudo, ónfalos, mesonfálion, eponfálion, empuñadura, cerco, círculo y borde*). Y también, Eust. *Ad Il.* I 785, 29-30 *Ὀμφαλοὶ δὲ ἀσπίδος βοῦλλαὶ τινες εἰς κόσμον ἐπικείμεναι καὶ μάλιστα περὶ τὸ μέσον, ὅθεν καὶ εἴρηνται καθ' ὁμοιότητά τινα τοῦ ζωϊκοῦ ὀμφαλοῦ* (*Los “ombligos” del escudo son unas bolas dispuestas*

representan los trazos verticales de la H aluden en principio, como ya dijimos, a una especie de vara recta de madera con múltiples aplicaciones en los campos de la albañilería, la carpintería o la tejeduría. Se trata de un término poco usado con este sentido por los autores trágicos⁸¹⁸, pero Homero lo utiliza precisamente en un contexto bélico para designar las duelas del escudo que lo mantienen en tensión⁸¹⁹. Naturalmente, el arco escita (Σκυθικῶ τόξῳ) con el que se compara la sigma es también un objeto de la esfera militar⁸²⁰, con el que además estarían familiarizados los habitantes de Atenas gracias al cuerpo de arqueros escitas que desempeñaba en la ciudad funciones de policía⁸²¹. Formaba también parte del armamento de Heracles (el padre de Télefo), junto

como adorno, sobre todo en el centro, por lo que reciben su nombre por cierta semejanza con el ombligo de los animales).

⁸¹⁸ En relación con la construcción de edificios, lo encontramos en Eur. *Herc. fur.* 945 y *Troad.* 6, en ambos casos aludiendo al modo en que Apolo y Posidón construyeron las murallas de Troya.

⁸¹⁹ Cf. *Il.* VIII 193 πᾶσαν χρυσεῖην ἔμεναι, κανόνας τε καὶ αὐτήν (*que es todo de oro, él y las duelas* [sc. el escudo de Néstor]); XIII 407 δινωτὴν φορέεσκε, δὺω κανόνεσσ' ἀραρυῖαν (*que siempre llevaba, ajustado con dos duelas* [sc. Idomeneo]). Una objeción al argumento de Musa es que las duelas que refuerzan el escudo deben ir en forma de aspa, lo que no se corresponde con la forma de la *eta*; otra posibilidad que apunta el autor italiano es que κανόνες designe los soportes del escudo cuando se apoya en el suelo con el resto de la panoplia; cf. EBELING, *Lexicon Homericum* 649 s. v. κανών. El término κανόνες podría referirse igualmente a los refuerzos verticales donde se sujetaban las dos abrazaderas del ἄσπις, una por la que se pasaba el brazo y otra que el guerrero empuñaba directamente (como se ve, por ejemplo, en las escenas de combate del Tesoro de los Sifnios); también podría aplicarse a las varas de madera de álamo que, curvadas y encoladas entre sí en paralelo, conformaban la armazón del escudo, que después se forraba por dentro con cuero y por fuera con una lámina de bronce; sobre la construcción del escudo hoplítico, cf. SANZ QUESADA (2008: 27-32).

⁸²⁰ Agatón es el primero en utilizar este objeto en una imagen literaria. Vuelve a aparecer posteriormente en Estrabón II 5, 22 εἰκάζουσι δέ τινες τὸ σχῆμα τῆς περιμέτρου ταύτης ἐντεταμένῳ Σκυθικῶ τόξῳ (*comparan algunos la forma de su perímetro a la de un arco escita tensado*), para describir el perfil del Ponto Euxino, aunque no se puede asegurar que el geógrafo tenga en mente el pasaje de Agatón; otro pasaje de posible influencia agatoniana es Paus. X 31, 8, donde al describir un descenso de Odiseo al Hades pintado por Polignoto en Delfos, se dice que se representaba a Penthesilea τόξον ἔχουσα τοῖς Σκυθικοῖς ἐμπερὲς (*llevando un arco semejante al de los escitas*); cf. MUSA (2005: 129 n.).

⁸²¹ SLATER (2002: 124) señala que el campesino de Teodectas se aparta aquí del personaje de Agatón para describir la *sigma*, y compara esta letra con un rizo (βόστρυχος), el mismo término que utiliza el pastor del fragmento de Eurípides, pues la imagen del arco escita estaría fuera de lugar en boca de un personaje rústico; lo cual, indirectamente, confirmaría que el de Agatón no lo es.

con la piel del león, la clava y un segundo arco cretense⁸²². En cuanto al tridente (τριόδους), bien que un tanto insólita, no deja por ello de ser un arma y como tal es empleada nada menos que por el dios Posidón⁸²³, aunque lo habitual, fuera de este caso emblemático, es que se lo mencione como un simple útil de pesca⁸²⁴. Es un término inédito en la tragedia y prácticamente también en la comedia, donde sólo aparece en un fragmento de una pieza de Epícates, autor de la Comedia Media⁸²⁵.

La hipótesis de Musa no deja de tener sus puntos débiles, pues realmente sólo una de las imágenes, el arco escita, es indubitavelmente un artefacto militar, mientras que todas las demás admiten otras interpretaciones; además, pasa por alto ἐξυγωμένοι, figura más propia del vocabulario de un campesino que del de un soldado. Pero puede apoyarse de modo indirecto en el hecho de que Ateneo en su cita designa al personaje de Agatón simplemente como un ἀγράμματος, no un pastor (βοτήρ) ni un campesino (ἄγροικος) como en los fragmentos de Eurípides y Teodectas, respectivamente. Si admitimos que los versos en cuestión los pronuncia un soldado, podríamos incluso esbozar, si no el argumento de la obra, sí al menos el contexto en el que se situaría el fragmento: un soldado del ejército de Télefo acude en calidad de mensajero ante su rey para informarle de que los griegos acaban de desembarcar en Misia. La descripción que hace el soldado analfabeto de la inscripción que ha visto en el escudo de uno de los atacantes —uno de los Teseidas— es lo que permite a Télefo identificar la nacionalidad de los invasores. El drama, por tanto, se desarrollaría en Misia y estaría centrado en la herida que sufre Télefo a manos de Aquiles. Algo más dudoso, pensamos, es que incluyera como apunta Musa el episodio de la curación en Argos, no porque un cambio de espacio escénico tan arriesgado sea imposible en un autor tan innovador como Agatón, sino simplemente porque ni del contenido de los versos ni de la situación en que se pronuncian, según su propuesta, pueden extraerse indicios de ello. Y menos pruebas hay aún de que se trate, como también

⁸²² Cf. Athen. VII 290a, *Schol.* Theocr. 13, 56a y, sobre todo, *Schol.* Ael. Ar. 133, 19 λέγεται γὰρ, ὡς Ἡρόδοτος ἐν τετάρτῃ λέγει, ὅτι δύο τοξεῖων οὐσῶν τὰς δύο Ἡρακλῆς ἠπίστατο, τὴν Σκυθικὴν καὶ Κρητικὴν, καὶ δύο τόξα εἶχε (*Pues se dice, según Heródoto en su libro cuarto, que siendo dos las artes del tiro con arco, la escita y la cretense, Heracles conocía las dos y poseía los dos tipos de arco*).

⁸²³ Por ejemplo, en Pind. *Ol.* IX 30; *Isth.* VIII 35.

⁸²⁴ Cf. Plat. *Soph.* 220 c-d, Strab. IV 1, 6.

⁸²⁵ Epicr. F 7 K-A λαβὲ τριόδοντα καὶ λυχνουῦχον (*coge el tridente y el candelabro*). La pieza lleva también por título *El tridente o el chamarilero* (τριόδους ἢ ῥωποπώλης).

sugiere el autor italiano, de la “tragedia épica” mencionada por Aristóteles en la *Poética*, con la que Agatón fracasó al intentar abarcar en una sola pieza una leyenda demasiado amplia⁸²⁶.

Otro texto de la *Poética* en el que Aristóteles⁸²⁷ elogia el retrato que de Aquiles hace Agatón en una de sus obras (F 10), equiparándolo con el de Homero, ha sido considerado por algunos estudiosos como una referencia al *Télefo*⁸²⁸. Evidentemente, de los pocos títulos de Agatón que conservamos, *Télefo* es el único, quizá junto con los *Misios*⁸²⁹, en el que Aquiles podría desempeñar un papel sobresaliente, tanto si la obra trataba del

⁸²⁶ Aristot. *Poet.* 1456a 11 (= T 17) χρή δὲ ὅπερ εἴρηται πολλάκις μεμνησθαι καὶ μὴ ποιεῖν ἐποποιικὸν σύστημα τραγωδίαν –ἐποποιικὸν δὲ λέγω τὸ πολὺμυθον οἷον εἴ τις τὸν τῆς Ἰλιάδος ὄλον ποιῶ μῦθον. ἐκεῖ μὲν γὰρ διὰ τὸ μῆκος λαμβάνει τὰ μέρη τὸ πρέπον μέγεθος, ἐν δὲ τοῖς δράμασι πολὺ παρὰ τὴν ὑπόληψιν ἀποβαίνει. σημεῖον δέ, ὅσοι πέρσιν Ἰλίου ὄλην ἐποίησαν καὶ μὴ κατὰ μέρος ὥσπερ Εὐριπίδης, <ἢ> Νιόβην καὶ μὴ ὥσπερ Αἰσχύλος, ἢ ἐκπίπτουσιν ἢ κακῶς ἀγωνίζονται, ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξέπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ (Hay que tener presente lo que se ha dicho muchas veces y no hacer de una composición épica una tragedia – llamo épica a la compuesta por muchos mitos—, por ejemplo, como si uno crease un argumento con la totalidad de la *Iliada*. En efecto, allí, gracias a su extensión, toman las partes la dimensión adecuada. Pero en los dramas se aparta uno mucho de su pretensión. La prueba es que cuantos compusieron entera la destrucción de Troya y no por partes como Eurípides, o la historia de Níobe, y no como Esquilo, o fracasan o compiten sin éxito, pues también Agatón fracasó sólo por esto).

Como indicamos en nuestro comentario al T 17, el filósofo parece aludir a una obra que incluía una leyenda completa tan amplia como podría serlo el argumento de una epopeya como la *Iliada*, no a la de un único personaje, por muy rica que fuera su peripecia, como es el caso de *Télefo*. Tenemos, además, otro título de Agatón, *Los misios* (F 17), que, quizá formando parte de una trilogía, trataría otra parte de la misma leyenda, probablemente la purificación de *Télefo* en Misia del asesinato de sus tíos. En cualquier caso, hay tantos motivos para pensar que el *Télefo* es la pieza a la que se refiere Aristóteles, como cualquier otra de las de Agatón de la que conservemos el título o algún fragmento.

⁸²⁷ Aristot. *Poet.* 1454b 14 (= F 10) οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμούμενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥαθύμους καὶ τᾶλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἠθῶν τοιούτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν {παράδειγμα σκληρότητος} οἷον τὸν Ἀχιλλέα Ἀγάθων καὶ Ὅμηρος (Así también el poeta, al imitar hombres iracundos o indolentes o que tienen en su carácter cualquier otro rasgo de este tipo, aun siendo tales, debe hacerlos excelentes, {un modelo de dureza} como Agatón y Homero hicieron a Aquiles).

⁸²⁸ Así, por ejemplo, TYRWHIT (1806: 157), HERMANN (1802: 152) y RITTER (1839: 192) en sus respectivas ediciones de la *Poética*; en el mismo sentido, PILLING (1886: 61) y MUSA (2005: 132-3). El propio Snell en el aparato crítico de este fragmento recoge tal posibilidad. Otros por el contrario, como LÉVÊQUE (1955: 100-1), deducen de este pasaje la existencia de un drama de Agatón titulado *Aquiles* (sobre este asunto, v. infra nuestro comentario al F 10).

⁸²⁹ Sobre *Los misios*, cf. supra la introducción a F 3.

desembarco en Misia como si se ocupaba de la curación del héroe en Argos, por lo que la posibilidad queda en pie.

Entre los fragmentos *incertae sedis*, tal vez el F 7 (*Pues los mortales cobardes, derrotados por el sufrimiento, / morir ansían.*), como indicamos en su lugar, podría haber formado del *Télefo*.

¿Drama satírico?

Una cuestión que ha suscitado un cierto debate es la posibilidad de que el *Télefo* de Agatón sea un drama satírico. La propuesta ha sido defendida fundamentalmente por Sutton⁸³⁰, quien asegura que el fragmento de Agatón es una parodia burlesca del *Teseo* de Eurípides, pieza que, a su vez, sería un drama satírico. Como no tiene sentido que en una tragedia se parodie un drama satírico, la pieza de Agatón debe pertenecer también al mismo género dramático que el *Teseo*. Sutton incluso identifica la pieza de Agatón con un *Télefo* satírico citado en una inscripción didascálica⁸³¹ que se suele asociar a Sófocles⁸³². Su propuesta se fundamenta, por tanto, únicamente en el supuesto carácter satírico del *Teseo*, lo que está muy lejos de ser aceptado por la mayoría de los estudiosos. Sutton arguye que precisamente los versos del *Teseo* con el desciframiento del nombre del héroe (fr. 382 Kn) parecen excesivamente frívolos e indignos de una tragedia y, a su vez, el fragmento siguiente (383-4 Kn) donde se profieren, quizá por boca de Minos⁸³³, una serie de truculentas amenazas, sería excesivamente sangriento y comparable a algunos pasajes del *Cíclope* (241-9) o del *Sileo* (fr. 687 Kn), dramas satíricos de Eurípides en los que también se enfrentaban un héroe y un monstruo⁸³⁴. La cuestión, pensamos, ha quedado zanjada por Aélion⁸³⁵, quien refiere un buen número de pasajes similares en tragedias y, sobre todo, aduce el testimonio del esolio al verso 475 de *Las ranas*, donde se dice explícitamente que Eurípides trató *en serio* (σπουδάζων) lo que Aristófanes escribió *en*

⁸³⁰ SUTTON (1980: 75).

⁸³¹ IG XII, 1, 125 fr. g 4 (= DID A5 g 4 Snell) σατυρικὸν Τήλεφ[ον. v. supra n. 772.

⁸³² Cf. SUTTON (1980: 89); la atribución a Sófocles de este *Télefo* satírico ha sido también cuestionada por el editor de la inscripción L. MORETTI (1968: 192).

⁸³³ Cf. VAN LOOY (2000: 154)

⁸³⁴ SUTTON, D. F. « Euripides' *Theseus* », *Hermes* 106 (1978) 49-53.

⁸³⁵ AÉLION (1986: 230).

broma (παίζων)⁸³⁶. Siguiendo a esta autora, la mayor parte de los estudiosos consideran que no hay motivos suficientes para calificar el *Teseo* de Eurípides como drama satírico⁸³⁷:

Recientemente, Cipolla ha salido en defensa de la propuesta de Sutton respecto al *Télefo* de Agatón —y, de paso, respecto al *Teseo* de Eurípides— con nuevos argumentos⁸³⁸: el elevado número de resoluciones que presenta nuestro fragmento en comparación con otros de Agatón y el hecho de que el desciframiento de las letras responda al motivo del acertijo, típico del drama satírico, reforzarían la posibilidad de asignar el *Télefo* a este género dramático. Respecto al primer punto, es cierto que aquí aparece un mayor número de resoluciones que en otros fragmentos conservados, pero hay que notar que en ningún caso encontramos más de dos por verso, cuando en las tragedias tardías de Eurípides, por ejemplo, es frecuente que aparezcan incluso hasta tres resoluciones por verso. Por otra parte, pensamos que el número total de versos conservados de Agatón no es lo suficientemente amplio como para sacar una consecuencia estadística de este tipo. Tampoco nos parece que tenga que estar fuera de lugar la resolución de un enigma en una tragedia, menos aún si Agatón está emulando al *Teseo* de Eurípides y esta pieza, de acuerdo con la opinión mayoritaria que compartimos, es igualmente una tragedia.

INCERTARUM FABULARUM FRAGMENTA

5

ARISTOTELES, *Ethica Nicomachea* 6, 2, 1139b 10 (*Commentaria in Aristotelem Graeca* XIX, 2, 116, 22; XX 286, 36) οἷον οὐδεὶς προαιρεῖται Ἴλιον πεπορθηκέναι· οὐδὲ γὰρ βουλευέται περὶ τοῦ γεγονότος ἀλλὰ περὶ τοῦ ἐσομένου καὶ ἐνδεχομένου, τὸ δὲ γεγονὸς οὐκ ἐνδέχεται μὴ γενέσθαι διὸ ὀρθῶς Ἀγάθων

⁸³⁶ *Schol. Ran.* 475 ἔστι δὲ ταῦτα ἐν Θησεῖ πεποιημένα Εὐριπίδη· ἐκεῖ γὰρ τοιοῦτός ἐστι σπουδάζων ὁ Εὐριπίδης οἷος ἐνταῦθα παίζων [*scil.* Aristoph.] (*Así está escrito en el Teseo de Eurípides, pues tan serio es allí Eurípides como aquí está bromeando Aristófanes*).

⁸³⁷ Esta es la opinión tanto de KANNICHT (2004: 428) como de JOUAN-VAN LOOY (2000: 152) en sus respectivas ediciones de los fragmentos de Eurípides; en el mismo sentido, cf. PECHSTEIN (1998: 38).

⁸³⁸ CIPOLLA (2003).

μόνου γὰρ αὐτοῦ καὶ θεὸς στερίσκεται,
ἀγένητα ποιεῖν ἄσσο' ἂν ἧ πεπραγμένα.

Por ejemplo, nadie elige que Ilión haya sido saqueada. Pues nadie delibera sobre lo que ha pasado, sino sobre lo futuro y lo posible, y lo pasado no puede no haber pasado; por eso dice acertadamente Agatón:

*Pues de esto solo hasta el dios está privado:
de hacer que no haya sucedido lo que ya esté hecho.*

Comentario

Se trata, como la casi totalidad de los versos conservados de Agatón, de dos trímetros yámbicos, en este caso con resolución de la primera *anceps* del segundo verso y cesura pentemímera en ambos:

υ - υ - | - || - υ - | υ - υ -
B

υ υ - υ - | - || - υ - | υ - υ -
B

Como rasgo general de este nutrido conjunto de fragmentos sin título, la mayoría de ellos de carácter sentencioso, destaca la armónica articulación entre el esquema métrico y las unidades de sentido, en un sutil juego en el que el poeta se muestra como un artista consumado. En ambos versos los dos κῶλα en que queda dividido cada trímetro por la cesura responden a unidades sintácticas y de contenido: sobre todo en el primer verso, la pausa tras αὐτοῦ incide en el poco frecuente uso catafórico del pronombre, creando una expectación que no se resuelve hasta el verso siguiente, mientras que en el segundo segmento se refuerza la grave afirmación de que el poder de la divinidad no es ilimitado.

Precisamente dicha afirmación queda todavía si cabe más realzada por la utilización de un recurso estilístico muy propio de Agatón que veremos repetido en otros

fragmentos. Consiste en la tendencia a ocupar el último monómetro del verso con una única palabra, casi siempre una forma verbal —aquí *στερίσκεται* y *πεπραγμένα*— y a que en estos casos el vocablo o la secuencia comprendidos entre la cesura y el último metro —casi siempre un término abstracto— constituyan la clave del significado del verso: aquí tenemos un ejemplo muy claro en el primer verso, donde *καὶ θεοῦ* imprime su sello a todo el fragmento.

En otro orden de cosas, la forma ἄσσα (= ἄτινα, procedente de un primitivo indefinido *ττα/σσα*, de *K^wθ₂)⁸³⁹ es aquí la primera y casi la única vez que aparece en los trágicos, con excepción —si es que se la puede considerar una tragedia— de la *Alejandra* de Licofrón.

El fragmento es una buena muestra del estilo sentencioso de Agatón que se manifiesta en la práctica totalidad de los fragmentos *incertae sedis*. Modificados en mayor o menor medida, la mayor parte de estos versos pasaron a formar parte del repertorio común de máximas y apotegmas.

Los versos citados por Aristóteles en este pasaje se inscriben en una disertación sobre el concepto de la elección (*προαίρεσις*) y su relación con el deseo (*ὄρεξις*), y constituyen una reflexión sobre la naturaleza del tiempo, lo que podría relacionar este fragmento con el F 19 y tal vez con el F 18. Pueden encontrarse múltiples paralelos⁸⁴⁰, pero el más destacado sería tal vez un pasaje de Píndaro, *Ol.* II 15-17:

τῶν δὲ πεπραγμένων
ἐν δίκᾳ τε καὶ παρὰ δίκαν ἀποίητον οὐδ' ἄν
Χρόνος ὁ πάντων πατήρ δύναιτο θέμεν ἔργων τέλος·

*Pero de las acciones realizadas,
con justicia o contra ella, no podría hacer ni siquiera
el tiempo, padre de todas las cosas, que no tuvieran cumplimiento.*

Nos llama, por último, la atención que Aristóteles, al igual que en *Poética* 1456a 11 (v. infra T 17), vuelva a citar aquí una vez más a Agatón justo a continuación de una

⁸³⁹ Cf. CHANTRAINE (1974: 89).

⁸⁴⁰ Una colección de *loci similes* en CANTARELLA (1970: 322).

referencia a la destrucción de Troya, lo cual, como ya hemos apuntado, parece una prueba indirecta de que el poeta pudo dedicar una de sus piezas a esa leyenda y tal vez, incluso, de que estos versos pudieran pertenecer a ella.

6

ARISTOTELES, *Ethica Nicomachea* 6, 4, 1140a 19 (SIMPLICIUS, *In Aristot. Phys.* 195b 31; *Commentaria in Aristotelem Graeca* XX, 302, 3) καὶ τρόπον τινὰ περὶ τὰ αὐτὰ ἔστιν ἡ τύχη καὶ ἡ τέχνη, καθάπερ καὶ Ἀγάθων φησὶ

τέχνη τύχην ἔστερξε καὶ τύχη τέχνην.

Y en cierto sentido el azar y el arte tienen el mismo objeto, como también dice Agatón:

el arte a la suerte estima y la suerte al arte.

Comentario

Se trata de un trímetro con la habitual *correptio attica* en el último pie (τέχνην) y cesura heptemímera muy marcada en ἔστερξε, separando las dos proposiciones:

— — ∪ — | — — ∪ || — | ∪ — ∪ —
1
C

El paralelismo sintáctico entre las parejas de opuestos τέχνη τύχην / τύχη τέχνην se ve nítidamente reflejado en la estructura métrica por ocupar exactamente cada una de ellas el primer y el último monómetro del verso.

En el capítulo en que inserta esta cita de Agatón, Aristóteles está hablando, en relación con el arte (τέχνη), de las diferencias entre ‘producción’ y ‘acción’ (ποίησις y πράξις). El arte se refiere a la producción y, por tanto, no puede surgir de la necesidad ni de la naturaleza; de ahí su coincidencia con el azar o la suerte (τύχη).

Esta misma oposición τύχη / τέχνη, que reaparece en otros tres fragmentos (F 8, 20 y 34) la encontramos a menudo en los sofistas, uno de cuyos ejes de reflexión era justamente el poder del espíritu en la determinación de la conducta humana y la relación entre la actividad voluntaria (φρόνησις, τέχνη) y la necesidad o el azar (ἀνάγκη, τύχη). Platón, por ejemplo, en el *Gorgias* (448 c 5-6), hace decir al sofista Polo de Acragante: ἐμπειρία μὲν γὰρ ποιεῖ τὸν αἰῶνα ἡμῶν πορεύεσθαι κατὰ τέχνην, ἀπειρία δὲ κατὰ τύχην (*La experiencia hace que nuestra vida avance conforme a un arte, la inexperiencia, en cambio, al azar*).

Snell da en su edición la referencia de dos pasajes análogos que quizá dependan de Agatón: una sentencia de Menandro (740 J), Τύχη τέχνην ὠρθωσεν, οὐ τέχνη τύχην (*La suerte endereza al arte, no el arte a la suerte*) y un texto de Aristéneto (*Ep.* 1, 13, 2), καὶ τέχναι πᾶσαι προσδέονται τύχης, καὶ τύχη διακοσμεῖται ταῖς ἐπιστήμας (*Todas las artes necesitan de la suerte, y la suerte adereza las habilidades*).

El verso presenta en su brevedad una llamativa acumulación de figuras retóricas, quiasmo, paronomasia y poliptoton, concentradas en la correspondencia entre las dos estructuras paralelas τέχνη τύχην / τύχη τέχνην.

7

ARISTOTELES, *Ethica Eudemia* 3, 1, 1230a 1 οὐτ' εἰ φεύγοντες τὸ πονεῖν, ὅπερ πολλοὶ ποιοῦσιν, οὐδὲ τῶν τοιούτων οὐδεὶς ἀνδρεῖος, καθάπερ καὶ Ἀγάθων φησὶ

φαῦλοι βροτῶν γὰρ τοῦ πονεῖν ἡσσωμένοι,
θανεῖν ἐρῶσιν.

Y si huyen del sufrimiento, como muchos hacen, tampoco ninguno de esos es valiente, como también dice Agatón:

*Pues los mortales cobardes, derrotados por el sufrimiento,
morir ansían.*

Comentario

Se trata una vez más de trímetros yámbicos en los que el corte métrico situado en la cesura pentemímera enmarca las unidades sintácticas y de contenido: en el primer verso, separando del sujeto la construcción de participio (τοῦ πονεῖν ἠσσωμένοι) —y con una forma verbal ocupando de nuevo por completo el último monómetro— y especialmente en el inconcluso segundo verso, donde probablemente la pausa era señalada por puntuación fuerte después de ἐρῶσιν, quedando por ello especialmente destacada esa primera sección del verso:

— — ∪ — | — || — ∪ — | — — ∪ —
B

∪ — ∪ — | ∪ ||
B

Aristóteles, tratando acerca de la valentía, explica cuándo el hombre que arrostra sufrimientos y se enfrenta a la muerte conscientemente puede ser considerado viril o valiente (ἀνδρεῖος), o temerario (θρασύς). No es viril, por ejemplo, morir por incontinencia en la búsqueda de algún placer que acarrea la muerte, ni buscar la muerte por huir del sufrimiento. Para ilustrar esto último se citan los versos de Agatón.

De las escasas obras de Agatón de las que conocemos el título, el *Télefo* (F 4) es quizá en la que mejor podrían encajar estos versos del F 7, si queremos ver en ellos una alusión a la herida incurable infligida por Aquiles al protagonista.

8

ARISTOTELES, *Rhetorica* 2, 19, 1392b 8 (*Commentaria in Aristotelem Graeca* XXI, 2, 123, 23) καὶ εἰ ἄνευ τέχνης καὶ παρασκευῆς δυνατὸν γίνεσθαι, μᾶλλον διὰ τέχνης καὶ ἐπιμελείας δυνατὸν, ὅθεν καὶ Ἀγάθωνι εἴρηται

καὶ μὴν τὰ μὲν γε χρῆ τέχνη πράσσειν, τὰ δὲ
ἡμῖν ἀνάγκη καὶ τύχη προσγίγνεται.

Y si es posible que algo suceda sin arte ni preparación, más posible será con arte y preparación, por eso también Agatón dejó dicho:

*Cierto es que unas cosas por el arte hay que hacerlas,
pero otras nos acaecen además por necesidad y suerte.*

Comentario

El fragmento lo componen dos trímetros yámbicos con *correptio attica* en el cuarto pie del primer verso (τέχνη) y cesura pentemímera en ambos:

— — ∪ — | ∪ || — ∪ — | — — ∪ —
B

— — ∪ — | — || — ∪ — | — — ∪ —
B

Destaca especialmente el brusco encabalgamiento τὰ δὲ / ἡμῖν. Por otra parte, a nuestro juicio, en el segundo verso el poeta ha querido destacar especialmente el verbo προσγίγνεται⁸⁴¹, que ocupa por completo el último monómetro.

La inclusión de estos versos en la *Retórica* la encontramos inserta en la exposición que hace Aristóteles de los lugares comunes a los tres géneros literarios, concretamente en la primera parte, que está dedicada al análisis de lo posible y lo imposible (περὶ δυνατοῦ καὶ ἀδυνάτου).

El texto literal de la cita ha debido de sufrir algún tipo de corrupción, pues la mayoría de los manuscritos de la *Retórica* presentan esta lectura:

καὶ μὴν τὰ μὲν γε τῇ τύχῃ πράσσειν (πράσσει: A), τὰ δὲ
ἡμῖν ἀνάγκη καὶ τύχῃ (τέχνη: Q, E, m) προσγίγνεται.

⁸⁴¹ En la mayoría de las traducciones no se suele tener en cuenta el significado del prefijo προσ- en προσγίγνεται, recogido en la nuestra con el adverbio “además” (cf. *DGF*, s. v. II y *LSJ*, s. v. A.2, donde precisamente se aduce como ejemplo este fragmento de Agatón), que sin embargo parece necesario para que la cita esté en mejor consonancia con el razonamiento de Aristóteles. Entre las que hemos consultado, únicamente la traducción francesa de M. DUFOUR en la edición de Les Belles Lettres (1967) lo recoge: *Il faut sans doute faire certaines choses par l'art, mais d'autres nous viennent par surcroît par la nécessité et la fortune.*

Y por otra parte, los *Commentaria in Aristotelem Graeca* (XXI, 2, 123, 23) presentan el fragmento de la siguiente forma:

ὁ Ἀγάθων ποιητῆς ὧν εἴρηκε ‘τὰ μὲν τύχῃ γίνονται’ ἤτοι χωρὶς τέχνης, ‘τὰ δὲ ἡμῖν καὶ τῆ τέχνῃ’ ἤτοι καὶ ἐκ τέχνης καὶ ἐκ τύχης.

El poeta Agatón dijo: ‘algunas cosas suceden por la suerte’. Esto es, al margen del arte; pero otras, también por el arte’. Esto es, tanto a partir del arte como de la suerte..

La transposición de τύχη por τέχνη en el primer verso —que parece necesaria para que los versos de Agatón se correspondan con el párrafo de Aristóteles que los introduce— fue ya propuesta por los humanistas Camozzi y Grocio, y aceptada posteriormente por Spengel (1851) y Roemer (1898); la lectura χρῆ τέχνῃ (en lugar de τῆ τέχνῃ) es una propuesta de Porson (1801), aceptada por Elmsley (1822), Bekker (1831), Cope (1877), Jebb (1909) y muchos editores y comentaristas modernos, incluido Snell en su edición de los trágicos fragmentarios. Ross, sin embargo, en su edición oxoniense (1959) prefiere una conjetura de Richards: τῆς τέχνης.

La conjetura de Porson χρῆ τέχνῃ sería tal vez innecesaria si optáramos en ese mismo verso por πράσσει (variante del ms. A *Parisinus*), con el sentido de ‘llevar a cabo’ o ‘tener éxito’, en lugar del infinitivo πράσσειν: *algunas cosas salen bien por medio del arte*; o manteniendo el infinitivo y haciéndolo sujeto de προσίγνεται: *nos sucede que hacemos unas cosas por medio del arte y otras por necesidad y suerte*⁸⁴². En todo caso, ninguna de estas variantes altera sustancialmente el contenido del fragmento de Agatón.

Sin embargo, quizá se podría reconsiderar toda la cuestión y mantener lo máximo posible el respeto al texto transmitido, hasta el punto de conservar τύχη en la primera línea —en los *Commentaria* también aparece en primer lugar— pero estableciendo para ello una distinción entre el texto de la *Retórica* y el fragmento de Agatón propiamente dicho. Es decir, tal vez en el texto que reprodujo Aristóteles apareciera τέχνη en el primer verso mientras que el poeta escribió realmente τύχη. Aristóteles pudo intercambiar

⁸⁴² Cf. COPE (1877: II, 187).

intencionadamente las palabras de Agatón para justificar sus argumentos⁸⁴³, pero quedaría una huella del orden original en los *Commentaria* y en el propio “error” de los primeros copistas que posiblemente conocerían la sentencia de Agatón en su formulación correcta. De hecho, la explicación que dan del fragmento los *Commentaria* es exactamente la contraria que conviene al razonamiento de Aristóteles. Así pues, el texto que proponemos podría ser el siguiente:

καὶ μὴν τὰ μὲν γε τῇ τύχῃ πράσσει, τὰ δὲ
ἡμῖν ἀνάγκη καὶ τέχνη προσγίγνεται.

*Ciertamente algunas cosas se llevan a cabo por azar, pero otras
nos suceden además por necesidad y por arte.*

Desde el punto de vista estilístico el fragmento está constituido por dos trímetros yámbicos que presentan una estructura antitética con oposición de dos parejas de términos: πράσσειν / προσγίγνεται por un lado, y τέχνη / τύχη-ἀνάγκη por otro, a lo que se añade una de las habituales paronomasias de Agatón, τύχη / τέχνη (cf. F 6). Si partimos de la lectura más ceñida a los manuscritos que hemos propuesto más arriba, aparte de que cambiarían los términos enfrentados en la segunda antítesis, se daría al mismo tiempo una doble paradoja entre el hecho de que algunas cosas “se hagan por azar” y otras en cambio “sucedan por artificio”, cuando lo esperable sería lo contrario.

El problema, de raíz sofística, de la relación entre la actividad voluntaria y el azar es recurrente en los pocos fragmentos conservados de Agatón (cf. F 6, 20 y 34).

9

ARISTOTELES, *Rhetorica* 2, 24, 1402a 10 (*Commentaria in Aristotelem Graeca* XXI, 2, 152, 25) ἐν τοῖς ῥητορικοῖς ἐστὶν φαινόμενον ἐνθύμημα παρὰ τὸ μὴ ἀπλῶς εἰκὸς ἀλλὰ τὶ εἰκὸς. ἔστιν δὲ τοῦτο οὐ καθόλου, ὥσπερ καὶ Ἀγάθων λέγει

τάχ' ἄν τις εἰκὸς αὐτὸ τοῦτ' εἶναι λέγοι,

⁸⁴³ Cf. RACIONERO (2000: 266, n. 229), quien apunta esta posibilidad en su traducción de la *Retórica*.

βροτοῖσι πολλὰ τυγχάνειν οὐκ εἰκότα.

γίγνεται γὰρ τὸ παρὰ τὸ εἰκός, ὥστε εἰκός καὶ τὸ παρὰ τὸ εἰκός, εἰ δὲ τοῦτο, ἔσται τὸ μὴ εἰκός εἰκός.

Entre los retóricos hay un entimema aparente a partir de lo que es verosímil no de un modo absoluto, sino verosímil en algún caso. Pero este no es universal, como también dice Agatón:

*Quizá alguien diría que esto mismo es verosímil,
que a los mortales muchas cosas les sucedan inverosímiles.*

Pues también sucede lo que va contra lo verosímil, de modo que también es verosímil lo que va contra lo verosímil; y si esto es así, será verosímil lo inverosímil.

Comentario

Se trata de nuevo de una pareja de trímetros yámbicos puros de estructura idéntica, con el término εἰκός claramente destacado en el primer verso por la cesura pentemímera:

υ - υ - | υ || - υ - | - - υ -
B

υ - υ - | υ || - υ - | - - υ -
B

En el capítulo de la *Retórica* en el que incluye estos versos, Aristóteles está analizando las principales falacias que se le pueden presentar al orador con el fin de que sea capaz de prevenirlas. El ejemplo de Agatón ilustra la refutación del falso entimema de considerar absolutamente probable lo que sólo lo es relativamente, es decir, en determinadas circunstancias.

El término εἰκός es el participio de perfecto neutro del verbo ἕϊσκω ('hacer semejante'), que aparece atestiguado principalmente en su forma de perfecto con valor intransitivo, ἕοικα ('ser similar', 'asemejarse'). La forma εἰκός, a menudo sustantivada, τὸ

εἰκός, abarca un campo semántico que deriva desde ‘lo verosímil’ (es decir, lo que se asemeja a lo verdadero) hasta ‘lo probable’, o incluso puede llegar a significar alguna vez ‘lo que parece bien’, ‘lo adecuado’ o ‘lo natural’. Hemos optado, no obstante, por traducir aquí εἰκός por ‘verosímil’ —incidiendo en el matiz cualitativo del término— más que por ‘probable’ —donde hay un predominio de lo cuantitativo—, a pesar de que este último es quizá el sentido que más conviene en el contexto de la *Retórica* en que aparece citado el fragmento⁸⁴⁴, para enfatizar la estrecha vinculación del poeta con el mundo ideológico de la sofística, donde es fundamental la oposición entre “lo verosímil” y “lo verdadero”. La interpretación de εἰκός en este fragmento como ‘verosímil’ viene reforzada además de manera indirecta por dos pasajes de la *Poética* en los que, al tratar precisamente de la verosimilitud de las acciones en la tragedia, se parafrasean estos mismos versos:

En *Poética* 18, 1456a 24 el concepto es prácticamente el mismo, aunque la cita que se introduce es amétrica y no coincide literalmente con la anterior:

ἔστιν δὲ τοῦτο καὶ εἰκός ὥσπερ Ἀγάθων λέγει,

εἰκός γὰρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκός.

Y esto es también probable, como dice Agatón,

pues es verosímil que sucedan también muchas cosas contra lo verosímil.

Y un poco más adelante, en *Poética* 25, 1461b 15, Aristóteles parafrasea de nuevo los versos de Agatón, ahora sin citarles por su nombre:

εἰκός γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκός γίνεσθαι

pues es verosímil que sucedan también cosas contra lo verosímil.

⁸⁴⁴ Traducen εἰκός por ‘probable’ en este pasaje de la *Retórica* todas las traducciones españolas (Bernabé, Racionero, Tovar) y extranjeras (Freese, Alexandre, Dufour) que hemos consultado. Sobre la evolución del significado de εἰκός a lo largo de la literatura griega y especialmente sobre su empleo como término técnico por Aristóteles, cf. COSCI (2008).

A partir de su surgimiento en el ámbito de la retórica, “lo verosímil” como concepto filosófico pasaría a ser clave en el sistema de pensamiento de los sofistas, tan fuertemente impregnado de subjetivismo y relativismo tanto en el campo moral como en el de la teoría del conocimiento; en el caso concreto de Gorgias, que como sabemos ejerció una poderosa influencia en Agatón, Platón le reprochaba a él y a su paisano Tisias (el supuesto inventor de la retórica junto con Córax) que habían puesto en más valor lo verosímil (τὰ εἰκότα) que lo verdadero (πρὸ τῶν ἀληθῶν)⁸⁴⁵. Para Gorgias, defensor de un escepticismo epistemológico radical, lo verdadero es sustituido por lo verosímil⁸⁴⁶ al igual que en el terreno ético lo conveniente (τὸ πρέπον) sustituye a lo bueno, puesto que la ἀρετή ni existe ni podría ser enseñada. Por lo que se refiere a la retórica, campo en el que se manifiesta más la influencia en Agatón, Gorgias consideraba que, aparte de la belleza de la forma, el orador ha de limitarse a buscar una argumentación hábil que exponga lo verosímil, τὸ εἰκός, aprovechando el momento oportuno, ὁ καιρός, es decir, teniendo en cuenta las circunstancias y el estado de ánimo del auditorio⁸⁴⁷.

No hay, lógicamente, en el contenido del fragmento ni en el contexto de la fuente ningún indicio sobre el título al que pertenecerían estos versos ni sobre el argumento de la pieza, pero sí parece reforzarse la suposición de que en la tragedia de Agatón la acción estaría repleta de toda clase de peripecias y de casualidades hasta cierto punto “inverosímiles”.

El fragmento contiene como figura de pensamiento, una antilogía o paradoja (es verosímil que sucedan cosas inverosímiles), y como figura de lenguaje, un poliptoton: εἰκὸς / εἰκότα.

⁸⁴⁵ Plat. *Phaedr.* 267a Τεισίαν δὲ Γοργίαν τε ἐάσομεν εὐδεν, οἱ πρὸ τῶν ἀληθῶν τὰ εἰκότα εἶδον ὡς τιμητέα μᾶλλον, τὰ τε αὖ σμικρὰ μεγάλα καὶ τὰ μεγάλα σμικρὰ φαίνεσθαι ποιοῦσιν διὰ ῥώμην λόγου (¿Y dejaremos dormir a Tisias y a Gorgias, que vieron cómo tiene que ser más estimado lo verosímil que lo verdadero y que con el poder de la palabra hacen que lo grande parezca pequeño?). Sobre el concepto de τὸ εἰκός en los sofistas y sobre todo en Gorgias cf. UNTERSTEINER (1967: I, 96-7, 307, 314-315); este autor, no obstante, pone en duda que el concepto de τὸ εἰκός pudiera jugar un papel relevante en Gorgias, puesto que si para él no existía “la verdad”, tampoco podía existir “la verosimilitud”.

⁸⁴⁶ Cf. LESKY (1976: 380); GUTHRIE (1988: III, 181-182)

⁸⁴⁷ Sobre la importancia de καιρός en el pensamiento de Gorgias, GUTHRIE (1988: III, 266) y MELERO (1996: 159 n. 29). El término καιρός aparece en un epigrama espurio atribuido a Agatón, ya comentado anteriormente, vid. supra T 27.

[10]

ARISTOTELES, *Poetica* 15, 1454b 14 οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμούμενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥαθύμους καὶ τᾶλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἠθῶν τοιούτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν {παράδειγμα σκληρότητος} οἷον τὸν Ἀχιλλέα Ἀγάθων καὶ Ὅμηρος.

Así también el poeta, al imitar a hombres iracundos o indolentes o que tienen en su carácter cualquier otro rasgo de este tipo, aun siendo tales, debe hacerlos excelentes, {un modelo de dureza} como Agatón y Homero hicieron a Aquiles.

Comentario

El pasaje es de los más controvertidos y oscuros de la Poética. Algunos editores (Ritter, Lobel) consideran corrupta la última línea, †παράδειγμα ... Ὅμηρος†.

La razón principal es que varios códices presentan ἀγαθὸν (“como Homero hizo bueno a Aquiles”) o bien ἀγαθῶν (“como Homero hizo a Aquiles de los buenos”), aunque la lectura del código A (Parisinus 1741), es Ἀγάθων. Para García Yebra⁸⁴⁸ ἀγαθὸν violenta la posición del καὶ, que habría que traducir por ‘también’ o ‘incluso’. Además, no se ve qué sentido daríamos a ἀγαθὸν: no puede ser ‘bueno’ en sentido moral, cuando Aquiles es colérico y provoca con su rencor innumerables desastres a los aqueos. Tampoco es ‘bueno’ como personaje, en un sentido artístico, porque entonces Aristóteles estaría diciendo que *incluso* Homero fue capaz de componer un buen retrato artístico de Aquiles, con menoscabo de la categoría del poeta. Puede entenderse como ‘noble’, considerando ἀγαθός más o menos sinónimo del ἐπιεικής que aparece antes, pero entonces tampoco se comprende por qué se dice que *también* Homero lo hizo así, pues no podría esperarse que lo hiciera de otro modo. La mejor solución es, por tanto, la lectura Ἀγάθων, que además está atestiguada en el código de la *Poética* más antiguo que conservamos. Si, por otra parte, aceptamos la seclusión, propuesta por Ritter, de παράδειγμα σκληρότητος como una glosa a τὸν Ἀχιλλέα, el texto queda perfectamente legible.

La mención a Aquiles hace a Snell suponer que Aristóteles se está refiriendo al *Télefo* de Agatón (F 4); lo mismo opina Musa⁸⁴⁹, para quien de las palabras del filósofo se

⁸⁴⁸ Cf. GARCÍA YEBRA (1974: 298 n. 233).

⁸⁴⁹ MUSA (2005: 132-3).

deduce que Agatón debía de haber consagrado al héroe un espacio y un papel considerable. Para Lévêque, en cambio, la relevancia que Aristóteles otorga al personaje de Agatón, equiparándolo al de Homero, solo sería posible si fuera el protagonista de la pieza y propone por tanto la existencia de un *Aquiles* de Agatón, como ya habían hecho anteriormente Welcker y otros autores⁸⁵⁰.

Ambas propuestas, adscribir el fragmento al *Télefo* o a un hipotético *Aquiles*, son dignas de consideración, pero el abanico de posibilidades no quedaría completo sin tener en cuenta una tercera hipótesis: si Agatón hubiera escrito una *Iliupersis* que abarcaría el conjunto de la leyenda de Troya, algo de lo que, como hemos visto, sólo hay indicios (cf. T 17, F 5), es de suponer que Aquiles desempeñaría un importante papel en ella. Obsérvese, además, que Aristóteles menciona de nuevo una pieza de Agatón de la que no da el título situándola en el mismo plano que la *Ilíada* de Homero. Aunque, en definitiva, pensamos que no hay elementos suficientes para decantarse por una u otra opción, no se debe descartar que la pieza en cuestión a la que se refiere el filósofo en estas líneas fuera la problemática *Iliupersis*.

11

ATHENAEUS 5, 185 A (CLEMENS ALEXANDRINUS *Stromata* 5, 14, 139; p. 420, 15 St.) ἡμεῖς γὰρ κατὰ τὸν καλὸν Ἀγάθωνα

τὸ μὲν πάρεργον ἔργον ὡς ποιούμεθα,
τὸ δ' ἔργον ὡς πάρεργον ἐκπονούμεθα.

Pues nosotros, como dijo el bello Agatón,

Lo accesorio como necesario⁸⁵¹ lo tratamos

⁸⁵⁰ Además de LÉVÊQUE (1955: 100-1) se han mostrado a favor de un *Aquiles* de Agatón WELCKER (1839: I, 989), WAGNER (1848: 54), CROISSET (1891: 389); en contra, BERNHARDY (1852: 56), DIETERICH, in *RE* I/1, s. v. *Agathon* (1893) 760; SCHMID (*GGL* I 3, 849 n. 3) renuncia a pronunciarse.

⁸⁵¹ El sentido que tiene aquí ἔργον es más bien el de “lo principal”, “lo importante”, por oposición a πάρεργον, “accesorio”; lo traducimos por “necesario”, para, sin alejarnos mucho de la literalidad, recoger el

y lo necesario en accesorio transformamos.

Comentario

Se trata de dos trímetros yámbicos en los que puede apreciarse de nuevo la acumulación de figuras estilísticas de todo tipo: quiasmo, paronomasia, repetición de palabras y rima final entre ambos versos. En el esquema métrico destaca la posición relevante de los términos opuestos *πάρεργον* y *ἔργον*, situados a principio de verso inmediatamente delante de la primera cesura y colocados de nuevo estratégicamente entre la primera y la segunda cesura:

$$\begin{array}{cccccccc} \cup & - & \cup & - & | & \cup & || & - & \cup & || & - & | & - & - & \cup & - \\ & & & & & & \text{B} & & & \text{1} & & & & & & \\ & & & & & & & & & \text{C} & & & & & & \end{array}$$
$$\begin{array}{cccccccc} \cup & - & \cup & || & - & | & \cup & - & \cup & || & - & | & \cup & - & \cup & - \\ & & & \text{2} & & & & & & \text{1} & & & & & & \\ & & & \text{A} & & & & & & \text{C} & & & & & & \end{array}$$

Tras haber conversado ya largo y tendido a propósito de los banquetes, Ateneo anuncia a su interlocutor Timócrates que van a comenzar ahora a tratar sus aspectos más útiles y más provechosos para el alma, faceta que hasta hasta ese momento habían dejado de lado, para lo cual introduce una nueva perorata con estos versos de Agatón.

Contamos con una versión alternativa de este fragmento en Clemente de Alejandría, con un cambio de verbo en el primer verso y la sustitución de las formas personales por participios, aunque se respeta el mismo esquema métrico y las figuras estilísticas del texto de Ateneo :

CLEMENS ALEXANDRINUS, *Stromata* 5, 14, 139 p. 420, 15 St. ὅπως μὴ τὸ τοῦ τραγωδοποιῦ Ἀγάθωνος πάθωμεν καὶ αὐτοί.

τὸ μὲν πάρεργον ἔργον ὡς ἡγούμενοι,
τὸ δ' ἔργον ὡς πάρεργον ἐκπονούμενοι.

efecto fónico buscado por Agatón. En los *loci similes* que traducimos a continuación damos una versión más literal.

Para que no nos pase también a nosotros lo del poeta trágico Agatón

*lo accesorio juzgando como necesario
y lo necesario en accesorio transformando.*

Es evidente que Clemente ha adaptado los verbos para que concierten con el pronombre αὐτοί, sujeto de la frase que introduce la cita, pero respetando escrupulosamente la estructura métrica de los trímetros tal como los cita Ateneo.

Estos versos tuvieron una amplia difusión, si es que no recogían ya en cierto modo un adagio popular, por lo que encontramos ecos de ellos en diferentes autores posteriores:

HERMOGENES, *Περὶ τῶν στάσεων* 1, 149 (p. 35, 9 R) πλείων ἂν ἡμῖν ὁ τοῦ παρέργου λόγος ἢ ὁ τοῦ ἔργου γένοιτο.

Podría hacérsenos mayor el razonamiento de lo accesorio que el de lo principal.

Id. *Περὶ εὐρέσεως* 3, 9, 15-16 (p. 53, 1 R) καὶ ὁ μὲν ταῦτα ἐποίει ἐπείγοντος αὐτὸν τοῦ πολέμου παρέργῳ χρώμενος τῷ πράγματι, ἡμεῖς δὲ ἐν ἔργῳ τοῦτο θέσθαι δυνάμεθα

(...) y él hacía eso, al hostigarle la guerra, sirviéndose del asunto como algo accesorio, pero nosotros lo podemos poner en lo principal.

NICOLAUS, *Progymnasmata*, 60, 2 Felten ἐπεὶ συμβαίνει μείζον εἶναι τοῦ ἔργου τὸ πάρεργον.

(...) pues sucede que es más importante lo accesorio que lo principal.

SYNESIUS, *Περὶ ἐνυπνίων* 12, p.144 D οὗτος (sc. ὁ χρόνος) ἦκει κομίζων ἄνθρωποις τοῦτο δὴ τὸ λεγόμενον, ἔργου μείζον τὸ πάρεργον.

Y este (sc. el tiempo) ha venido trayendo a los hombres aquel dicho de que lo accesorio es más importante que lo principal.

12

ATHENAEUS 5, 211 E ἄπερ εἰ καὶ μακρότερα ἐστὶν ἐκθήσομαι, ἵν' ἐπιμελῶς πάντας ἐξετάζωμεν τοὺς φάσκοντας εἶναι φιλοσόφους καὶ μὴ τοῖς τριβωνίοις καὶ τοῖς ἀκάρτοις πώγωσι πιστεύωμεν. κατὰ γὰρ τὸν Ἀγάθωνα

εἰ μὲν φράσω τάληθές, οὐχὶ σ' εὐφρανῶ·
εἰ δ' εὐφρανῶ τί σ', οὐχὶ τάληθές φράσω.

Y aunque es extenso, lo voy a exponer para que examinemos cuidadosamente a todos los que afirman ser filósofos, y no nos fiemos de los mantos bastos y las barbas sin afeitar, pues según Agatón

*Si te digo la verdad, no te voy a complacer;
y si te complazco en algo, no te diré la verdad.*

Comentario

Ateneo introduce la cita antes de ponerse a disertar largamente sobre el mal filósofo peripatético y peor gobernante Atenión. El fragmento, formado por dos trímetros de estructura quiástica muy marcada, presenta además un buen número de figuras: isocola (εἰ μὲν φράσω / εἰ δ' εὐφρανῶ), paronomasia (φράσω / εὐφρανῶ), repetición de palabras (τάληθές, οὐχί, φράσω, εὐφρανῶ), antítesis. En su estructura métrica se puede destacar la cesura heptemímera en el primer verso y la pentemímera en el segundo, marcando en ambos casos el final de la prótasis condicional:

— — υ — | — — υ || — | υ — υ —
1
C

— — υ — | υ || — υ — | — — υ —
B

En cuanto a su contenido, podrían ser las palabras de un mensajero (¿el esclavo que en la leyenda de Alcmeón anuncia a Fegeo la mentira del héroe para recuperar los regalos de Harmonía?) o quizá de un adivino que tiene que hacer una predicción desagradable a un gobernante y teme las represalias.

13

ATHENAEUS 10, 445 C τούτων ἀκούσας ὁ Οὐλπιανὸς ὁ δὲ πάροινος, ἔφη, καλέ μου Ποντιανέ, παρὰ τίνι κεῖται; καὶ ὃς ἔφη: [κατὰ τὸν καλὸν Ἀγάθωνα]

ἀπολεῖς μ' ἐρωτῶν καὶ σὺ χῶ νέος τρόπος,
ἐν οὐ πρέποντι τοῖς λόγοισι χρώμενος.

Al oír esto, Ulpiano dijo: “¿En qué autor, mi buen Ponciano, se encuentra la palabra ‘πάροινος’ (‘borracho’)?” A lo que él replicó: “Como dice el bello Agatón,

me matarás con tus preguntas, tú y la nueva moda, inapropiadamente usando las palabras”.

El pasaje se encuentra después de una breve exposición de la vida del poeta Anteus de Lindos (s. VI a. C.) de quien se dice que fue devoto de Dioniso y uno de los primeros compositores de canciones fálicas. Se trata de dos trímetros yámbicos con resolución de la primera *anceps* del primer verso y cesura pentemímera en ambos:

υ υ — υ — | — || — υ — | υ — υ —
B
υ — υ — | υ || — υ — | υ — υ —
B

Volvemos a encontrar de nuevo en este fragmento, tras la aparición de εἰκός en el F 9, un término de raigambre retórica y sofística, τὸ πρέπον ('lo adecuado', 'lo conveniente'), muy determinante además en la concepción gorgiana de la retórica: la combinación en el discurso de decir lo que conviene (τὸ πρέπον) atendiendo a lo oportuno del momento (ὁ καιρός) es lo que produce como efecto la persuasión del auditorio. Por otro lado, como ya dijimos en el comentario al F 9, para el escepticismo de Gorgias 'lo conveniente' sustituye a 'lo bueno' en el campo de la moral como valor supremo, de la misma forma que en el ámbito del conocimiento 'lo verosímil' sustituye a 'lo verdadero'.

La alusión a la nueva manera (νέος τρόπος) de "usar inapropiadamente las palabras" parece expresar una referencia crítica por parte de algún personaje de la pieza a las innovaciones retóricas que los sofistas habían puesto de moda —τρόπος puede designar específicamente las figuras estilísticas de las que abusaban—, pero al mismo tiempo por el principio del fragmento (ἀπολεῖς μ' ἐρωτῶν) podemos suponer que no se hacen distinciones entre los artificios argumentativos de los sofistas y el método erístico de Sócrates; confusión esta, por otra parte, habitual entre los contemporáneos como lo atestiguan las comedias de Aristófanes.

Este fragmento quizá haya que ponerlo en relación con F 26 y F 28 que tratan el problema de la educación de los jóvenes.

14

ATHENAEUS 13, 584 A μηθὲν οὖν διαφέρειν ἐπιτριβομένοις καὶ κακῶς πάσχουσιν [ἢ] μετὰ φιλοσόφου ζῆν ἢ ἐταίρας. κατὰ γὰρ τὸν Ἀγάθωνα

× — γυνὴ το<ι> σῶμα<τος> δι' ἀργίαν
 ψυχῆς φρόνησιν ἐντὸς οὐκ ἀργὸν φορεῖ.

"Por tanto, no hay ninguna diferencia, para los que están arruinados y sufren desgracias, entre vivir con un filósofo o con una prostituta", pues como decía Agatón

*la mujer, en verdad, por la ociosidad de su cuerpo
 dentro de su alma una mente ociosa no alberga.*

Comentario

La introducción al fragmento forma parte de una anécdota en que la prostituta Glicera da una aguda replica al sofista Estilpón de Mégara, quien la había acusado de corromper a los jóvenes, diciéndole que lo que ella hace con sus artes eróticas es lo mismo que hace el filósofo con sus dañinos sofismas. La historia se aduce como ejemplo de que algunas cortesanas eran lo suficientemente instruidas como para dar una ingeniosa respuesta si tenían oportunidad.

El texto presenta algunas lagunas: γυνή τοι es una conjetura de Porson frente a τὸ σῶμα de los manuscritos; σώματος es una propuesta de Grocio, admitida por Snell. La falta del primer pie yámbico ha sido suplida por Peppink, quien altera considerablemente el texto de todo el primer verso, aunque sigue estando métricamente incompleto: ἔχει (ο ἔχη) γυνή τὸ σῶμ' ἀν' ἀργίαν (*Tiene la mujer el cuerpo en la ociosidad*).

La medida del fragmento tal como lo presentamos es la siguiente:

< x – > υ – | – || – υ – | υ – υ –
B

– – υ – | υ || – υ – | – – υ –
B

En ἀργίαν / ἀργὸν hay un caso de parequesis, y una ligera paronomasia en γυνή / ψυχῆς. Si el primer verso comenzara por un verbo en 3ª persona (ἔχει), habría también un quiasmo con φορεῖ. Asimismo, es destacable el forzado hipébaton ψυχῆς ... ἐντὸς.

Los versos deben hacer referencia lógicamente a algún personaje femenino del que se dice con intención irónica que su mente “no es perezosa” para indicar su carácter intrigante o perverso. De entre las obras con título, estos rasgos cuadrarían con la Erífila del *Alcmeón*, doblemente sobornada para perder a su marido y a su hijo, o con la Aérope de la tragedia homónima y del *Tiestes*, infiel y traidora a su esposo. Quizá esta última con mayor probabilidad si nos fijamos en el contexto en que Ateneo introduce la cita, en medio de una disquisición sobre el ingenio de una prostituta: hemos mencionado anteriormente (cf. introducción a F 1) que tal vez el personaje de Aérope en Agatón podría asemejarse a

la Aérope de *Las cretenses* de Eurípides y esta a su vez, según un escolio a Aristófanes⁸⁵² se comportaba en dicha tragedia como una prostituta.

15

ATHENAEUS 15, 701 B καὶ ὁ Κύνουλος αἰεὶ ποτε τῷ Οὐλπιανῷ ἀντικουρσόμενος ἔφη· ἐμοὶ δέ, παῖ δωρόδειπνε, ἄσσαρίου κανδήλας πρίω, ἵνα κάγῳ κατὰ τὸν καλὸν Ἀγάθωνα ἀναφωνήσω τάδε τὰ τοῦ ἠδίστου Ἀριστοφάνους·

ἐκφέρετε πεύκας φωσφόρους

κατ' Ἀγάθωνα.

Y Cinulco, que siempre estaba encarándose con Ulpiano, dijo "Eh, chico, camarero, ve a comprarme unas velas baratas para que también yo, conforme a lo que dijo el bello Agatón, declame estas palabras del encantador Aristófanes:

"sacad antorchas de pino lucíferas,

como dice Agatón".

Comentario

El fragmento recogido por Ateneo es dudoso debido a la doble interpretación de κατὰ (τὸν καλὸν) Ἀγάθωνα, que puede significar "contra (el bello) Agatón", o bien "según dijo (el bello) Agatón". En efecto, aunque el empleo de κατὰ con idea de hostilidad es más habitual con genitivo, también es posible con el acusativo⁸⁵³. Así lo entiende, por ejemplo,

⁸⁵² *Schol. Aristoph. Ran.* 849 Ὡ Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονωδίας· οἱ μὲν εἰς τὴν τοῦ Ἰκάρου μονωδίαν ἐν τοῖς Κρησί. θρασύτερον γὰρ δοκεῖ εἶναι τὸ πρόσωπον. Ἀπολλώνιος δέ, ὅτι δύναται καὶ εἰς τὴν Ἀερόπην τὴν ἐν ταῖς Κρήσις εἰρησθαι· ἦν εἰσήγαγε πορνεύουσιν. (*"Oh tú que compones monodias cretenses": Unos dicen que se refiere a la monodia de Ícaro en Los cretenses, pues es el personaje más audaz; pero Apolonio dice que es posible que se refiera a la Aérope de Las cretenses, a la que representó como una prostituta*).

⁸⁵³ Cf. *Aeschyl. Sept.* 505 ἀνὴρ κατ' ἄνδρα τοῦτον ἠρέθη; *Xenoph. Cyr.* 6, 3, 12 ὡς τριάκοντα ἰππεῖς συχὸν προελάνουσι... κατ' αὐτοὺς ἡμᾶς. Cf. E. CRESPO, *Sintaxis del griego clásico*, Madrid 2003, 177.

L. Gil, quien traduce este fragmento “Sacad antorchas encendidas contra Agatón”⁸⁵⁴. En cualquier caso, incluso aunque interpretemos κατ’ Ἀγάθωνα con el sentido de “contra Agatón”, es muy alta la probabilidad de que se trate de una cita literal de nuestro autor. Tampoco sería extraño que Aristófanes hubiera buscado intencionadamente la ambigüedad de significado de κατ’ Ἀγάθωνα para lograr un efecto cómico.

Por otra parte, como queda claro por la introducción de Ateneo, ἐκφέρετε πεύκας κατ’ Ἀγάθωνα φωσφόρους constituye (incluyendo κατ’ Ἀγάθωνα) un fragmento del propio Aristófanes (fr. 592 K-A), concretamente de *Las tesmoforiantes II* (cf. T 16b). Un papiro de Oxirrinco publicado en 1899 por Grenfell y Hunt (*P. Oxy.* 212 fr. b 2-4) presenta un fragmento bastante extenso de Aristófanes, perteneciente con mucha probabilidad a esta comedia. En él podemos leer en un contexto más amplio el mismo verso que cita Ateneo y encontramos la confirmación de que se trata de la cita de un verso trágico (fr. 592, 33-5 K-A, suppl. Kannicht):

× – ∪ ἵνα σοι καὶ] τραγικώ[τερον λαλῶ
 × – ∪ – ἡμῶν θύραζ[έ νυν τάχος
 ἐκφέρετε πεύκας κατ’ Ἀγάθων[α φωσφόρους.

Y para decírtelo de modo más trágico:

‘Traednos ahora velozmente a las puertas

antorchas de pino lucíferas’, como dice Agatón (o contra Agatón).

De la lectura del papiro podría deducirse que la frase ἡμῶν θύραζέ νυν τάχος que precede inmediatamente a ἐκφέρετε πεύκας podría ser atribuida igualmente a Agatón. Por consiguiente, una vez eliminadas las palabras κατ’ Ἀγάθωνα, que lógicamente no formarían parte de él, podríamos tener un fragmento un poco más extenso formado por dos trímetros yámbicos incompletos:

× – ∪ – ἡμῶν θύραζ[έ νυν τάχος
 ἐκφέρετε πεύκας – ∪ – × φωσφόρους.

⁸⁵⁴ Cf. GIL (1996: 169). En cambio, GULICK, (1961: 267), traduce “Bring ye out, as Agathon said, the light-bearing sticks of pine”.

*Traednos ahora velozmente a las puertas
antorchas de pino lucíferas.*

< x — u — > | — — u — | u — u —
— u u u — | — < — u — | x > — u —

El adjetivo φωσφόρους es un término elevado, propio de la tragedia y especialmente de Eurípides⁸⁵⁵, que suele aplicarse como epíteto a Hécate, y más rara vez a Eos; de ahí también que se pueda pensar que es una cita literal de Agatón, que lo habría utilizado de manera algo extravagante al referirlo a una simple antorcha de pino; esto sería precisamente lo que provocaría la burla de Aristófanes. También en Eurípides hallamos una expresión muy similar: *Tro.* 351 εἰσφέρετε πεύκας (*llevad dentro las antorchas*).

La utilización de antorchas en escena debía de ser un recurso de gran espectacularidad que fue utilizado con eficacia por Eurípides en el *Orestes*, donde el protagonista aparecía junto con su fiel compañero Pílates y su hermana Electra en la terraza del palacio real de Argos amenazando con incendiarlo y degollar a Hermíone, a la que retienen como rehén (v. 1567-1620). Si Agatón había seguido el modelo de su colega en la tragedia que al parecer consagró a la venganza de Orestes (v. infra F 17), tal vez este fragmento podría pertenecer a esa pieza.

[16]

[MARCUS AURELIUS ANTONINUS 4, 18 Ὅσῃν εὐσκολίαν κερδαίνει ὁ μὴ βλέπων τί ὁ πλησίον εἶπεν ἢ ἔπραξεν ἢ διενόηθη, ἀλλὰ μόνον τί αὐτὸς ποιεῖ, ἵνα αὐτὸ τοῦτο δίκαιον ᾗ καὶ ὄσιον ἢ κατὰ τὸν Ἀγάθωνα· μὴ μέλαν ᾗθος, μὴ περιβλέπεσθαι, ἀλλ' ἐπὶ τῆς γραμμῆς τρέχειν ὀρθόν, μὴ διερριμμένον.]

Cuánto tiempo libre gana el que no mira qué dijo, hizo o pensó el vecino, sino sólo qué hace él mismo, para que eso mismo sea justo y puro, o como dijo Agatón (?): no seas un carácter sombrío, no mires a tu alrededor, sino corre derecho a la meta, sin desviarte.

⁸⁵⁵ Eur. *Ion*, 110, fr. 968, 1, fr. *Alex.* 14, 1, *Cyclops* 611. También Aristófanes lo utiliza en otros lugares como epíteto de Hécate y a veces en pasajes líricos: *Lys.* 738, *Thesm.* 758 etc.

Comentario

Snell descarta por completo que se trate de un fragmento auténtico de Agatón, hasta el punto de que ni siquiera presenta el fragmento como tal y lo relega al aparato de fuentes, manteniendo no obstante la antigua numeración de Nauck entre corchetes. El texto, mal transmitido, que ofrecen la mayoría de los manuscritos es el siguiente:

ἦ κατὰ τὸν ἀγαθόν†· μὴ μέλαν ἦθος περιβλέπεσθαι, ἀλλ' ἐπὶ τῆς γραμμῆς τρέχειν ὀρθόν, μὴ διερριμμένον.

El pasaje ha sido enmendado por numerosos estudiosos, pero la lectura que parece contar con el beneplácito de Snell es la muy drástica de Theiler, quien corrige el texto del siguiente modo: κατὰ τὸν ἀγαθὸν <δρομέα> μὴ {μέλαν ἦθος} περιβλέπεσθαι ἀλλ'... (*como el buen corredor, no mires alrededor sino...*). Sin embargo, μέλαν ἦθος, que parece remitir a la teoría hipocrática de los cuatro humores⁸⁵⁶, es una expresión que Marco Aurelio vuelve a emplear un poco más adelante en IV 28⁸⁵⁷ y no se aprecian motivos suficientes para secluírla; también, a nuestro juicio, parece excesivamente osada la inserción de δρομέα, sugerida obviamente por la referencia a la meta del estadio (τῆς γραμμῆς).

En cambio, la vieja conjetura de Xylander κατὰ τὸν Ἀγάθωνα supone una mínima corrección al texto transmitido que, combinada con la variante μὴ περιβλέπεσθαι presente en uno de los manuscritos⁸⁵⁸, permite una lectura comprensible del texto, que es la que con todas las cautelas presentamos. Otra cuestión distinta es que se puedan reconstruir los versos literales de Agatón a partir de esta supuesta paráfrasis de Marco Aurelio⁸⁵⁹.

⁸⁵⁶ La conocida teoría hipocrática de los cuatro humores, correlativos a los cuatro elementos de Empédocles, se expone principalmente en los tratados *Sobre la naturaleza del hombre* y *Sobre los humores* y tras la sistematización de Galeno pasaría a la medicina medieval. El μέλαν ἦθος se puede relacionar con la μέλαινα χολή o bilis negra, cuyo predominio determina un carácter abatido, apático y dubitativo.

⁸⁵⁷ Marc. Aur. IV 28 Μέλαν ἦθος, θῆλυ ἦθος, περισκελὲς ἦθος, θηριῶδες, βοσκηματῶδες, παιδαριῶδες, βλακικόν, κίβδηλον, βωμολόχον, καπηλικόν, τυραννικόν (*Carácter sombrío, carácter femenino, carácter testarudo, feroz, bestial, pueril, indolente, falaz, bufón, mercantil, tiránico*).

⁸⁵⁸ μὴ περιβλέπεσθαι C: περιβλέπεσθαι AT. Esta es también la lectura que adopta DALFENN (1979) en su edición teubneriana, apoyándose en dos pasajes similares: V 3, 2; IX 29, 4.

⁸⁵⁹ La cita es amétrica y sobre la dificultad de rehacer las palabras literales de Agatón damos fe de lo que ya advertía Nauck: *Agathonis verba qui restituere conati sunt, operam perdiderunt...*

16a

PHOTIUS (b, z) α 1137 Ἄμαρτυς· Ἀγάθων εἶρηκεν·

ἀλλ' οὐκ ἄμαρτυς ἢ χάρις δοθήσεται.

Ἄμαρτυς ('Sin testigo'): *Agatón dijo:*

mas no sin testigo el favor será concedido.

Comentario

Ἄμαρτυς es un *hapax* de Agatón, sólo recogido por Focio, en lugar del habitual ἀμάρτυρος, que no obstante es de uso casi exclusivo en prosa⁸⁶⁰. El fragmento consta de un trímetro yámbico con cesura pentemímera precisamente tras ἄμαρτυς, pero lo más llamativo es la posición de ἢ χάρις tras la cesura y antes del último monómetro ocupado por completo por la forma verbal δοθήσεται:

— — υ — | υ || — υ — | υ — υ —
B

17

Scholium in Sophoclem, *Trach.* 638 ἔνθ' Ἑλλάνων ἀγοραί· ὅπου συνάγονται οἱ Ἀμφικτύονες εἰς τὴν λεγομένην Πυλαίαν, περὶ ἧς Ἀγάθων φησὶ Πυλάδην τὸν Στροφίου πρῶτον συστήσασθαι ἐν τῇ Φωκίδι καθαιρόμενον τὸ ἐπὶ Κλυταιμίστρα μύσος καὶ ἀπ' αὐτοῦ τὴν σύνοδον Πυλαίαν φησὶ προσαγορεύεσθαι·

"Donde las asambleas de los griegos": donde se reúnen los Anfictiones, en la llamada 'Pilea', de la que dice Agatón que Píades, el hijo de Estrofo, se estableció allí en primer lugar, cuando se estaba purificando en Fócide del abominable crimen contra Clitemestra, y afirma que por él la asamblea recibe el nombre de 'Pilea'.

⁸⁶⁰ Los únicos ejemplos en poesía de ἀμάρτυρος (o su derivado ἀμαρτύρητος) son dos pasajes de Eurípides: *Her.* 290 y fr.494, 4 Kn. de la *Melanipa encadenada* (Μελανίππη ἢ δεσμώτις).

Comentario:

El escolio a Sófocles nos informa de la existencia de un tragedia de Agatón en la que aparecería el personaje de Pílates, primo hermano y amigo inseparable de Orestes con el que se educa desde niño en Fócide, en el palacio de su tío Estrofo. Pílates aconseja y ayuda a Orestes en la venganza contra su madre Clitemestra y el amante de esta, Egisto, y le ayuda posteriormente, según la versión de Eurípides, en su viaje a la región de los Tauros donde ambos se reencontrarán con Ifigenia.

El tema del matricidio de Orestes y la feroz persecución de las Erinias es uno de los más recurrentes a lo largo de la historia de la tragedia y fue tratado profusamente por los tres principales trágicos en *Coéforos* y *Euménides* de Esquilo, *Electra* de Sófocles y *Electra*, *Ifigenia entre los Tauros* y *Orestes* de Eurípides, por citar sólo las tragedias conservadas. La figura de Pílates aparece siempre en un papel subordinado al de Orestes y, a excepción de las dos últimas piezas de Eurípides que acabamos de mencionar, carece totalmente de entidad como personaje dramático. En Esquilo sólo interviene en una ocasión en *Coéforos*, aunque su papel es determinante cuando, ante la indecisión de Orestes, le recuerda su deber de cumplir las instrucciones del oráculo (v. 900-2). En la *Electra* de Sófocles y de Eurípides Pílates es un personaje mudo; sólo en *Ifigenia entre los tauros* y en *Orestes* Eurípides le concede un mayor peso dramático: en la primera, además de reforzar la siempre vacilante voluntad de Orestes, se resiste a regresar a Argos y prefiere correr la misma suerte que su amigo que va ser sacrificado por los tauros (v. 675-686); en el *Orestes* Pílates imprime un giro decisivo a la trama cuando sugiere a su compañero pasar a la acción, no para defenderse sino para vengarse asesinando a Helena. Es también Eurípides quien nos informa de que su fidelidad tendrá como recompensa el matrimonio con la hermana de Orestes, Electra, decretado como *deus ex machina* por Castor en *Electra* (v. 1249) y por Apolo en *Orestes* (v. 1658-9), quien le augura además una existencia feliz en su tierra natal de Fócide. De la unión de Pílates con Electra nacerán dos hijos, Medonte y Estrofo (Helánico, fr. 155, 7-8 y Pausanias, II, 16, 6).

De lo dicho hasta ahora se deduce que es muy poco probable que Agatón escribiera una tragedia que tuviera a la figura de Pílates como protagonista. De hecho, únicamente conocemos una tragedia que llevara por título *Pílates* escrita por Timesiteo, oscuro autor de fecha desconocida del que sólo tenemos noticia por una escueta entrada en la *Suda* (τ 613), y por Hesiquio, aunque lo más probable es que el título completo de la pieza fuera

*Orestes y Píladēs*⁸⁶¹. Agatón debió de tratar el personaje de Píladēs de la misma forma que sus predecesores, en relación con el matricidio de Orestes y su posterior purificación. El comentario del escoliasta apunta claramente a una escena final con *deus ex machina*, en la que se señala a Píladēs el territorio donde debe purificarse de su complicidad con el crimen de Orestes y se revela el αἴτιον que justifica el nombre que recibirá ese lugar.

La explicación que daba Agatón sobre el origen del término Πυλαία haciéndolo derivar del nombre del héroe Πυλάδης se basa evidentemente en una falsa etimología. Πυλαία (sc. σύνοδος) es el nombre que, como aclaran los lexicógrafos⁸⁶², recibía la asamblea que celebraban durante el otoño los Anficiones de Delfos en Πύλαι, “Las puertas”, es decir, en las Termópilas, y más concretamente en la ciudad de Antela⁸⁶³.

18

STOBAEUS 1, 8 (Περὶ χρόνου οὐσίας καὶ μερῶν καὶ πόσων εἴη αἴτιος), 7 (1, 94, 18 W-H)
Ἀγάθωνος·

Οὐ πώποτ' ἠξίωσα †χρησασθαι τρόποις†.

(“Sobre la naturaleza del tiempo, de sus partes y de cuanto es causante”) De Agatón:

Jamás juzgué digno †servirme de los modos†

Comentario

El fragmento tal y como aparece en los manuscritos es de dificultosa comprensión, aunque sí es métrico:

⁸⁶¹ TrGF 214, p. 324.

⁸⁶² Hesych. π 4339 πυλαία δέ ἐστι ἢ εἰς Πύλας, τὰς Θερμοπύλας, γινομένη σύνοδος τῶν Ἀμφικτυόνων (*Pilea es la reunión que se celebraba en Pílas, en las Termópilas*).

⁸⁶³ Cf. Herodot. VII 200, 9-12 καὶ χῶρος περὶ αὐτὴν εὐρύς, ἐν τῷ Δήμητρος τε ἱρὸν Ἀμφικτυονίδος ἵδρυται καὶ ἔδραι εἰσὶ Ἀμφικτύοσι καὶ αὐτοῦ τοῦ Ἀμφικτύονος ἱρὸν (*Y en torno a ella [sc. Antela] hay un terreno amplio en el que se levanta un santuario a Deméter Anfictiónida y también están allí la sede de los Anficiones y un santuario del propio Anfictión*).

-- U -- | U -- U || -- | -- U --
 1
 C

Dado el título del capítulo en el que se incluye la cita de Estobeo, Meinecke propuso χρόνοις, lo que a su vez llevó a Wachsmuth a sustituir χρῆσασθαι por χαρίσασθαι, con lo que el verso queda en su edición del *Anthologium* de este modo: Οὐπόποτ' ἤξιωσα χαρίσασθαι χρόνοις, que podría entenderse así: *nunca juzgué digno ser complaciente con los tiempos*, aunque la frase no deja de ser bastante oscura. Waern propone ἀποχρῆσθαι χρόνοις, quizá con el sentido de *contentarse con los tiempos*.

De considerar genuino el término τρόποις, lo que aparentemente choca con el título del capítulo de Estobeo, este fragmento podría relacionarse con el F 13, donde según nuestra interpretación se habla de la “nueva moda” de la sofística; nótese además que en ambos fragmentos aparece la misma construcción del verbo χράομαι con dativo.

Por otra parte, como ya señalamos en el comentario al F 13, τρόπος puede significar en griego además ‘figura retórica’, es decir, ‘tropo’, pero sin duda sería suponerle un exceso de ironía a Agatón que, aunque fuera por boca de un personaje ficticio, afirmara que él nunca se dignó hacer uso de los *tropos*...

19?

STOBAEUS 1, 8 (Περὶ χρόνου οὐσίας καὶ μερῶν καὶ πόσων εἴη αἴτιος), 14 (1, 95, 13 W-H)
 Ἀγάθωνος·

Σοφὸν λέγουσι τὸν χρόνον πεφυκέναι.

(“Sobre la naturaleza del tiempo, de sus partes y de cuanto es causante”) De Agatón:

Sabio dicen que el tiempo ha nacido .

Comentario

El fragmento está constituido por un único trímetro yámbico puro en el que la construcción de acusativo-infinitivo τὸν χρόνον πεφυκέναι queda enmarcada entre la cesura pentemímera y la pausa final, pero sin que se rompa la cohesión del verso gracias al fuerte hipérbaton entre σοφόν y πεφυκέναι. Destaca igualmente una vez más la posición de la forma de infinitivo πεφυκέναι, ocupando ella sola el último monómetro y τὸν χρόνον enfatizado por su posición entre la cesura y πεφυκέναι:

υ - υ - | υ || - υ - | υ - υ -
B

Los manuscritos de Estobeo presentan el *lemma* Λακώνων, que Nauck considera que es una corrupción a partir de Ἀγάθωνος. Wachsmuth sostiene que Λακώνων se ha desplazado desde unas líneas antes, 1, 8, 13 (Νικοστράτου Λακώνων), y traslada hasta aquí el *lemma* de 1, 8, 16, correspondiente a un epigrama que la mayoría de los editores consideran espurio (cf. T 27).

Sternbach compara este trímetro con una sentencia atribuida a Tales y recogida en el *Gnomologium Vaticanum*, 320, 5: Θαλῆς ἐρωτηθεὶς τί σοφώτατον (sc. τῶν ὄντων)· χρόνος· ἀνευρίσκει γὰρ πάντα (*Habiéndosele preguntado a Tales cuál de los seres era el más sabio, dijo: "El tiempo, pues todo lo descubre"*).

El tema del tiempo reaparece hasta en tres fragmentos *incertae fabulae* de Agatón, el 5, el 18 y el 19 que estamos comentando, pero lo dispar de su contenido no nos permite deducir que pudieran pertenecer a una misma pieza.

20

STOBAEUS 3, 3 (Περὶ φρονήσεως), 15 (3, 195, 7 W-H) Ἀγάθωνος·

Οὐ τῆ φρονήσει, τῆ τύχῃ δ' ἐσφάλμεθα.

(*"Sobre la inteligencia"*) De Agatón:

No por la reflexión, sino por el azar fracasamos.

Comentario

En la estructura métrica del verso destaca la posición de φρονήσει tras la cesura pentemímera y sobre todo de τῆ τύχη, nuevamente un término clave para el contenido del verso enmarcado entre la cesura y una forma verbal, ἐσφάλμεθα, que ocupa por completo el último monómetro:

— — ◡ — | — || — ◡ — | — — ◡ —
1
B

Encontramos aquí el tema típicamente sofisticado del poder del espíritu en la determinación de la conducta y la relación, expuesta como es habitual en forma de antítesis, entre la actividad consciente (φρόνησις) y el azar (τύχη). La oposición φρόνησις / τύχη, al igual que se establece entre τέχνη / ἀνάγκη en otros fragmentos no es más que una variante de la más paradigmática entre νόμος y φύσις tan definitoria del pensamiento de los sofistas y que, en general, los alinea en dos bandos opuestos según defiendan la primacía de una u otra. La postura que expresa este F 20 de Agatón se encuadra más bien entre los partidarios de la φρόνησις, pues aunque pueda entenderse el texto como un reconocimiento de la impotencia de esta frente al poderío del azar, en último término se la exculpa del fracaso de los hombres y queda abierta la posibilidad de que con su ayuda podría obtenerse el éxito.

Los paremiógrafos Apostolio (13, 39^b) y Arsenio (40, 100) presentan un verso muy parecido, pero sin atribución a ningún autor y con una modificación al final que altera radicalmente su significado.

Οὐ τῆ φρονήσει, τῆ τύχη δ' ἐπητέον

no hay que seguir a la reflexión sino al azar.

Mucho más comprometida ideológicamente, esta versión —si es que lo es— del verso de Agatón expresa justamente la posición contraria, por lo que es posible que no

guarde ninguna relación con el fragmento que estamos comentando; sin embargo, dado lo parecido de los enunciados, el verso citado por Arsenio y Apostoloio podría atribuirse a un personaje —quizá de carácter tiránico y defensor acérrimo de la φύσις y del derecho del más fuerte— que está polemizando con el que pronuncia este F 20 en la forma en que lo cita Estobeo.

El hecho de que este fragmento junto con los F 6 y F 8 (y quizá el F 34, si es que realmente pertenece a Agatón) con los que forma un pequeño grupo respondan a una misma inquietud intelectual, aunque desde diferentes perspectivas, sí que nos invita en este caso a sugerir que todos ellos pudieran formar parte de una misma tragedia.

21

STOBAEUS 3, 29 (Περὶ φιλοπονίας [καὶ μελέτης καὶ ὅτι ἀσύμφορον τὸ ὀκνεῖν]), 39 (3, 635, 5 W-H) Ἀγάθωνος·

Ἰδίας ὁδοὺς ζητοῦσι φιλόπονοι φύσεις.

(“Sobre el amor al esfuerzo, [y el estudio, y por qué es perjudicial ser perezoso]”) De Agatón:

Caminos propios buscan las naturalezas esforzadas.

Comentario

Se trata de un trímetro yámbico que presenta dos resoluciones, en el primer pie y en el cuarto, y cesura heptemímera tras ζητοῦσι que sirve también aquí para delimitar la estructura sintáctica, dejando a un lado y otro de la pausa el predicado y el sujeto de la oración:

$$\cup\cup - \cup - | - - \cup || \cup\cup | \cup - \cup -$$

$$1$$

$$C$$

El verso, de carácter marcadamente sentencioso, puede estar relacionado con el tema de la educación de los jóvenes, que aflora claramente en los F 26 y 28, y tal vez en el

13. Nótese, una vez más, la paronomasia: *ίδίαις / ὀδοῦς* y, en menor medida, *φιλόπονοι / φύσεις*, así como la llamativa repetición de fonemas silbantes (ς, ζ).

El adjetivo compuesto *φιλόπονοι* ('amigo del esfuerzo'), al igual que las formas del verbo *φιλοπονέω*, es casi exclusivo de la prosa; en todo caso aparece rara vez en la comedia y es casi inusitado en la tragedia: aparte de este verso de Agatón solo hay otro ejemplo en Sófocles⁸⁶⁴.

22

STOBAEUS 3, 31 (Περὶ αἰδοῦς), 17 (3, 672, 6 W-H) Ἀγάθωνος·

Ἄδικεῖν νομίζων ὄψιν αἰδοῦμαι φίλων.

(*"Sobre el pudor"*) De Agatón:

Al creer que soy injusto, me avergüenzo de la mirada de mis amigos.

Comentario

De nuevo encontramos una paronomasia en *ἀδικεῖν / αἰδοῦμαι* y homeoteleuton en *νομίζων / φίλων*. Se trata de un trímetro yámbico con resolución de la primera *anceps* y cesura heptemímera en *ὄψιν*:

$$\cup\cup - \cup - | - - \cup || - | - - \cup -$$

$$1$$

$$C$$

23

STOBAEUS 3, 38 (Περὶ φθόνου), 7 (3, 709, 7 W-H) Ἀγάθωνος·

Ὅλοιθ' ὁ τοῖς ἔχουσι τάγαθὰ φθονῶν.

⁸⁶⁴ Soph. Ai. 879 Τίς ἂν δῆ<τά> μοι, τίς ἂν φιλοπόνων / ἀλιαδᾶν... (¿Cuál, cuál de los esforzados pescadores....?)

Comentario

En la estructura métrica del fragmento destaca la posición de φθόνος, al final del primer verso, idéntica a la de φθονῶν del fragmento anterior; en el segundo verso volvemos a encontrarnos con una forma de participio que abarca el último metro, quedando entre este y la cesura la construcción ἐξ ἴσου como eje central del fragmento:

$$\begin{array}{cccccccccccc} - & - & \cup & - & | & - & - & \cup & || & - & | & \cup & - & || & \cup & - \\ & & & & & & & & 1 & & & & & D & & \\ & & & & & & & & C & & & & & & & \\ - & - & \cup & - & | & \cup & || & - & \cup & - & | & \cup & - & \cup & - \\ & & & & & & & & B & & & & & & & \end{array}$$

El *Gnomologium Palatinum* parafrasea estos versos en forma de sentencia en prosa con algunas variantes, como una inversión en el orden lógico del periodo condicional y la sustitución de ἐξ ἴσου por ἀξία, lo que cambia sustancialmente el sentido original:

Gnomol. cod. Pal. (Vat.) 122 n. 44 {ὁ αὐτός (i. e. Anacharsis)· ἀγαθός} <Ἀγάθων> εἶπεν ‘εἰ οὐκ ἦν ἀνθρώποισιν ἐν βίῳ φθόνος· πάντες ἂν ἦμεν ἀξία πεφυκότες’ (sic Nickau).

Agatón dijo:

Si no se diera entre los hombres durante su vida la envidia, todos habríamos nacido con dignidad.

En un fragmento del *Belerofonte* de Eurípides (fr. 294 Kn.), citado por Estobeo inmediatamente después del de Agatón, se expresa una idea similar:

φθονοῦσιν αὐτοὶ χείρονες πεφυκότες.
εἰς τάπισημα δ’ ὁ φθόνος πηδᾶν φίλει.

*Sienten envidia aquellos que han nacido inferiores.
Hacia lo que destaca le gusta saltar a la envidia*

El fragmento, más allá de su elemental sentido moralizante de condena de la envidia, puede interpretarse a la luz del debate ideológico y político surgido durante el proceso de implantación de la democracia en Atenas y en otras ciudades griegas.

En efecto, a finales del s. V la democracia formaba parte de un movimiento general hacia la igualdad que, entendida principalmente en su faceta de “igualdad ante la ley” (ἰσωνομία), llegó a ser indistinguible del propio concepto de democracia⁸⁶⁵. Pero en el efervescente clima intelectual de la Atenas de la época, agitado por las encendidas controversias suscitadas por los sofistas, la aspiración a la igualdad no se detuvo en el mero reconocimiento de los mismos derechos políticos y jurídicos para todos los ciudadanos, sino que en sus formulaciones más radicales llegó hasta plantearse la necesidad de alcanzar una efectiva igualdad económica y social como salvaguarda de la cohesión y la armonía (ὁμόνοια) del estado. Este conflicto ideológico llevó incluso a algunos a cuestionarse problemas más amplios acerca de la naturaleza humana que afectaban a la propia legitimidad de la esclavitud o a la consideración de los pueblos bárbaros.

En el ámbito de la tragedia, el énfasis en el ideal de igualdad se aprecia en múltiples pasajes de las obras de Eurípides⁸⁶⁶, pero de manera muy explícita en una larga *rhêsis* de Yocasta en *Fenicias*, donde incluso eleva a Ἴσότης al estatuto de divinidad:

*¿Por qué a la diosa más malvada te entregas,
a Ambición, hijo mío? ¡No, tú no! Es una diosa injusta.
En muchas casas y ciudades felices
entró y salió para desgracia de los que la trataron.
Más bello es honrar a esta otra, hijo,
a Igualdad, que siempre a los amigos con los amigos,
a las ciudades con las ciudades, a los aliados con los aliados
enlaza, pues lo Igual estabilidad para los hombres trae,*

⁸⁶⁵ Cf. GUTHRIE (1988: III, 151-154).

⁸⁶⁶ Así por ejemplo, sobre la igualdad política en *Suppl.* 404; y sobre todo aparecen en Eurípides múltiples ejemplos que muestran simpatía por los esclavos, junto a algunos otros en los que incluso parece cuestionarse la propia existencia de la esclavitud: *Ion* 854, *Hel.* 730, *Frixo* fr. 831 Kn. Una relación más completa en GUTHRIE (1988: 160-1). En contra de que Eurípides condenara la esclavitud como tal, cf. SCHLAIFER (1936: 165-204) en FINLEY (1960: 127).

*pero contra el Más siempre se alza como enemigo
el Menos e inaugura días de odio*⁸⁶⁷.

Como es de suponer, el tema de la igualdad no podía estar ausente de la agenda de los sofistas. El primero en proclamar la necesidad de una redistribución equitativa de los bienes, al menos en lo relativo a la propiedad de la tierra, fue un tal Faleas de Calcedonia⁸⁶⁸ a finales del s. V a. C., quien además propugnaba una educación igual para todos a cargo del estado y la conversión de todos los artesanos en esclavos públicos; un conjunto de propuestas que parecen inspiradas en la constitución espartana.

Antifonte, enemigo declarado del νόμος en todas sus manifestaciones, se opuso a las distinciones por razones de linaje o raza, equiparando así a nobles y plebeyos, griegos y bárbaros, pues “por naturaleza griegos y bárbaros todos hemos nacido para ser iguales en todo”⁸⁶⁹ y “respiramos el aire por la boca y por la nariz y comemos con las manos”⁸⁷⁰. Gracias a Aristóteles, sabemos que también el sofista Licofrón reprobó las distinciones de clase basadas en el nacimiento⁸⁷¹ y un discípulo de Gorgias, Alcidas, ya a principios del siglo IV a. C, hizo la que se considera la primera declaración contra la esclavitud como

⁸⁶⁷ Eur. *Phoen.* 534-43

τί τῆς κακίστης δαιμόνων ἐφίεσαι
Φιλοτιμίας, παῖ; μὴ σὺ γ'· ἄδικος ἢ θεός·
πολλοὺς δ' ἐς οἴκους καὶ πόλεις εὐδαίμονας
ἐσῆλθε κάξῃλθ' ἐπ' ὀλέθρῳ τῶν χρωμένων·
ἐφ' ἧ σὺ μαίνῃ. κεῖνο κάλλιον, τέκνον,
Ἰσότητα τιμᾶν, ἢ φίλους ἀεὶ φίλοις
πόλεις τε πόλεσι συμμάχους τε συμμάχοις
συνδεῖ· τὸ γὰρ ἴσον μόνιμον ἀνθρώποις ἔφου,
τῶι πλέονι δ' αἰεὶ πολέμιον καθίσταται
τούλασσον ἐχθρᾶς θ' ἡμέρας κατάρχεται.

⁸⁶⁸ La única fuente para este personaje es Aristóteles, *Pol.* 1266a-1267b.

⁸⁶⁹ POx. 1364 fr. a (DK fr 44B) col. 2, 10-15 ἐπεὶ φύσει πάντα πάντ<ε>σ ὁμοίως πεφύκ<α>μεν καὶ βάρβαροι καὶ Ἕλληγ<ε>σ εἶναι.

⁸⁷⁰ POx. 1364 fr. a (DK fr 44B) col. 2, 27-33 ἀναπνέομεν τε γὰρ εἰς τὸν ἀέρ<α> ἅπαντες κατὰ τὸ στόμ<α κ>αὶ κατ<α> τὰς ῥῖνας κ<αὶ ἐσθίομε>ν χ<ε>ρσίν.

⁸⁷¹ Fr. 91 Rose.

un principio universal: ἔλευθέρους ἄφηκε πάντας θεός· οὐδένα δοῦλον ἢ φύσις πεποίηκεν (*libres nos dejó a todos la divinidad; la naturaleza no hizo esclavo a nadie*)⁸⁷².

Ni qué decir tiene que Agatón no llega tan lejos en sus inquietudes sociales. Más bien se limita, a propósito de una reflexión de carácter moralizante, a imaginar una situación ideal (pero irreal, nótese el uso de ἄν con imperfecto) basada en una utópica igualdad originaria; pero tampoco puede negarse, a nuestro juicio, que el clima de igualitarismo, al menos teórico, que agitaron los espíritus más avanzados de su época haya dejado alguna huella en este fragmento: lo demuestra el empleo de ἴσος en este contexto, que junto con otros derivados (ἰσότης, ἰσονομία, ἰσονομεῖσθαι) se repite insistentemente casi como un eslogan en el lenguaje político contemporáneo recogido por historiadores y oradores⁸⁷³.

La ambigüedad del término ἐξ ἴσου (‘por igual’, ‘en iguales condiciones’) no aconseja circunscribir su aplicación en este fragmento al sentido de ‘igualdad de bienes’, aunque si lo cotejamos con los fragmentos 20 y 22, que quizá pertenecían a la misma pieza, parece que sea a esto principalmente a lo que se esté refiriendo. Sin embargo, el empleo del genitivo con la preposición parece significar más bien que lo que haría que desapareciera la envidia entre los hombres sería no tanto un reparto por igual de la riqueza como que todos desde el principio estuviéramos en las mismas condiciones de partida, sin diferencias de riqueza ni de linaje o condición social. Agatón es el único poeta trágico que utiliza la expresión ἐξ ἴσου con esta intención .

25

STOBAEUS 3, 38 (Περὶ φθόνου), 23 (3, 712, 15 W-H) Ἀγάθωνος·

Σοφίας φθονῆσαι μᾶλλον ἢ πλούτου καλόν.

(“Sobre la envidia”) De Agatón:

⁸⁷² *Schol. Aristot. Rhet.* 1373b. Alcídamente pronunció esta frase en un discurso, probablemente ficticio, en el que pedía a los espartanos la liberación de los mesenios. En contra de que su intención fuera proclamar un principio universal contra la esclavitud, LEVINSON (1953:142).

⁸⁷³ GUTHRIE (1988: III, 153).

Es hermoso envidiar la sabiduría más que la riqueza.

Comentario

Se trata de un trímetro yámbico con resolución de la primera *anceps* y, de nuevo, en el lugar más destacado antes de la cesura pentemímera el verbo φθονῆσαι. Puede apreciarse igualmente una suave paronomasia al principio del verso entre σοφίας y φθονῆσαι:

υ υ - υ - | - || - υ - | - - υ -
B

Este fragmento 25 forma un pequeño grupo junto con el 23 y 24 sobre el tema de la envidia y comparte con ellos, como hemos comentado a propósito del fragmento anterior, una cierta reivindicación igualitaria al poner la sabiduría por delante de la estimación de la riqueza.

Como señala Lévêque⁸⁷⁴, quizá estos tres fragmentos pertenecían a una misma obra. Los ejercicios retóricos que los sofistas practicaban con sus discípulos a menudo consistían en el elogio o la condena de una virtud o un vicio. Es posible que Agatón exhibiera este tipo de habilidad retórica en los parlamentos de sus tragedias, en este caso a propósito del φθόνος, continuando con una práctica que ya había iniciado Eurípides.

26

STOBAEUS 4, 11 (Περὶ νεότητος), 2 (3, 712, 15 W-H) Ἀγάθωνος:

Νέων γὰρ ἀνδρῶν πολλὰ κάμπτονται φρένες.

(“Sobre la juventud”) De Agatón:

⁸⁷⁴ LÉVÊQUE (1955: 118).

La mente de los hombres jóvenes muchas veces se tuerce.

Comentario

El fragmento consiste de nuevo en un trímetro yámbico puro, con cesura pentemímera que separa el genitivo νέων ἀνδρῶν del resto de la frase:

υ – υ – | – || – υ – | – – υ –
B

Junto con el F 28 y tal vez el F 13 forma un pequeño grupo sobre el tema de la educación de los jóvenes, que quizá responda a cierto influjo en Agatón de la actitud y la problemática socrática. Aunque, como sabemos, no parece que fuera discípulo directo del filósofo, Platón ha dejado constancia suficiente en el *Banquete* y en menor medida en el *Protágoras* (cf. T 3) de que una cierta relación entre ambos sería inevitable.

27

STOBAEUS 4, 13 (Περὶ στρατηγῶν καὶ περὶ τῶν κατὰ πόλεμον χρειῶν ὑποθηκαί), 15 (4, 350, 5 W-H) Ἀγάθωνος:

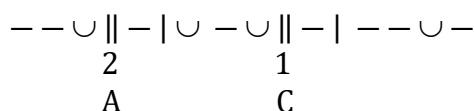
Γνώμη δὲ κρεῖσσόν ἐστιν ἢ ῥώμη χειρῶν.

(“Sobre los generales, y consejos útiles en asuntos militares”) De Agatón:

La razón es más poderosa que la fuerza de las manos.

Comentario

El verso es un trímetro yámbico puro con posible cesura trihemímera y sobre todo heptemímera, quedando las unidades sintácticas de la frase —sujeto, predicado nominal y complemento de comparativo— perfectamente encajadas en cada uno de los tres κῶλα del verso:



La oposición ῥώμη / γνώμη —con un marcado homeoteleuton— al igual que otras que han aparecido a lo largo de los fragmentos es también de raigambre esencialmente sofística: la encontramos dos veces en el *Epitafio* de Gorgias, una vez en el *Panegírico* de Isócrates, y también en el epigrama de la estatua levantada en 280 a. C en honor a Demóstenes:

Gorgias, fr. 6, 17 καὶ δισσὰ ἀσκήσαντες μάλιστα ὧν δεῖ, γνώμην <καὶ ῥώμην>, τὴν μὲν βουλευόντες τὴν δ' ἀποτελοῦντες. *Ibid.* 22 τῷ φρονίμῳ τῆς γνώμης παύοντες τὸ ἄφρον <τῆς ῥώμης>.

Y se ejercitaron intensamente en dos facetas que son necesarias, la razón y la fuerza, una para decidir, la otra para actuar. (...) deteniendo con la prudencia de la razón la imprudencia de la fuerza.

Isócrates, *Pan.* 45, 9-10 ἔτι δ' ἀγῶνας ἰδεῖν μὴ μόνον τάχους καὶ ῥώμης ἀλλὰ καὶ λόγων καὶ γνώμης.

E incluso ver competiciones no sólo de velocidad y de fuerza, sino también de discursos y de inteligencia.

Anthol. lyr. Graec. 1, 1, 136 Diehl

Εἴπερ ἴσην γνώμη ῥώμην, Δημόσθενες, ἔσχες,
οὔποτ' ἂν Ἑλλήνων ἦρξεν Ἄρης Μακεδών.

*Ojalá, Demóstenes, hubieras tenido una fuerza igual a tu inteligencia:
nunca el Ares macedonio habría sometido a los griegos.*

28

STOBAEUS 4, 25 (Ὅτι χρῆ τοὺς γονεῖς τῆς καθηκούσης τιμῆς καταξιοῦσθαι παρὰ τῶν τέκνων, καὶ εἰ ἐν ἅπασιν αὐτοῖς πειστέον), 12 (4, 621, 17 W-H) Ἀγάθωνος·

Ὡς ἡδὺ τῶ φύσαντι πείθεσθαι τέκνα.

(“De que los padres tienen que ser dignos del respeto que les deben sus hijos, y si han de ser obedecidos en todo”) De Agatón:

Qué agradable para quién los engendró que los hijos le obedezcan.

Comentario

Se trata de un trímetro sin resoluciones con *correptio attica* en el último pie (τέκνα) y cesura heptemímera en φύσαντι:

— — ∪ — | — — ∪ || — | — — ∪ —
1
C

Como ya hemos indicado, este fragmento forma un conjunto con el F 13 y el F 26, sobre el tema de la educación de los jóvenes, sin que se pueda afirmar por ello que pertenecieran a la misma pieza. En el caso concreto de este F 28, tal vez podría relacionarse con la lealtad filial de Alcmeón al cumplir el mandato paterno de asesinar a su madre, pero su brevedad y lo genérico de su contenido no permiten ninguna certeza.

29

ZENOBIUS ATHENIENSIS 2, 54 p. 364 Miller

Ἐκ τοῦ γὰρ ἐσορᾶν γίγνεται ἄνθρωποις ἐρᾶν

τοῦτον τὸν στίχον οἱ μὲν Σθενέλου (32 F 1), οἱ δὲ Ἀγάθωνος τοῦ τραγικοῦ φασιν εἶναι

Pues del mirar nace para los hombres el amar.

Este verso unos dicen que es de Esténelo y otros del poeta trágico Agatón.

Comentario

El trímetro presenta una resolución del último elemento largo del primer metro y con los términos ἔσορᾶν y ἐρᾶν claramente destacados, uno tras la pentemímera y el otro antes de la pausa versal:

— — ◡ ◡ ◡ | — || — ◡ — | — — ◡ —
B

Agatón comparte la posible autoría de este fragmento con el autor trágico Esténelo (32 F 1)⁸⁷⁵. El verso es citado por numerosas fuentes, pero sin mención del autor⁸⁷⁶, por lo que su atribución a Agatón no está asegurada. Nótese, no obstante, el homeoteleuton ἔσορᾶν / ἐρᾶν, característico de nuestro poeta.

Nauck propuso (“si ex tragoedia petitus est versiculus”) enmendar el final del verso del siguiente modo: γίγνεται βροτοῖς ἐρᾶν. No hay razones métricas para ello, pero la forma elidida γίγνεται, aunque frecuente en Aristófanes, no es habitual en el lenguaje de la tragedia; otra enmienda en el mismo sentido es la de Tucker: ἐγένετ’ ἀνθρώποις. No obstante, hay atestiguados un número suficiente de casos del mismo fenómeno como para no considerar necesaria ninguna corrección del texto transmitido⁸⁷⁷.

Respecto al contenido del fragmento, Eurípides expresa una idea similar, pero incidiendo más en el difundido tópico del amor a primera vista, en *Troyanas* 988:

ὁ σὸς δ’ ἰδὼν νιν νοῦς ἐποιήθη Κύπρις

Tu alma en cuanto lo vio (sc. a Paris) se volvió Cipris.

⁸⁷⁵ Se trataría del único fragmento conservado de este trágico del s V a. C.

⁸⁷⁶ Cf. Diogen. 4, 49; Macar. 3, 72; Hesych. ο 736; Clem. Alex. *Paed.* 3, 5 (p. 255, 6 Stähl); *Schol. A b ad Γ* 425.

⁸⁷⁷ Trag. ad. 611, 2; 368a, 2; 705, 10; Eur. fr. 1113 b, 2.

30?

Bekkeriana Anecdota 407, 5; PHOTIUS α, 2071; *Suda* α, 2638

άντεύφρασμα

τὸ ἐναντίον τῆ εὐφροσύνη, Ἀγάθων.

displacer

lo contrario del placer, Agatón.

Comentario

El vocablo άντεύφρασμα podría ser un *hapax* atribuible a Agatón, pero el fragmento es de autoría dudosa pues entre las fuentes que lo citan, las *Bekkeriana Anecdota* presentan la lectura ἀγαθῶν en la definición del término, lo que no da buen sentido a la frase (*lo contrario del placer de los bienes*), mientras que *Suda* y Focio ofrecen la lectura ἀγαθόν, lo que da un mejor sentido (*el bien contrario al placer*) pero parece una corrección erudita de la anterior. Ἀγάθων es una conjetura de Bruno que parece bastante plausible, por la frecuencia con que, como hemos visto, se confunde el nombre de nuestro autor con el adjetivo ἀγαθός.

31?

vel Licymnius (PMG 773 Page)

DIONYSIUS HALICARNASSENSIS, *De Demosthenis dictione* 26, 21-9 'Δεῖ δὴ τοιοῦτου τινὸς λόγου, ὅστις τοὺς μὲν τετελευτηκότας ἱκανῶς ἐπαινέσει, τοῖς δὲ ζῶσιν εὐμενῶς παραινέσει'. οὐκοῦν ἐπίρρημα ἐπίρρηματι ἀντιπαρακείται καὶ ῥήματι ῥήμα, τὸ μὲν ἱκανῶς τῷ εὐμενῶς, τῷ δ' ἐπαινέσει τὸ παραινέσει, καὶ ταῦτα πάρισα· οὐ Λικύμνιοι ταῦτ' εἰσὶν οὐδ' Ἀγάθωνες οἱ λέγοντες

ὑβριν ἢ <Κύ>πριν

†μισθῶ ποθὲν ἢ μόχθον πατρίδων†,

ἀλλ' ὁ δαιμόνιος ἐρμηνεῦσαι Πλάτων.

'Hay necesidad, por tanto, de un discurso tal, que elogie suficientemente a los muertos y exhorte benévolamente a los vivos'. Y bien, aquí se opone el adverbio al adverbio y el verbo al verbo, 'suficientemente' a 'benévolamente', y 'elogie' a 'exhorte'; y los periodos son iguales. No son Licimnios ni Agatones diciendo eso de

*injuria o lujuria*⁸⁷⁸

†de alguna parte con la paga o a la pena de los padres†

sino Platón, el del divino lenguaje.

Comentario:

El fragmento, lastimosamente transmitido, se inserta en un contexto en el que Dionisio de Halicarnaso censura una frase del *Menéxeno* platónico (236e), sin advertir, aparentemente, que el filósofo está haciendo la parodia de un discurso fúnebre a la manera de Gorgias y por ello abusa intencionadamente del repertorio de figuras retóricas (antítesis, *parisa* etc.) habitual en los sofistas. Según Snell, encierra tal vez dos textos distintos, uno de Agatón y otro del poeta ditirámbico Licimnio de Quíos, discípulo de Gorgias como Agatón y autor de un manual retórico (*Τέχνη*).

El primero en proponer la conjetura Κύπριν (por πρίν de los manuscritos) en el primer verso fue Schmidt, en lo que fue seguido por Usener y Radermacher en su edición de los *Opuscula* de Dionisio, y por Gomperz⁸⁷⁹, quien además aduce en su apoyo algunos ejemplos de la oposición ὕβρις / Κύπρις en otros autores⁸⁸⁰. La corrección es admitida hoy en día por todos los comentaristas y editores modernos, incluido Snell.

⁸⁷⁸ Sacrificamos una traducción más literal (*'insolencia o Cipris'*) para conservar la paronomasia.

⁸⁷⁹ GOMPERZ (1876: III, 593).

⁸⁸⁰ Trag. ad. F 409 (v. infra pág. 367), Maneth. *Apolesmath*. IV 495 μοιχείας τ' ἀγαπῶντας, ἐν αἷς ὕβρις, οὐ κύπρις ἄρχει (*deseando adulterios en los que hybris no Cipris gobierna*).

Weil⁸⁸¹, tomando los dos versos como un único fragmento de Agatón, propuso una restitución ingeniosa conforme a la cual parece que el fragmento formaría parte de un sistema anapéstico —sería por tanto el único fragmento lírico conservado de Agatón—, extraído quizá de un coro en honor del Amor en el que se invocaría su contradictoria naturaleza, hipótesis que es aceptada con reservas por Lévêque⁸⁸². La restitución de Weil es la siguiente:

Ἵβριν ἢ σε Κύπριν
νομίσω; πόθον ἢ μόχθον πραπίδων;

*¿injuria o Cipris
te he de considerar? ¿deseo o tormento de las entrañas?*

Y conforme a ella, esta sería la medida del fragmento :

— ∪ — ∪ — ∪
∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ ∪ —

Snell por su parte, algo menos osado que Weil, propone reconstruir el segundo verso del fragmento del siguiente modo:

μισθὸν πορεῖν (vel -ρῶν) ἢ μόχθον πραπίδων
otorgar (otorgando) la paga o el tormento de las entrañas

En el fragmento *adéspoton* F 409 (Ἵβρις τάδ' οὐχὶ Κύπρις ἐξεργάζεται) se establece igualmente una relación de oposición entre Ἵβρις y Κύπρις, lo que abre la posibilidad de que ambos pudieran pertenecer a una misma pieza de Agatón, tal vez la *Auge* (v. infra p. 367).

⁸⁸¹ Cf. WEIL (1880: 128).

⁸⁸² Cf. LÉVÊQUE (1955: 143 n.1).

A pesar del deterioro del texto, pueden advertirse los consabidos recursos estilísticos propios de Agatón, no sólo las antítesis e isocola que censura Dionisio sino además homeoteleuton, ὕβριν / <Κύ>πριν, y paronomasia, μισθῶ / μόχθον.

32?

vel Dicaeogenes (52 F 6?) = F ad. 50

ARISTOPHANES, *Ecclesiazusae* 1

ᾠ λαμπρὸν ὄμμα τοῦ τροχηλάτου <⊖ →>

Scholium VI ad l. ὑποπτεύεται δὲ ὁ ἴαμβος ἢ τοῦ Ἀγάθωνος ἢ τοῦ Δικαιογένους.

Oh, radiante ojo del redondeado...

Se sospecha que el trímetro yámbico es de Agatón o de Diceógenes.

Comentario

Se trata del primer verso de la *Asamblea de las mujeres*, que comienza con un soliloquio en lenguaje paratrágico de Praxágora, la protagonista de la obra. Su medida es la siguiente:

— — ⊖ — | ⊖ || — ⊖ — | ⊖ — <⊖ →>
B

El escolio nos proporciona la información de que el verso podría ser de Agatón o de Diceógenes, autor trágico del s. IV a. C. del que apenas se conservan otros cinco breves fragmentos (52 F 1-6). La inseguridad que transmite la fuente lleva a Snell a incluir este verso también entre los *adespota*.

Praxágora se está dirigiendo a un pequeño candil de barro (λύχνος) en un lenguaje pomposo, como el de un himno o una plegaria, lo que ha conducido acertadamente a los comentaristas a suprimir λύχνου del final del verso atribuido a Agatón. Muy

probablemente en el verso trágico original se hacía una invocación al Sol, y en ese sentido van los diferentes intentos de completar el fragmento: <κύκλου> Sande, Bakhuizen; <θεοῦ> Westphal; Methner ha propuesto διωρηλάτου ('conductor de carro') <κύκλου>, en lugar de τροχηλάτου, término que, en efecto, se puede aplicar con el significado de 'torneado' a un objeto fabricado de barro. Pero el adjetivo τροχήλατος está suficientemente atestiguado en la tragedia⁸⁸³.

33

ARISTOPHANES, *Thesmophoriazusae*, 157

ΚΗΔΕΣΤΗΣ: Ὅταν σατύρους τοῖνον ποῆς, καλεῖν ἐμέ.

PARIENTE: Entonces, cuando escribas dramas satíricos llámame.

Comentario

Del verso de Aristófanes se deduce que Agatón fue autor de dramas satíricos, algo habitual en el certamen de las Grandes Dionisias, donde cada dramaturgo presentaba tres tragedias y un drama satírico, pero no en las Leneas, donde únicamente se presentaban dos autores con dos tragedias cada uno. Como hemos ido viendo a lo largo del comentario a sus fragmentos, es posible que al menos uno de los dramas de los que conocemos el título, *Tiestes* (F 3), y con bastante menos probabilidad *Télefo* (F 4) o Ἄνθος / Ἄνθεύς (F 2a), fueran dramas satíricos. En la época inmediatamente posterior a Agatón, a lo largo del siglo IV, fue decayendo la producción y representación de este género dramático, hasta el punto de que en las Dionisias llegó a representarse un solo drama satírico en el conjunto del certamen⁸⁸⁴.

34?

ARISTOPHANES, *Thesmophoriazusae* 198-9

τὰς συμφορὰς γὰρ οὐχὶ τοῖς τεχνάσμασιν

⁸⁸³ Aeschyl. *Pers.* 1001, F 387a, 1; Soph. *Oed. Tyr.* 806, *El.* 49; Eur. *Iph. Taur.* 82, *Andr.* 399.

⁸⁸⁴ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE (1988²: 41, 79-81).

φέρειν δίκαιον, ἀλλὰ τοῖς παθήμασιν

*pues las desgracias no con artimañas
se deben asumir, sino como experiencias*

Comentario

La estructura métrica del fragmento es como sigue:

— — υ — | υ || — υ — | — — υ —
B

υ — υ — | υ || — υ — | υ — υ —
B

Estos versos, puestos en boca de Agatón en *Las tesmoforiantes* y de los que Dörrie⁸⁸⁵ ha planteado la hipótesis de que constituyan un fragmento original de Agatón, parodian efectivamente el estilo del dramaturgo con su construcción antitética, el homeoteleuton τεχνάσμασιν / παθήμασιν con rima de ambos versos y la tendencia a ocupar el último monómetro con una sola palabra.

También su contenido nos induce a incluirlo en el grupo de los que tratan el tema de la relación entre ἀνάγκη / τύχη / τέχνη, junto con los F 6, 8 y 20: συμφορὰς y παθήμασιν pertenecerían al ámbito de la τύχη y la ἀνάγκη respectivamente, mientras que τεχνάσμασιν se incluye, incluso por su etimología, en el campo semántico de la τέχνη.

La popular doctrina de que el sufrimiento engendra conocimiento, cuya historia ha trazado Dörrie, aparecía ya en Esquilo, *Ag.* 176-8:

(sc. Ζεύς)
τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὀδώ-
σαντα, τὸν πάθει μάθος
θέντα κυρίως ἔχειν.

⁸⁸⁵ DÖRRIE (1956: 323); cf. SOLMSEN (1968: I, 191).

*quien a los mortales hacia el saber
encaminó decretando que fuera vigente
el conocimiento con el sufrimiento.*

Y más adelante, en 249-50:

*Δίκη δὲ τοῖς μὲν παθοῦ-
σιν μαθεῖν ἐπιρρέπει·*

*Justicia a los que sufren
los inclina al conocimiento.*

También en Heródoto I 207, 6 encontramos la misma idea:

Τὰ δέ μοι παθήματα ἔοντα ἀχάρिता μαθήματα γέγονε

*Mis experiencias, que han sido desgraciadas, se han convertido en
conocimiento.*

Y Demócrito (B 182) formula el proverbio del siguiente modo:

*τὰ μὲν καλὰ χρήματα τοῖς πόνοις ἢ μάθησις ἐξεργάζεται, τὰ δ' αἰσχροῦ ἄνευ
πόνων αὐτόματα καρποῦται.*

*El conocimiento con esfuerzo consigue hermosos bienes, pero sin esfuerzo
espontáneamente da como fruto vilezas.*

FRAGMENTA ADESPOTA ATRIBUIDOS A AGATÓN

ad. F 324

Phalaridis epistulae, 87 (p. 434 Hercher) 'Αρισταινέτω. Οὐ λυπεῖ με τὸ γῆρας· οὐ γὰρ ἡ τῆς
τυραννίδος ἰσχὺς γεγήρακεν, ἀλλὰ Φάλαρις· λυπεῖς δέ με σὺ λίαν ὑπερφοβούμενός μου. τὸ γὰρ εἰμαρμένον
ἦξει, κἂν Ἄρισταινέτος μᾶλλον ἢ δεῖ φοβηθῆ.

πολλῷ δὲ κρεῖττον ἔστι μὴ δεδοικότα
παθεῖν τὸ μέλλον δεινὸν ἢ δεδοικότα,

ἴνα σοι καὶ μετὰ παραδειγμάτων ποιητικῶν ἐπιστέλλω.

A Aristéneto. No me molesta la vejez. No me hace viejo el peso de la tiranía, sino Fálaris. Más me molestas tú preocupándote en exceso por mí, pues el destino ha de llegar aunque Aristéneto sienta más temor del que conviene:

*pues mucho mejor es sin temor
soportar el futuro aciago que con temor,*

por escribírtelo con un ejemplo poético.

Comentario

La cita aparece recogida en una carta de la colección atribuida al tirano siciliano del s. VI a. C. Fálaris de Agrigento, cuya falsedad fue denunciada por Bentley⁸⁸⁶ en un famoso ensayo en el que demostró que las cartas no pueden ser muy anteriores al s. IV d. C.

La medida del fragmento es la siguiente:

— υ — | υ — υ || — | υ — υ —
1
C

υ — υ — | — — υ || — | υ — υ —
1
C

La supuesta atribución a Agatón fue sugerida por Porson, tal vez por razones de estilo a causa de la un tanto grosera repetición de palabras al final de ambos versos,

⁸⁸⁶ BENTLEY (1699).

aunque el ilustre filólogo no da explicaciones al respecto⁸⁸⁷. Nauck propuso sustituir μὴ δεδοικότα del v. 1 por μηδὲν εἰδότα —con lo que se atenuaría un tanto el homeoteleuton con el verso siguiente— relacionando estos versos con el F 205 de Eurípides donde se expresa la idea, similar aunque más elaborada, de que desconocer que se sufre un mal reduce el dolor que este genera:

φρονῶ δ' ὃ πάσχω, καὶ τόδ' οὐ σμικρὸν κακόν·
τὸ μὴ εἰδέναι γὰρ ἡδονὴν ἔχει τινὰ
νοσοῦντα, κέρδος δ' ἐν κακοῖς ἀγνωσία.

*Soy consciente de lo que sufro y no es este un mal pequeño
pues el no saber que uno está enfermo da placer
y en las desgracias es una ventaja la ignorancia.*

No obstante, el propio Nauck cita un verso de la Παρεκδιδομένη (*La prometida en secreto*) del cómico Antífanes (F 187, 5 K-A.) en el que aparece tal vez con intención paródica la misma expresión que prefiere eliminar:

ῥοφεῖν φακῆν ἐσθ' ἡδὺ μὴ δεδοικότα,

Es agradable tragarse un plato de lentejas sin temor.

En todo caso, y sea cual sea la lectura correcta, no nos parece que la atribución de estos versos a Agatón tenga base suficiente.

ad. F 409

PLUTARCHUS, *Amatorius* 23, 768 E Ἐπιπέδησιν, εἴποι τις ἂν ἐννοήσας
Πολλῶν δὲ τοιοῦτων γεγονότων καὶ παρ' ἡμῖν καὶ παρὰ
τοῖς βαρβάροις, τίς <ἂν> ἀνάσχοιτο τῶν τὴν Ἀφροδίτην λοιδορούντων, ὡς Ἐρωτι προσθεμένη καὶ
παροῦσα κωλύει φιλίαν γενέσθαι; τὴν μὲν πρὸς ἄρρεν' ἄρρενος ὁμιλίαν, μᾶλλον δ' ἀκρασίαν καὶ
ἐπιπέδησιν, εἴποι τις ἂν ἐννοήσας

ὕβρις τάδ' οὐχὶ Κύπρις ἐξεργάζεται'

⁸⁸⁷ "Qui videntur Agathonis esse", en *Euripidis Medea*, 139, I (1821:19)

διὸ τοὺς μὲν ἠδομένους τῷ πάσχειν εἰς τὸ χεῖριστον τιθέμενοι γένος κακίας οὔτε πίστεως μοῖραν οὔτ' αἰδοῦς οὔτε φιλίας νέμομεν

Dado que muchos casos semejantes han acontecido, tanto entre nosotros como entre los bárbaros, ¿quién sería capaz entre los que maldicen a Afrodita de decir que, estando ella asociada a Eros y prestándole asistencia, impide que nazca la amistad? En cuanto a la relación de un varón con otro varón, lo que es más bien intemperancia y acoso, podría uno recordar aquello de

Hybris no Cipris llevó esto a cabo.

Por eso, a los que se complacen en ser pasivos clasificándolos en el peor género de perversión, no les concedemos ni un ápice de confianza, de respeto o de amistad.

Comentario

La estructura métrica del verso es la siguiente:

-- ∪ -- | -- ∪ || -- | -- ∪ --
1
C

Meineke puso en relación este fragmento con una serie de pasajes en que un personaje intenta justificar un delito, generalmente una violación, amparándose en los efectos del vino. La situación es frecuentísima en la comedia, pero aparece igualmente en la *Auge* de Eurípides (F 265, 269), donde Heracles en estado de ebriedad violentaba a Auge, escena de la que parecen derivar otros dos fragmentos trágicos similares, uno de Carcino (70 F 6) y un *adéspton* (F 570).

Wilamowitz, atendiendo más bien al contexto en el que Plutarco inserta la cita, atribuye el fragmento al *Crisipo* de Eurípides, que tenía como argumento los amores de Layo —quien pasaba por ser el introductor de la pederastia en Grecia— con Crisipo, hijo de Pélope, al que raptó.

Sin embargo, el verso guarda un evidente parecido con el F 31 de Agatón —una vez admitida la enmienda de Schmidt al primer verso (κύπριν)— razón por la que tal vez

Gomperz sugirió la autoría de nuestro autor para este fragmento⁸⁸⁸. Si, además, aprovechamos las observaciones de Meineke en el sentido de que este verso podría ser compatible con una escena en la que un personaje intenta justificar una violación cometida bajo los efectos del alcohol, se podría plantear la posibilidad de que pertenezca, al igual que el F 31, no ya a la *Auge* de Eurípides sino a la de Agatón (cf. F 1).

⁸⁸⁸ GOMPERZ (1912: 270).

ICONOGRAFÍA DE AGATÓN

No ha llegado hasta nosotros ningún retrato que represente con seguridad a Agatón. Un busto del Museo Capitolino (Fig. 6-8) situado en la llamada *Stanza dei Filosofi* lleva una extraña inscripción sobre el hombro izquierdo, quizá incompleta, que reza AGATHONIS ERIT. Bottari⁸⁸⁹ lo identificó sin ninguna duda con el poeta trágico, pero como han señalado posteriormente Bernoulli⁸⁹⁰ y Jones⁸⁹¹ se trata de un retrato romano, probablemente de época de Hadriano, de tosca factura y sin ninguna relación con nuestro autor.

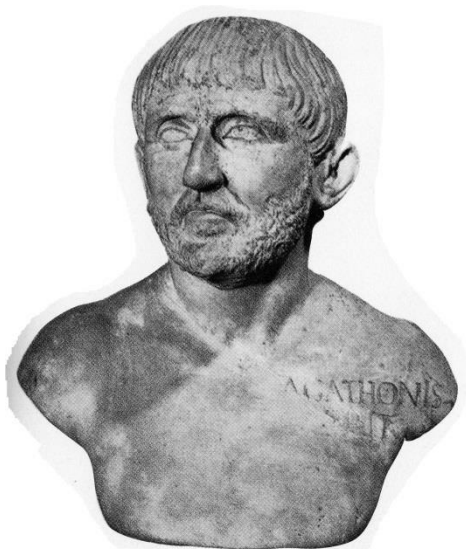


Fig. 8

⁸⁸⁹ BOTTARI (1819: I, 39-41, tav. IX); v. Fig. 10, donde se reproduce el dibujo de Bottari con un error en la inscripción: AGATHONS.

⁸⁹⁰ BERNOULLI (1901: II, 223).

⁸⁹¹ JONES (1912: 246, pl. 57).



Fig. 9

AGATONE. T. IX.



Fig. 10

Asimismo una herma bifronte procedente de Roma y conservada actualmente en el Museo de Bonn⁸⁹² representa a Eurípides junto con otro poeta que ha sido identificado unas veces como Esquilo⁸⁹³ y otras como Sófocles⁸⁹⁴. MacDowall reconoce en este segundo poeta a Agatón (v. Fig. 11), basándose por un lado en las tradiciones antiguas que asocian a ambos poetas en la corte de Macedonia y por otro en “la belleza, afabilidad y femenina dulzura del rostro”⁸⁹⁵. Lévèque, bastante menos sensible a los encantos de la pieza que su colega, rechaza de plano tal posibilidad, juzgando disimétrico el rostro del

⁸⁹² ARNDT - BRUCKMANN (1891, n.º 123).

⁸⁹³ FURTWÄNGLER, (1893: 535 n.2).

⁸⁹⁴ BERNOULLI (1901: I, 127).

⁸⁹⁵ McDOWALL (1904: 81-98).

personaje y su expresión desengañada y taciturna; un retrato, en fin, impropio de “le plus beau des Athéniens de la fin du siècle”⁸⁹⁶.

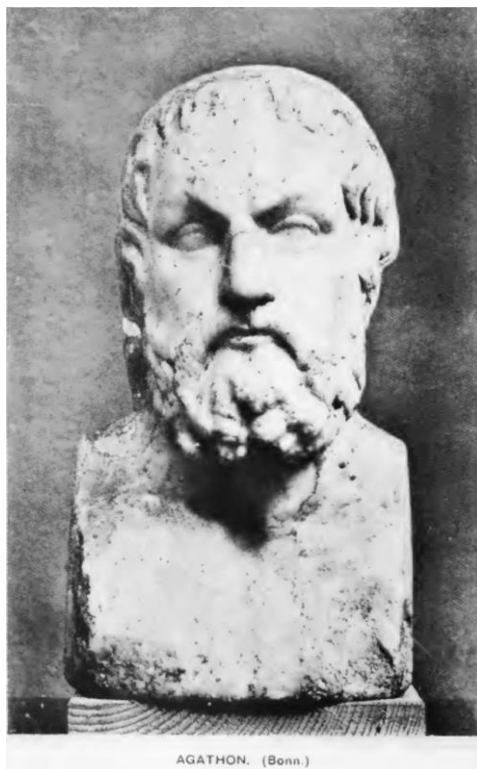


Fig. 11

⁸⁹⁶ LÉVÈQUE (1955: 165)

CAPÍTULO SEGUNDO

ESPÍNTARO

PREÁMBULO

“Poeta bárbaro y frigio”

Sólo unos exiguos datos han llegado hasta nosotros del poeta Espíntaro, y aun estos inseguros y contradictorios. La *Suda* se limita a darnos su lugar de nacimiento, la ciudad asiática de Heraclea del Ponto, y el título de dos de sus obras, *Heracles abrasado* y *Sémele fulminada* (T 1), de las que no se ha conservado ningún fragmento textual ni ningún otro tipo de referencia.

Diógenes Laercio refiere la anécdota de que Espíntaro escribió también una tragedia titulada *Partenopeo* y que la hizo pasar por obra nada menos que de Sófocles, para así engañar a su paisano el filósofo Heraclides Póntico. Sin embargo, el propio Diógenes parece atribuir con mayor confianza la historia a Dionisio Metatémemo⁸⁹⁷, es decir, “el tráfuga” (ca. 330-ca. 250), filósofo estoico que se ganó su apodo al pasarse a la escuela cirenaica en los últimos años de su vida (T 3-4).

Es posible que Espíntaro fuera de origen frigio, por lo que habría de sufrir las burlas de Aristófanes (*Las aves*, 762 = T 2) y de otros poetas cómicos, como Estratis (s. V-IV a. C.), quien probablemente lo parodió en su *Zώπυρος περικαιόμενος*.

No obstante, como señala Snell en su edición, resulta muy dudoso por razones cronológicas de peso que el Espíntaro de Aristófanes sea el mismo personaje que el autor dramático citado por la *Suda*⁸⁹⁸: si este último fue quien expuso al ridículo a Heraclides Póntico, que murió a finales del siglo IV a. C., Espíntaro debió haber sido de una longevidad extraordinaria. Por consiguiente, o el Espíntaro citado por Aristofanes no fue poeta trágico, o bien hubo dos autores trágicos con el mismo nombre separados por casi un siglo, o hay que descartar que Espíntaro tuviera algo que ver con la burla que relata Diógenes Laercio (v. T 3).

⁸⁹⁷ *TrGF* 113, p.168. Los testimonios y fragmentos de Dionisio el Tráfuga pueden consultarse en ARNIM, *StVF* 1, 93-96; cf. igualmente *RE* 5, 973, 21.

⁸⁹⁸ Probablemente esta es la razón por la que Snell no incluye los títulos de las tragedias atribuidas a Espíntaro por la *Suda* en los *Fragmenta* sino en los *Testimonia*, ubicación que mantenemos.

TESTIMONIA

T 1

Suda σ 945 Σπίνθαρος, Ἡρακλεώτης. ἦν δὲ τραγωδίας ποιητής. δράματα δὲ αὐτοῦ ἔστι ταῦτα·

ΠΕΡΙΚΑΙΟΜΕΝΟΣ ΗΡΑΚΛΗΣ,
ΣΕΜΕΛΗ ΚΕΡΑΥΝΟΥΜΕΝΗ.

Espíntaro, de Heraclea. Fue poeta trágico. Sus dramas son estos:

Heracles abrasado,
Sémele fulminada.

Comentario

a) *Heracles abrasado* (Περικαιόμενος Ἡρακλῆς).

Mencionado ya por Homero⁸⁹⁹, Heracles es uno de los personajes de más rica y variada tradición dentro de la mitología griega. Desde su nacimiento de Alcmene, previa la engañosa seducción de Zeus, y su accidentada infancia, pasando por sus múltiples hazañas y aventuras, incluidos el asesinato de sus propios hijos y el cumplimiento de sus famosos doce trabajos al servicio de Euristeo, hasta llegar a su trágica muerte, involuntariamente causada por los celos de su esposa Deyanira, y su apoteosis final en la cumbre del Eta, la leyenda de Heracles ha sido una fuente inagotable de argumentos para los dramaturgos, tanto griegos como latinos.

Esquilo parece que compuso un pequeño conjunto de piezas centrado en la figura de Heracles: *Alcmene* (F 12 Radt), que escenificaría las circunstancias de su nacimiento, *Los Heraclidas* (F 73b-76 Radt), probablemente sobre la apoteosis del héroe, y *El león* (F 108-113 Radt) o *Los heraldos* (F 123 Radt) como drama satírico⁹⁰⁰.

⁸⁹⁹ La mención más extensa es la que relata el ardid de Hera para provocar el nacimiento de Euristeo antes que el de Heracles y convertir así a este en súbdito del primero: *Il.* XIX 97-133; otras referencias homéricas al héroe en *Il.* VIII 368; XVIII 119; *Od.* XI 602-3.

⁹⁰⁰ Cf. LUCAS (2008: 190-2, 319-29, 390-2, 411-4). Faltaría una pieza para completar la tetralogía: METTE (1963: 148-54) propuso sin demasiado fundamento un *Euritión*, título inventado por él.

De Sófocles, aparte de su pieza conservada *Las Traquinias*, se conservan otros cuatro títulos —con un puñado insignificante de fragmentos— protagonizados por Heracles: *En Ténaro*, *Heracles*, *Heracles niño* y *Cerbero* (probablemente todos ellos dramas satíricos)⁹⁰¹; y además, un *Anfitrión* sobre las circunstancias de su nacimiento.

Eurípides escribió un *Heracles*, que se conserva íntegramente, sobre la locura del héroe y el asesinato de los hijos de su primera esposa, Mégara, y otra pieza igualmente conservada, *Los Heraclidas*, que trata de manera muy libre sobre la hospitalidad que prestaron los atenienses a los hijos de Heracles y Deyanira cuando tras la muerte del héroe fueron perseguidos por Euristeo.

Heracles aparece además como personaje relevante, en calidad de salvador providencial del protagonista, en otras cuatro tragedias, dos de ellas incluidas en el *corpus* transmitido —*Filoctetes* de Sófocles y *Alceste* de Eurípides— y otras dos perdidas —*Prometeo liberado* de Esquilo y *Atamante*, también de Eurípides—.

Otras piezas tituladas *Heracles*, de las que apenas se conserva algún fragmento, se deben a Astidamante II (con seguridad, un drama satírico)⁹⁰², Diógenes de Sinope⁹⁰³, Licofrón⁹⁰⁴ y Timesiteo⁹⁰⁵.

Por lo que se refiere al teatro latino, se conservan completas dos tragedias de Séneca, *Hercules furens* y *Hercules Oetaeus*, fragmentos de un *Amphitruo* y un dudoso *Heraclidae* de Accio, además de, ya en el ámbito de la comedia, el *Amphitruo* de Plauto.

En cuanto al drama de Espíntaro, es muy poco lo que podemos afirmar sobre él. A juzgar por su título, es de suponer que versaría sobre el tormento y la cremación del héroe, y seguramente al final de la pieza se anunciaría su apoteosis definitiva en el Olimpo: como es sabido, Deyanira, celosa de la relación de Heracles y Yole, unta una túnica ceremonial del héroe con la mortal ponzoña que le había proporcionado el centauro Neso antes de morir, en la creencia de que se trataba de un filtro que le haría recuperar el amor de su esposo, y con la mediación del heraldo Licas se la hace llegar a su esposo. Cuando Heracles se acerca al altar la túnica comienza a arder y, en sus desesperados intentos por despojarse de ella, el héroe se arranca trozos de su propia carne. Suponiendo a Licas

⁹⁰¹ Tal vez algunos títulos sean variantes de una misma pieza, cf. LUCAS (1983: 96, 108-9).

⁹⁰² *TrGF* 1, 60 F 4.

⁹⁰³ *TrGF* 1, 88 F 1c.

⁹⁰⁴ *TrGF* 1, 100 F 1e.

⁹⁰⁵ *TrGF* 1, 214 T.

culpable de sus padecimientos, lo arroja por un acantilado; finalmente, incapaz de soportar el dolor, se hace llevar a la cumbre del Eta, ordena construir una pira que sólo Filoctetes (o su padre Peante) se atreve a encender y se inmola en ella⁹⁰⁶. En Homero Heracles desciende al Hades y allí lo encuentra Odiseo, como una sombra más entre las sombras, pero aún causando espanto al resto de los muertos⁹⁰⁷. Sin embargo, la versión que terminó por hacerse canónica afirma que el héroe fue divinizado: según Apolodoro, una nube se colocó por debajo de él mientras la pira ardía y en medio del fragor del trueno lo subió al cielo junto a los dioses, que lo hicieron inmortal y lo desposaron con Hebe⁹⁰⁸.

Es probable que esta pieza de Espíntaro haya sido parodiada en la comedia Ζώπυρος περικαιόμενος⁹⁰⁹ de Estratis (activo entre el 412 y 380 a. C.), donde a un personaje se le anima a ser valiente y chamuscarse a sí mismo como si fuera un bigote⁹¹⁰, en burla, tal vez, de la conocida anécdota del tirano Dionisio de Siracusa, quien tenía tanto miedo de ser asesinado que sólo dejaba que le arreglara el cabello y la barba su propia hija, eso sí, chamuscándoselos con un hierro caliente sin punta ni filo.

Aunque no se ha conservado ningún verso de su *Heracles abrasado*, Espíntaro figura en la lista de candidatos a la autoría de un fragmento papiiráceo (*P.Oxy.* 2454) que recoge en dos columnas un extenso pasaje dramático, quizá procedente de un drama satírico, sobre los últimos momentos de Heracles en el Eta:

⁹⁰⁶ Las fuentes principales para el final de Heracles son Apolod. II, 7; Diod. Sic. IV 38, 1-8; Ovid. *Met.* IX 101-272; Hyg. *Fab.* XXXVI; y, naturalmente, *Las Traquinias* de Sófocles y el *Hercules Oetaeus* de Séneca.

⁹⁰⁷ *Od.* XI 601-627. Los vv. 602-4, donde se refiere la presencia de Heracles en el Olimpo, son claramente una interpolación, cf. GANTZ (2004: 810-11); en *Il.* XVIII 117-9 Aquiles igualmente menciona la muerte de Heracles.

⁹⁰⁸ Apolod. II 7, 7; cf. Ovid. *Met.* IX 239-273, donde su parte divina es llevada al cielo por un carro tirado por cuatro caballos. La divinización de Heracles está atestiguada en las artes plásticas desde comienzos del s. VI a. C.: cf. GANTZ (2004: 812-13).

⁹⁰⁹ Cf. WEBSTER (1953: 29 y 1956: 33-4). Que Espíntaro habría servido de modelo a Estratis era ya una propuesta de MEINEKE (1840: I, 226), aceptada por GEISSLER (1969 [=1925]: 68). El individuo ridiculizado por Estratis podría ser el fisiognomista Zópiro, tutor tracio de Alcibíades citado por ps.Platón en *Alc.* I, 122b, que tal vez era el mismo personaje sobre el que Fedón de Élida escribió un diálogo socrático no conservado.

⁹¹⁰ Fr. 9 K-A ἀλλ' εἰ μέλλεις ἀνδρείως / φώζειν ὥσπερ μύστακα σαυτοῦ. Estratis se había burlado ya de este temor de Dionisio en su *Atalanta*, fr. 6 K-A.

ad. F 653 K-Sn⁹¹¹

I	II
x – ∪ –x –]ορω πεπραγμένω[ειλ[
[πε]φυρμένος λύθρω	οχω[
[]†εξιχυτους ἔχων	έτυμ[
[]ν άρραγής δορά	φαν[
5 [].ριν έσκυλευμένην	35 τιπ[
[]ας κατ' άύχένων	πε.[
[]έχω κα[τ]ακρεμάς	μεσ.[
[]ματοστ[ό]μου σκέπας	χευ[
[] γουνάτων ρυγήν ιείς	πον[...].[
10 []†κκεβαιν' ούδέν μένος	40 τεύξη τιν' Ἡρα .[
[]σεν Άνταϊος πάλιν	νυ[..].ρ καθ' ήμ.[
[].ον έσκεπασμένος	ποϊ ποϊ φύγωμεν [
[]μα †γηγενεστερον	δ.β..καθηρα.[
[]ος άπλατος γίγας	ές αίθέρ' έλθω[
15 []..εις δ' έναντίας	45 Α<ι>δη μ' όδευ.[..]υ[
[]τωνως έπέιγεται	"Όλυμπος ήμϊν [
[]εμου μενειμοσο`ύςοι μεκραι.[
[]σον εύρ[εϊ]αν ράχιν	κεραύνιοι πρηστῆρ[ες
[]τον άθλητήν μέγαν	έχοντες †ουφερεστε.[
20 [πά]ροιθε πειράσας	50 Ἡρα με πλειϊον χαρμ[
[]λων έμ<ο>ϊς δεθείς	ταυτ' ήν ά μόχθοις μυ[ρίοις
[και]ρίοις τοξεύμασιν	τουτ' αίθέρος κελευθο[
[]ν Θρηκίων διώκομαι	ϊν' έλπίσας <>Όλυμπον [
[]μα πώς μ' άγηλατεϊ	δν ού λέοντες είδον [
25 []δεκάστομος φόνος	55 παίζ[ο]ντες ούτ' άμει.[
[Κερ]βέρου βοή φοβεϊ	γυνή καθεϊλε δυσκλ[ε
[]ος	γυνή τόν Ἡρας ζήλο[ν
[]ατα	άλλ' ὦ πάτερ γεραιέ [

⁹¹¹ Presento el texto tal como ha sido editado por KANNICHT-SNELL, *TrGF* 2, p. 225-9; para la traducción recojo también algunos de los suplementos del primer editor del papiro, TURNER (1962: 29) y del propio Kannicht.

	[]δον Προμηθέως		λόγοι με φυν[
30	[ε]ῦροος	60	δός μοι τὸ νωθρ[ὸν
	I			II
		<i>... de lo ocurrido</i>		<i>...</i>
		<i>...empapado de sangre</i>		<i>...</i>
		<i>...derramados teniendo</i>		<i>...</i>
		<i>...indestructible piel</i>		<i>...</i>
5		<i>...despojada</i>	35	<i>...</i>
		<i>...por el cuello</i>		<i>...</i>
		<i>...suspendida</i>		<i>...</i>
		<i>...de...bocas... protección</i>		<i>...</i>
		<i>...de las rodillas...un gruñido lanzando</i>		<i>...</i>
10		<i>... venía ninguna fuerza</i>	40	<i>que prepare Hera algún...</i>
		<i>...Anteo de nuevo</i>		<i>ahora pues]³ contra nosotros...</i>
		<i>...protegido</i>		<i>a dónde, a dónde huiremos...</i>
		<i>...criatura]¹ más terrígena</i>		<i>purificando...</i>
		<i>...gigante inabordable</i>		<i>al éter dirigiéndome...</i>
15		<i>...contrarias</i>	45	<i>Hades, que yo viaje...</i>
		<i>...esforzadamente]² se apresura</i>		<i>el Olimpo a nosotros...</i>
		<i>...de mí ...</i>		<i>...</i>
		<i>...la ancha espalda</i>		<i>fulmíneas tormentas ...</i>
		<i>...un gran atleta</i>		<i>teniendo...</i>
20		<i>...por delante intentando</i>	50	<i>para Hera⁴ un mayor gozo...</i>
		<i>...atado por mis...</i>		<i>eso era lo que con mil fatigas...</i>
		<i>...por certeras flechas</i>		<i>por esto el camino del éter</i>
		<i>...de los tracios... persigo</i>		<i>para que esperando el Olimpo...</i>
		<i>...por qué me destierra como impuro</i>		<i>al que no vieron los leones...</i>
25		<i>...asesino de diez bocas</i>	55	<i>jugando ni la respuesta...</i>
		<i>...el grito de Cerbero aterroriza</i>		<i>una mujer destruyó infame...</i>
		<i>...</i>		<i>una mujer los celos de Hera...</i>
		<i>...</i>		<i>pero, oh anciano padre...</i>

...de Prometeo
30 ...de hermosa corriente

los relatos [dicen que yo nací...]⁵
60 dame el lento...

¹θρέμ]μα Turner

²έν]τόνωσ Turner

³νῦ[ν γὰρ Kannicht

⁴Ἡρα<ι> Kannicht

⁵φῦν[αι φασί Kannicht

El texto, muy deteriorado, forma parte de un parlamento del héroe, interrumpido por una breve intervención (v. 33 s.) de otro personaje o, quizás, del coro. Como en un pasaje equivalente de *Las traquinias* de Sófocles (1046-1066), después de recordar catalogicamente a alguno de sus grandes adversarios (Anteo, v. 11; Cerbero, v. 26) o de sus proezas más importantes (la liberación de Prometeo, v. 29), Heracles desespera de alcanzar el cielo y se lamenta de su derrota a manos de una mujer, que inconscientemente ha sido instrumento de las maquinaciones de Hera (v. 56-7)⁹¹².

Aunque Colombi⁹¹³ y Cataudella⁹¹⁴ han defendido, atendiendo a ciertos ecos verbales, la paternidad esquílea del fragmento, la mayor parte de los estudiosos lo sitúan en época postclásica, más concretamente helenística, y lo consideran obra de un autor que imita conscientemente a Esquilo y Sófocles⁹¹⁵. López Cruces, además de confirmar las cuestiones de datación, ha señalado la presencia de algunos términos que no cuadran con la gravedad de una tragedia (ἀθλητήν y el comparativo γηγενέστερον) y que invitarían a pensar más bien en un drama satírico o en una tragedia con elementos cómico-satíricos, fenómeno cada vez más frecuente a partir de Eurípides. En su opinión, Diógenes el Cínico, autor igualmente de un *Heracles*, podría ser un candidato idóneo a la paternidad de este fragmento papiráceo⁹¹⁶. Por lo que se refiere a Espíntaro, ningún estudioso ha reivindicado su autoría para este pasaje: parece una figura demasiado oscura y poco

⁹¹² Sigo la interpretación de LÓPEZ CRUCES (2004: 5-22).

⁹¹³ COLOMBI (1964: 12-22) lo asigna al *Prometeo liberado*.

⁹¹⁴ CATAUDELLA (1966: 61-63) lo considera un fragmento de *Los Heraclidas* de Esquilo.

⁹¹⁵ Cf. TURNER (1962: 27-32) y LLOYD-JONES (1963: 439).

⁹¹⁶ Cf. LÓPEZ CRUCES (2004: 22).

relevante como para ser copiado todavía en el siglo segundo de nuestra era, fecha a la que pertenece el papiro⁹¹⁷.

La cremación y ascensión de Heracles al Olimpo, subido en un carro conducido por Atenea o *Nike* y con Hermes como guía, es un motivo frecuente en un buen número de vasos de finales del s. V y principios del IV a. C. Entre ellos destaca una pélice ática (420-400 a. C.) procedente de Etruria⁹¹⁸ (Fig. 12) en la que un Heracles joven e imberbe se eleva desde la pira en un carro guiado por Atenea, mientras abajo dos sátiros intentan adueñarse de los restos de las armas del héroe, cuya coraza sigue ardiendo en la hoguera⁹¹⁹ a pesar de los intentos por apagar el fuego de dos ninfas con nombres de fuente, Aretusa y Premnusa⁹²⁰. En opinión de Webster⁹²¹, el artista se habría inspirado en el Περικαιόμενος Ἡρακλῆς de Espíntaro, que en consecuencia sería un drama satírico y no una tragedia. No obstante, otras representaciones plásticas contemporáneas reproducen la misma escena pero sin presencia de sátiros, por lo que la afirmación de Webster es cuando menos aventurada⁹²². En todo caso, la escena demuestra que, al igual que sucede con otros episodios de la vida de Heracles, incluso un tema en apariencia tan intensamente “trágico” como la desgraciada muerte del héroe podía recibir un tratamiento cómico o satírico. Kannicht–Snell incluyen en su edición esta representación plástica como testimonio de un Ἡρακλῆς σατυρικός (Trag. ad. F 3d) sin atribución de autor⁹²³.

⁹¹⁷ Cf. TURNER (1962: 29) y CATAUDELLA (1966: 49).

⁹¹⁸ Museo de Berlín, n^o 2360. Cf. BEAZLEY, *ARV*² (1963) 1186.30, 1685; *LIMC* V 1, s.v. *Herakles* p. 128, 2916; 2 p. 120.

⁹¹⁹ Según otra interpretación de este vaso, ya antigua, lo que todavía arde en la pira es el cuerpo del héroe, mientras que su parte divina, rejuvenecida, es llevada al Olimpo: cf. ROULEZ (1847: 263-278; esp. 271-3).

⁹²⁰ Según una tradición transmitida por Heródoto (VII, 198) fue el río Diras el que apagó la pira en que ardía el héroe.

⁹²¹ WEBSTER (1956: 33-4).

⁹²² Así por ejemplo, sendas crateras áticas de 400-380 a. C. en las que Heracles es conducido al Olimpo por *Nike* mientras algunos dioses (Apolo, Hermes, Dioniso, Hera) esperan su llegada: cf. *LIMC* V 1, s.v. *Herakles*, p. 129, 2917-8; 2 p. 120.

⁹²³ *TrGF* 2, p. 9.



Fig. 12

En la misma línea, otra vasija (Museo del Louvre, nº 3408)⁹²⁴ procedente de Cirene y pintada entre 410-400 a. C. reproduce una escena cómica que tal vez parodiaba el drama satírico en el que se inspiraba la pieza anterior⁹²⁵: Aquí Heracles aparece junto a la diosa Victoria, quien guía un carro tirado esta vez por cuatro centauros; un sátiro agita en sus manos delante de ellos sendas antorchas (Fig. 13).

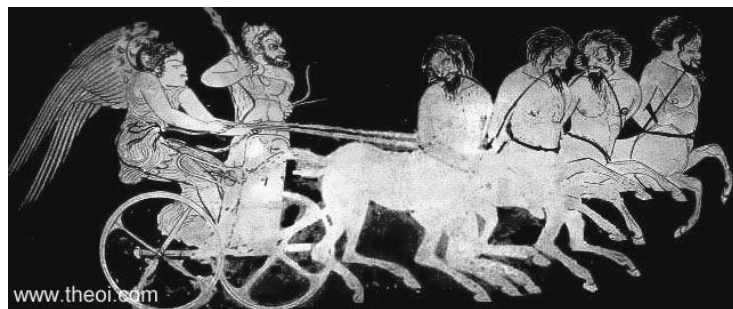


Fig. 13

b) *Sémele fulminada* (Σεμέλη κεραυνουμένη).

⁹²⁴ LIMC VI 1, s.v. *Kentauroi et Kentaurides* p. 299; 2, p. 451.

⁹²⁵ Cf. TRENDALL-WEBSTER (1971: 117-8).

La figura de la tebana Sêmele, hija de Cadmo y Harmonía, única mortal madre de un dios, aparece mencionada ya en Homero (*Il.* XIV 323) y Hesíodo (*Theog.* 940) como madre de Dioniso, pero hasta Píndaro (*Ol.* II 22-27) no encontramos una referencia inequívoca a las espectaculares circunstancias de su muerte⁹²⁶: enamorado Zeus de ella, la deja embarazada del futuro dios Dioniso, pero antes de que se produzca el nacimiento Sêmele insta a su amante a manifestarse en todo su esplendor divino, del mismo modo en que lo hace ante su esposa Hera –según la mayoría de las versiones, incitada con engaños por la propia diosa⁹²⁷—, a lo que Zeus accede de mala gana, obligado por una promesa solemne que había pronunciado. Aterrorizada e incapaz de soportar tal visión, Sêmele arde envuelta en los rayos de Zeus hasta quedar reducida a cenizas. Sin embargo, antes de que se consuma por completo Zeus extrae al niño del vientre de su madre y lo cose dentro de su propio muslo⁹²⁸, de donde nacerá cuando se cumpla el periodo de gestación. Sêmele fue más tarde rescatada de los infiernos por su hijo y llevada al Olimpo, donde recibió el nombre de Tione (*Hyg. Fab.* 167, 179)⁹²⁹.

A pesar de que la única tragedia de tema dionisiaco conservada íntegramente sea *Bacantes* de Eurípides, en la dramaturgia griega el tema de la leyenda de Dioniso tiene una larga tradición que de hecho arrancaría desde los propios orígenes del teatro griego, tan estrechamente vinculados con el culto al dios. Por ceñirnos únicamente a los tratamientos de la figura de Sêmele⁹³⁰, contamos con una pieza homónima de Esquilo, que seguramente pertenecería a su segunda tetralogía de tema dionisiaco, centrada en Tebas. La tetralogía abarcaría desde el nacimiento del dios hasta su triunfo sobre Penteo y según la mayoría

⁹²⁶ Las principales fuentes que relatan la historia de Sêmele y el nacimiento de Dioniso son: Eur. *Bacch.* 1-10, 88-104, 242-245, 286-293, 523-529; Herodot. II 146,2; Diod. Sic. III 64, 3-4; IV 2, 1-3, V 52, 2; Apolod. III, 4, 3; Ov. *Met.* III 259-298; Hyg. *Fab.* 167, 179; Nonn. VII 180-263.

⁹²⁷ Así ya en Eur. *Bacch.* 1-10, donde se culpa a Hera sin concretar las circunstancias. En cambio, en Diod. Sic. IV 2, 1-3 Sêmele le pide el favor a Zeus por propia iniciativa. Las fuentes latinas (Ov. *Met.* III 275-279; Hyg. *Fab.* 167, 179) son las primeras en señalar que Hera había adoptado la figura de Béroë, la nodriza de Sêmele, para persuadirla.

⁹²⁸ La primera referencia a que Dioniso nace de Zeus la encontramos en *Hymn. Hom.* I, 1-9, pero una laguna del texto impide saber si se mencionaba también que lo había cosido a su muslo.

⁹²⁹ Para un análisis más detallado de las variantes sobre la leyenda de Sêmele y sus fuentes literarias nos remitimos a la introducción a la *Sêmele* de Diógenes de Atenas, capítulo VII.

⁹³⁰ Para una relación completa de los dramas de temática dionisiaca, v. *infra* la introducción a la *Sêmele* de Diógenes de Atenas, cap. VII.

de los críticos estaría formada por los siguientes títulos: *Sémele*, *Las cardadoras*, *Penteo* y *Las nodrizas*⁹³¹. La *Sémele* de Esquilo llevaba como título alternativo *Las portadoras de agua* (Ἵδροφόροι), en probable alusión a los preparativos de las esclavas para el inminente parto⁹³². También de Sófocles tenemos noticia de unas Ἵδροφόροι, en donde se podía haber tratado el mismo tema que la pieza de Esquilo⁹³³. Entre los autores fragmentarios, con el título específico de *Sémele* tenemos noticias de una pieza atribuida a Diógenes de Atenas, de la que conservamos un fragmento relativamente extenso (45 F 1)⁹³⁴, y otra de Carcino II (70 F 2-3). Asimismo, Yofonte, el hijo de Sófocles, aparte de unas *Bacantes* o *Penteo* (22 F 2), compuso también una pieza tal vez titulada *Sémele* (22 F 3) que trataba sobre cómo Dioniso rescató a su madre del mundo infernal⁹³⁵;

En el campo de la comedia el tema dionisiaco es tan recurrente como en la tragedia, aunque solamente conocemos una *Sémele*⁹³⁶ (o *Dioniso*) de Eubulo (ca. 380- ca. 335 a. C.) de la que quedan tres fragmentos.

Una hidria ática de la última década del s. V (Berkeley 8.3316)⁹³⁷ mencionada por Webster y Gantz⁹³⁸, parece sugerir una versión del nacimiento de Dioniso desconocida por la tradición literaria: en ella puede verse a Sémele acostada en su lecho con los ojos cerrados; Hermes se aleja por la izquierda llevándose al niño mientras Iris se acerca en vano por la derecha, aparentemente con la misma intención; detrás de esta aparece Hera con un cetro en la mano (Fig. 14). La novedad consiste, por un lado, en que en esta versión Hera parece haber urdido un plan para apoderarse del niño; y por otra, en que se pasa por alto el segundo nacimiento de Dioniso del muslo de Zeus.

⁹³¹ Así las agrupan Mette, Dodds, Sommerstein y Jouan; GANTZ (1980a: 154-8), en cambio, propone el siguiente agrupamiento: *Bacantes* (para el resto, un título alternativo del *Penteo*), *Penteo*, *Las cardadoras* y *Las nodrizas*, del que quedaría excluida *Sémele* como obra independiente, aunque también podría haber estado incorporada en otro grupo formado por *Las arqueras*, *Sémele* y *Atamante*, de forma que se trataría de una trilogía centrada en torno a la heroína: cf. LUCAS DE DIOS (2008: 598-9)

⁹³² Cf. LUCAS DE DIOS (2008: 595).

⁹³³ Cf. LUCAS DE DIOS (1983: 339)

⁹³⁴ v. *infra* cap. VII.

⁹³⁵ *TrGF* 1, 348.

⁹³⁶ *PCG* 5, F 93-95

⁹³⁷ *ARV* 1343; *LIMC* VII 1, s. v. *Semele* 6; 2, p. 530.

⁹³⁸ WEBSTER (1967a: 145) se inclina por adscribirla a la *Sémele* de Esquilo; GANTZ (2004: 840-1).



Fig. 14

T 2

a) ARISTOPHANES, *Aves* 762-3 (APOSTOLIUS 17, 100; ARSENIUS 52, 55)

ΧΟ. Εἰ δὲ τυγχάνει τις ὦν Φρύξ μηδὲν ἦττον Σπινθάρου,
φρυγίλος ὄρνις οὗτος ἔσται, τοῦ Φιλήμονος γένους.

*Y si resulta que hay uno no menos frigio que Espíntaro,
el pajaró frígilo⁹³⁹ este será, de la familia de Filemón.*

b) *Scholium ad locum* (*Suda* σ 946, φ 773) Σπίνθαρος· οὗτος κωμωδεῖται ὡς
βάρβαρος καὶ Φρύξ.

Espíntaro: a este se le ridiculiza en la comedia por bárbaro y frigio.

Comentario

Los versos de *Las aves* se enmarcan en una larga resis del corifeo en la que anima a los espectadores a exiliarse en la nueva república de los pájaros, donde todos los valores

⁹³⁹ Pájaro de difícil identificación, quizá el pinzón (*LSJ*, s. v.).

vigentes en Atenas se han invertido por completo, hasta el punto de que incluso un frigio como Espíntaro puede gozar de la misma consideración que un ateniense del más rancio abolengo. La broma de Aristófanes consiste en un banal juego de palabras entre Φρύξ ('frigio') y φρυγίλος, pero ciertamente, como observa Snell, en ningún momento ni el poeta ni el escoliasta dan a entender que el Espíntaro objeto de la burla sea un poeta trágico.

T 3

DIOGENES LAERTIUS 5, 92 ἔτι καὶ Διονύσιος ὁ Μεταθέμενος (ἢ Σπίνθαρος, ὡς ἔνιοι) γράψας τὸν Παρθενοπαῖον ἐπέγραψε Σοφοκλέους. ὁ δὲ πιστεύσας εἷς τι τῶν ἰδίων συγγραμμάτων ἐχρήτο μαρτυρίοις ὡς Σοφοκλέους. αἰσθόμενος δ' ὁ Διονύσιος ἐμήνυσεν αὐτῷ τὸ γεγονός· τοῦ δ' ἄρνούμενου καὶ ἀπιστοῦντος ἐπέστειλεν ἰδεῖν τὴν παραστιχίδα· καὶ εἶχε Πάγκαλος. οὗτος δ' ἦν ἐρώμενος Διονυσίου· ὡς δ' ἔτι ἀπιστῶν ἔλεγε κατὰ τύχην ἐνδέχεσθαι οὕτως ἔχειν, πάλιν ἀντεπέστειλεν ὁ Διονύσιος ὅτι καὶ ταῦτα εὐρήσεις·

A. γέρον πίθηκος οὐχ ἀλίσκεται πάγη·

B. ἀλίσκεται μὲν, μετὰ χρόνον δ' ἀλίσκεται.

καὶ πρὸς τούτοις·

<x> Ἡρακλείδης γράμματα οὐκ ἐπίσταται.

ὁ δ' ἠσχύνθη⁹⁴⁰.

Y además, Dionisio el Tránsfuga (o Espíntaro, según algunos) escribió un Partenopeo y lo firmó como Sófocles. Y él, (sc. Heraclides Póntico) crédulamente lo citó en uno de sus propios escritos como si fuera de Sófocles. Cuando Dionisio se enteró, le reveló lo sucedido. Como el otro lo negaba y no le creía, le pidió que mirara el acróstico. Y ponía "Páncalo": ese era el amado de Dionisio. Y como todavía desconfiara y le dijera que eso era así por casualidad, de nuevo le mandó recado diciéndole: "también encontrarás esto:

A. No se atrapa a un viejo mono en una red.

B. Se le atrapa, con el tiempo se le atrapa.

Y además:

Heraclides no sabe de letras."

⁹⁴⁰ ὁ δ' ἠσχύνθη es una conjetura de Nauck; la lectura de los códices es οὐδ' ἠσχύνθη (y no le dio vergüenza), que resulta amétrico.

Y él se avergonzó.

Comentario

Si hay que atribuir a Espíntaro y no a Dionisio el Tránsfuga la anécdota relatada por Diógenes, se plantea una grave inconsistencia cronológica en el hecho de que, según el T 2, Espíntaro ya era un autor conocido cuando se estrenó *Las aves* de Aristófanes en el 414, mientras que del presente testimonio se deduce que todavía estaba en activo a finales del s. IV –es decir, setenta u ochenta años después— cuando al filósofo platónico y astrónomo Heraclides Póntico (ca. 390-310 a. C.), se le podía calificar de “viejo mono”. Esta es la razón por la que Snell plantea que el Espíntaro de Aristófanes no sería el autor trágico mencionado por la *Suda* y protagonista del fraude contra Heraclides. Pensamos, sin embargo, que caben otras posibilidades de solventar el desajuste temporal: cronológicamente es perfectamente coherente suponer que el Espíntaro de Aristófanes es el dramaturgo mencionado en la *Suda* y que su Ἡρακλῆς περικαίόμενος fue parodiado por el cómico Estratis (y reproducido por la misma época en la pélice ática de Berlín, v. n. 918); habría que pensar entonces en la posibilidad de dos poetas distintos con el mismo nombre, uno coetáneo de Aristófanes y otro casi un siglo posterior, autor del fraudulento *Partenopeo*. No obstante, la cautela de Diógenes en atribuir a Espíntaro la maquinación contra Heraclides nos inclina a pensar más bien en que no habría existido más que un único Espíntaro contemporáneo de Aristófanes y que, por tanto, el autor de la burla contra Heraclides sería Dionisio el Tránsfuga. La confusión se habría producido en época tardía, propiciada tanto por la circunstancia de que ambos personajes, Espíntaro y Heraclides, hubieran nacido en la misma ciudad como por el hecho de que, tal vez, Espíntaro hubiera escrito también un *Partenopeo*, pero firmado, naturalmente, con su propio nombre.

La única tragedia de ese título de que tenemos noticia, aparte de la que estamos comentando, se le atribuye a Astidamante II⁹⁴¹ y según una inscripción didascálica⁹⁴² su autor venció con ella en las Dionisias del año 340 a. C. La pieza desarrollaría la leyenda del héroe Partenopeo, uno de los Siete caudillos de la primera campaña contra Tebas;

⁹⁴¹ *TrGF* 1 60 F 5b; Focio y la *Suda* asignan esta pieza a su padre Astidamante I, pero por el año de su representación parece más conveniente atribuírsela al hijo, como hace Snell.

⁹⁴² DID A 1, 304 y A 2, 16.

dotado de una gran belleza y valor, se unió a la expedición a pesar de los consejos de su madre Atalanta, que preveía su muerte violenta.

Una cratera procedente de Apulia, (ca. 350 a. C.)⁹⁴³ representa al joven guerrero sentado en un lecho, discutiendo con un anciano –tal vez Adrasto, que intenta convencerlo para que tome parte en la expedición— mientras detrás de él su madre Atalanta, lujosamente vestida, aparece en actitud preocupada. A la izquierda del anciano aparece igualmente otra mujer, también ricamente ataviada. Encima de esta escena se muestran Hermes, Apolo, junto al cual despliega sus alas un enorme cisne, y Ares, que según algunas versiones era el padre de Partenoqueo (Fig. 15). El vaso se ha fechado al menos una década antes de la victoria de Astidamante II, por lo que el artista tendría que haberse inspirado en un drama de un autor distinto⁹⁴⁴.



Fig. 15

T 4

PHILODEMUS, *Academicorum philosophorum index Herculensis* p. XXI Mekler
καὶ πολυθύλητος μὲν Σπιν[θάρου τέχνη,] ὃς τὸν Παρθ[ενοπαῖον ὡς ἔλε]γό[ν τινες
γράφας Σο]φο[κλ]έους ἐπέγραψε.] τῶ[ι σιλλύβωι? δὲ Ἡρα]κλείδ[ης πιστεύων ἐ]πίτηδ[ες

— —

⁹⁴³ Milán, *Museo Archeologico*. St. 6873; cf. WEBSTER (1967b: 166) Y WEBSTER-TRENDALL (1971: 106).

⁹⁴⁴ Cf. Trag. ad. F 8e K-Sn.

Y el renombrado arte de Espíntaro, quien escribió un Partenoqueo, según dicen algunos, y lo firmó como Sófocles. Heraclides, fiándose de la etiqueta del papiro, consecuentemente...

Comentario

El testimonio nos lo ofrece un papiro hallado en Herculano que formaba parte de la biblioteca de Filódemo de Gádara, poeta y filósofo epicureo de la primera mitad del siglo I a. C. El fragmento pertenece a una especie de manual con fines didácticos, obra del propio Filodemo, en la que se hacía un resumen de la vida y la obra de las principales figuras de la filosofía agrupadas por escuelas, de los cuales se conservan los relativos a la Academia —en la que se inscribe este pasaje— la Estoa y el Jardín.

La lectura del texto es muy precaria debido al mal estado del papiro, pero si confiamos en la reconstrucción de Mekler⁹⁴⁵ supondría una segunda fuente independiente en apoyo del protagonismo de Espíntaro en el chasco contra Heraclides. No obstante, dicha reconstrucción ha sido enérgicamente cuestionada por otros estudiosos como Dorandi, Gaiser o el propio Kannicht⁹⁴⁶, quien en los *addenda et corrigenda* de la 2ª edición de los trágicos menores resume las principales objeciones señalando, en primer lugar, que Mekler ha recompuesto el pasaje tomando elementos de diferentes partes del papiro; además, la restitución de algunas palabras es claramente errónea; y por último, la historia de Espíntaro y Heraclides —arguye Kannicht— parece bastante ajena a una obra como el *Academicorum philosophorum index*, siendo más probable que el Espíntaro que se menciona sea el padre del filósofo y músico peripatético Aristóxeno de Tarento. Como consecuencia de todo esto, Kannicht se plantea incluso la eliminación del testimonio, siguiendo la opinión de Gaiser (*per litteras*).

⁹⁴⁵ En apoyo de la reconstrucción de Mekler, cf. CRONERT (1903: 374).

⁹⁴⁶ *TrGFI* (1986²: 349).

CAPÍTULO TERCERO

DORILO / DORILAO

PREÁMBULO

“A quien se menciona en *Las lemnias*”

La oscuridad envuelve por completo la figura de este poeta trágico, de quien no conocemos con seguridad ni siquiera el nombre, Dorilo o Dorilao. Lo más probable es que el nombre correcto del dramaturgo sea este último, y que lo único que sepamos a ciencia cierta de él, gracias a la *Vida de Eurípides* de Sátiro (T 2), es que compitió con Eurípides antes de que este partiera a Macedonia.

TESTIMONIA

T 1

a) ETYMOLOGICUM GENUINUM δ 388 Adler (*Et. Mag.* 283, 46; *Et. Gud.* 375, 8 Stefani) Δορίαλλος· λέγεται καὶ δόριλλος. Ἀριστοφάνης (fr. 382 K-A): 'Αἱ γυναῖκες τὸν δορίαλλον φράγγυνται'. "Ἔστι δὲ τὸ γυναικεῖον αἰδοῖον, ἐφ' ὕβρει τραγωδοποιοῦ Δορίλλου.

Doríallos: se le llama también dorillos. Aristófanes (fr. 382 K-A): "las mujeres se taponan el doríallos". Se refiere al sexo de la mujer, en escarnio del poeta trágico Dorilo.

b) SUDA δ 1383 Δόριλλος· τὸ γυναικεῖον αἰδοῖον, ἐφ' ὕβρει τραγωδιοποιοῦ Δορίλλου.

Dórillos: el sexo de la mujer, en escarnio del poeta trágico Dorilo.

c) HESYCHIUS δ 2230 δορύαλλος· τὸ τῶν γυναικῶν μόριον, ἀπὸ τοῦ δέρειν, ἐφ' ὕβρει τοῦ τραγωδοποιοῦ Δορύλλου, οὗ μέμνηται ἐν Λημνίαις.

Doríalo: las partes de la mujer, sin depilar, en escarnio del autor trágico Dorilo, al que se menciona en Las lemnias.

Comentario

El término δόριλλος —con diferentes variantes ortográficas según las fuentes: δορίαλος, δορίαλλος, δορύαλλος— aparece casi únicamente en los lexicógrafos que citan el fr. 382 K-A de *Las lemnias* de Aristófanes (ca. 413-405), donde adquiere un sentido obsceno en referencia al sexo femenino, que las mujeres de Lemnos se habían taponado para evitar tener relaciones con sus maridos. Confirma este significado el *Schol.* Aristoph. *Ran.* 516: καὶ δορίαλος τὸ γυναικεῖον αἰδοῖον (*El sexo femenino es también el doríallos*).

Dos gramáticos bizantinos, Teognosto (62, 10) y Arcadio (61, 5), que quizá se remontan a Herodiano (s. II d. C.)⁹⁴⁷, citan también este vocablo en una relación de nombres en -λλος con acento proparoxítono, pero sin que tengamos la certeza de si lo utilizan como nombre propio o común⁹⁴⁸.

Los lexicógrafos coinciden en señalar que Aristófanes traspone el nombre de un autor trágico llamado Δόριλλος o Δόρυλλος, por otra parte completamente desconocido para nosotros, para designar los genitales femeninos. Podemos suponer que la burla sería del mismo tenor que la dedicada en *Asambleístas* 97 a un tal Formisio⁹⁴⁹, o a Hipoclides en el fr. 721⁹⁵⁰, hombres cuya barba tupida e hirsuta le recordaba al comediógrafo el pubis femenino sin depilar. El nombre δορίαλλος se habría formado sobre el modelo de περίαλλος, ‘rabadilla’, que también guarda relación con diversas variantes de un andrónimo Πέρυλλος, Περιλάος o Περίαλος, como ya señalaron Lobeck⁹⁵¹ y Maas⁹⁵². Es probable, por tanto, que el Dorilo (Δόριλλος) que mencionan los lexicógrafos sea el mismo tragediógrafo que la *Vida de Eurípides* de Sátiro (v. T 2) menciona como Dorilao (Δορίλαος), indicando que fue competidor de Eurípides en los últimos años de su estancia en Atenas⁹⁵³.

T 2

DID C 18 (Satyr. *Vit. Eur.* POx. 1176, fr. 39 col. 15, 20-33) ἐκεῖνος (sc. Εὐριπίδης) γὰρ ἄμα μὲν προσοχθίσας τῷ ἐπιχωρίῳ φθόνῳ τῶν πολιτῶν, ἄμα δὲ ἀχθόμενος ἐπὶ τῷ συννέμεσθαι πολλ[ά]κις Ἀκέστο[ρι κ]αὶ Δοριλάῳ [καὶ] Μορσίμῳ [καὶ] Μελανθίῳ.

Él (sc. Eurípides), pues, se irritó por las envidias de sus propios conciudadanos y a la vez se hartó de competir muchas veces con Acéstor, Dorilao, Mórσιμο y Melantio.

⁹⁴⁷ Cf. LENTZ (1867: I 158, 27; II 446, 13).

⁹⁴⁸ Y de nuevo con alguna variante ortográfica: Teognosto, Δώριλος; Arcadio, δόρυλλος.

⁹⁴⁹ Aristoph. *Eccl.* 97 ἀναβαλλομένη δείξειε τὸν Φορμίσιον (*y que arremangándose el vestido enseñara su Formisio*).

⁹⁵⁰ Aristoph. fr. 721 K-A Ἴπποκλείδης· οὕτω κακοσχόλως τὸ τῆς γυναικὸς μόριον Ἀριστοφάνης εἶπεν (*Hipoclides: así llama Aristófanes de broma a las partes femeninas*).

⁹⁵¹ Cf. LOBECK (1843: 118-119).

⁹⁵² Cf. MAAS (1973: 200).

⁹⁵³ Cf. GIL (1996: 171).

Comentario

Como acabamos de señalar a propósito del testimonio anterior, el Dorilo que nombran las fuentes lexicográficas es probable que haya que identificarlo con el Dorilao aquí mencionado. Si hemos de dar crédito a la más que cuestionable biografía de Sátiro, Dorilao, junto con otros poetas apenas algo menos oscuros que él, habría sido competidor de Eurípides en los últimos años de la permanencia de este en Atenas antes de su partida a Macedonia. Dorilao, Acéstor⁹⁵⁴, Mórσιμο⁹⁵⁵ y Melantio⁹⁵⁶, a juzgar por la intención que se desprende del pasaje de Sátiro, debieron de ser poetas de mediocre calidad con los que Eurípides se hartó de competir –y probablemente de salir derrotado frente a ellos— lo que a la postre habría alentado su exilio voluntario de Atenas. Todos ellos estuvieron sometidos al escarnio de los comediógrafos, aunque en ocasiones únicamente a causa de su extranjería más que por su falta de cualidades artísticas; en todo caso, y aunque las críticas de la comedia no sean siempre un indicador fiable de la calidad de los poetas objetos de burla, parece evidente que la lenta decadencia de la tragedia fue imparable a partir del cambio de siglo, tras la muerte de Sófocles y Eurípides, como lo demuestra el hecho de que al menos desde 386 a. C. fuera habitual programar una tragedia de los tres grandes trágicos en el festival de las Grandes Dionisias, con lo que ello implica de menosprecio a los autores contemporáneos⁹⁵⁷.

⁹⁵⁴ *TrGF* 1, 25 T 1-5

⁹⁵⁵ *TrGF* 1, 29 T 1-6.

⁹⁵⁶ *TrGF* 1, 23 T 1-9.

⁹⁵⁷ Cf. SOUTO (2000: 11-26).

CAPÍTULO CUARTO

HIPIAS

PREÁMBULO

“El más sabio de los hombres en la gran mayoría de las artes”

Hipias de Élida pertenece a la primera generación de sofistas, más joven que Protágoras y Gorgias y aproximadamente de la misma edad que Pródico. No conocemos con exactitud las fechas de su nacimiento o de su muerte, pero su vida debió de extenderse desde la segunda mitad del siglo V hasta los primeros años del IV a. C.⁹⁵⁸.

La mayor parte de nuestra información sobre Hipias procede de los dos diálogos conocidos como *Hipias menor* e *Hipias mayor* en los que Platón le dio un papel protagonista; Hipias también aparece como personaje secundario en el *Protágoras*, con una breve intervención (337c-338b) para mediar entre los interlocutores principales, Sócrates y Protágoras de Abdera. En contraposición al respeto que manifiesta por otros sofistas, como el propio Protágoras o Gorgias, Platón muestra una cierta antipatía por Hipias, cuya petulancia y engreimiento es sometida en ambos diálogos a las mal disimuladas burlas de Sócrates. Platón lo presenta como un individuo jactancioso, ávido de dinero y dotado de una gran habilidad en el arte de la palabra, puesta siempre al servicio del mejor postor.

Hipias, tal vez por su origen dorio, recorrió principalmente en su labor de conferenciante las ciudades y pueblos del Peloponeso —Esparta y Olimpia particularmente— y de Sicilia, actuando también a menudo en sus viajes como embajador de su ciudad natal.

Debido a la penuria de fragmentos literales su pensamiento es difícil de reconstruir, aunque se puede afirmar que desarrolló una nueva orientación de la típica oposición sofística φύσις / νόμος, tomando partido en su caso por la primera pero sobre

⁹⁵⁸ UNTERSTEINER (2008: 413; 418, n. 3) ha propuesto 443 a. C. como fecha aproximada del nacimiento de Hipias a partir de la suposición de que escribió el proemio a los *Caracteres* de Teofrasto; pero, en contra de la opinión generalmente admitida, alarga su vida un siglo, hasta el 343, basándose en algunos testimonios cuando menos dudosos, como la noticia de Plutarco de que el orador Isócrates desposó a la viuda de Hipias y adoptó a uno de sus hijos (Plut. *Vit. dec. or.* 4, 838a = A 3 D-K) y otra de Tertuliano sobre su muerte durante una conspiración política en Élida; *contra* cf. MELERO (1996: 314, n. 43) y GUTHRIE (1988: III, 274 n.35).

bases humanitarias, morales e incluso igualitarias⁹⁵⁹: muy alejado por tanto de la defensa a ultranza del derecho del más fuerte que propugnaban otros sofistas defensores de la φύσις, como el Calicles que Platón saca a escena en el *Gorgias*. Para Hippias la ley es el producto de una especie de contrato social y puede ser modificada por los hombres a su conveniencia, por lo que no constituye un fundamento de normas de conducta fijas y universales⁹⁶⁰. No obstante, creía en la existencia de unas leyes no escritas de carácter natural y de origen divino, y por tanto comunes a todos los hombres, entre las que se encontraban la adoración a los dioses y el respeto a los padres⁹⁶¹.

A partir de un pasaje del *Hippias mayor* (301d 5-e 5), no incluido entre sus fragmentos en la edición de Diels-Kranz, se ha propuesto que defendió la doctrina de algo que podríamos denominar como “la continuidad del ser”, según la cual las diferentes cosas particulares formarían parte de un único ser continuo o extenso que abarcaría sin interrupción todo el mundo físico⁹⁶². Fuera cual fuera el curso que tomaran este tipo de especulaciones en el pensamiento de Hippias, lo que vienen a demostrar es que realmente no se dio una solución de continuidad tan radical, como tradicionalmente se ha defendido, entre los centros de interés de los sofistas y las teorías físicas y metafísicas de los filósofos jonios y eleatas⁹⁶³.

⁹⁵⁹ A este respecto es muy significativa el comienzo de la intervención de Hippias en Plat. *Prot.* 337c-d: ὦ ἄνδρες, ἔφη, οἱ παρόντες, ἡγοῦμαι ἐγὼ ὑμᾶς συγγενεῖς τε καὶ οἰκείους καὶ πολίτας ἅπαντας εἶναι φύσει, οὐ νόμῳ· τὸ γὰρ ὅμοιον τῷ ὁμοίῳ φύσει συγγενές ἐστίν, ὃ δὲ νόμος, τύραννος ὦν τῶν ἀνθρώπων, πολλὰ παρὰ τὴν φύσιν βιάζεται (*Señores que estáis aquí presentes –dijo—, creo yo que en conjunto todos vosotros sois parientes, familiares y ciudadanos por naturaleza, no por la ley. Pues lo semejante es pariente de lo semejante por naturaleza, pero la ley, que es el tirano de los hombres, los fuerza a menudo en contra de la naturaleza*). Cf. GUTHRIE (1988: III, 124-5; 277).

⁹⁶⁰ Xenoph. *Mem.* IV, 4, 13 (el pasaje lo incluye en su edición Untersteiner en el T 14, ampliando considerablemente el texto de Diels-Kranz, por considerar que recoge elementos fundamentales del pensamiento de Hippias).

⁹⁶¹ Xenoph. *Mem.* IV, 4, 19-20 (ver nota anterior).

⁹⁶² Plat. *Hipp. mai.* 301e 3-4 οὐ γὰρ οἷόν τε διανεκεῖ λόγῳ τῆς οὐσίας κατὰ Ἰππίαν ἄλλως ἔχειν, ἀλλ' ὃ ἂν ἀμφοτέρω ἦ, τοῦτο καὶ ἐκάτερον, καὶ ὃ ἐκάτερον, ἀμφοτέρω εἶναι. (*Pues no es posible que sea de otro modo, según Hippias, por la continua razón de lo real, sino que lo que sean los dos lo es también cada uno y lo que sea cada uno lo son también los dos*). La inclusión de este pasaje como un posible fragmento de Hippias y su interpretación se debe a KERFERD (1981: 47); cf. igualmente MELERO (1996: 318 n.54).

⁹⁶³ Cf. GARCÍA GUAL (1988: 36-7).

La *Suda* nos dice también (A 1 D-K), sin especificar el significado del concepto, que buscó como fin la autarquía, tal vez para referirse a la autosuficiencia del individuo respecto a la comunidad o quizá, como señala Untersteiner, en referencia a la autarquía del conocimiento humano “como acto autónomo constituido por el contacto de lo similar con lo similar, de la φύσις del individuo con la φύσις del mundo externo”⁹⁶⁴.

La peculiar personalidad de Hippias debía de destacar principalmente por su apabullante saber enciclopédico acerca de un sinnúmero de materias. Así, sabemos que se ocupó en sus conferencias y en sus tratados —y no precisamente de una manera superficial— de cuestiones de cronología, genealogía, música, prosodia, versificación, crítica literaria, pintura, escultura, astronomía, matemáticas, geometría, historia y mitología.

Entre sus logros más importantes destaca, en el campo de las matemáticas, el descubrimiento de la curva llamada “cuadratriz” (τετραγωνίζουσα), utilizada para obtener la cuadratura del círculo o para dividir en tres partes un ángulo rectilíneo (fr. B 21 D-K); en astronomía, estableció el número de estrellas que componen el grupo de las Híades en siete (fr. B 13 D-K); compuso asimismo una lista cronológica de los vencedores olímpicos (Ὀλυμπιονίκων ἀναγραφή) desde la fundación de los juegos mediante la investigación *in situ* de los documentos y las inscripciones oficiales de Olimpia (fr. B 3 D-K), relación que tal vez sirvió de base a Tucídides y cuyo modelo habría seguido Aristóteles en su lista de vencedores píticos; asimismo, gracias a Hippias tenemos la noticia de que Tales, a partir de la acción del ámbar y la magnetita, concluyó que también los objetos inanimados tenían alma (fr. B 7 D-K)⁹⁶⁵. En el terreno de la crítica literaria, Platón en el *Protágoras* nos lo presenta disertando sobre Simónides y en el *Hippias menor* sobre

⁹⁶⁴ UNTERSTEINER-BATTEGAZZORE (2009: 443); cf. MELERO (1996: 295, n 2).

⁹⁶⁵ SNELL (1944: 170-182) afirma que prácticamente todas las referencias a Tales que hace Aristóteles están tomadas de la obra de Hippias que Clemente menciona en el fr 6. D-K, obra que también habría sido utilizada por Platón en *Crat.* 402b y *Symp.* 178a. CLASSEN (1965: 175-181) propone incluso que la división que hace Platón de los pensadores presocráticos entre los defensores del cambio y el movimiento por un lado, y los partidarios del Ser uno e inmutable por otro, tiene su origen en Hippias, lo que lo convertiría en el precursor de la historiografía filosófica: cf. MELERO (1996: 294).

Homero, de quien incluso, al parecer, se ocupó de enmendar un par de pasajes aparentemente incoherentes, según nos transmite Aristóteles (fr. B 20 D-K)⁹⁶⁶.

Para poder dominar una tan vasta extensión de saberes, Hippias poseía una memoria prodigiosa entrenada mediante una técnica de su invención que también se ocupó de enseñar a otros, gracias a la cual, según cuenta Filóstrato (*Vit. soph.* I, 11, 1 = A 2 D-K), era capaz de repetir en orden cincuenta nombres seguidos con sólo haberlos oído una vez. Un testimonio (A 16 D-K) —probablemente malintencionado— recogido por Amiano Marcelino le acusa de alcanzar estos logros mediante la ingestión de algún tipo de droga.

De una obra que debió de ser de una amplitud considerable no ha quedado, como hemos dicho, ni un solo fragmento literal y apenas conocemos un puñado de títulos con alguna breve nota sobre su contenido:

Además de la Ὀλυμπιονίκων ἀναγραφή ya citada, sabemos de la existencia de un tratado llamado *Nombres de los pueblos* (Ἐθνῶν ὀνομασίαι), que revela sus intereses antropológicos y del que sólo conocemos una escueta referencia a un pueblo llamado *espartos* (Σπαρτοί, ‘sembrados’), en probable alusión al conocido origen mítico de los tebanos (fr. 2 D-K)⁹⁶⁷.

A continuación —y ya con algún dato más concreto sobre su temática—, un *Diálogo Troyano* (Τρωικὸς διάλογος) descrito por el propio personaje de Hippias en el *Hippias mayor* (286a), en donde Néstor, rey de Pilos y modelo de prudencia para los griegos, respondía una vez finalizada la guerra de Troya a una consulta de Neoptólemo, el joven hijo de Aquiles, dándole una serie de consejos morales para que llegara a ser una persona ilustre⁹⁶⁸.

⁹⁶⁶ Arist. *Poet.* 1461a 21; *Soph. elench.* 166b 1 (= fr. 20 D-K). En realidad, Aristóteles atribuye la corrección a un Hippias de Tasos que la mayoría de los estudiosos identifica con Hippias de Élide; cf. MELERO (1996: 322 n. 65).

⁹⁶⁷ Cf. NESTLE (1940: 363).

⁹⁶⁸ Se ha discutido sobre si el título era λόγος o διάλογος y, en consecuencia, sobre la naturaleza de la obra: si se trataba de un simple discurso epidíctico o incluía escenas dialogadas. Platón en *Hipp. mai.* (286a 5, 7) se refiere a él en dos ocasiones como λόγος mientras que Filóstrato (I 11, 8) especifica διάλογος οὐ λόγος. Como apunta MELERO (1996: 296 n.6; 300 n.19), independientemente de cuál fuera su título, el cuerpo de la obra lo constituiría el discurso de Néstor enmarcado probablemente entre dos breves escenas dialogadas; cf. SCHMID (*GGL* I 3, 51 n. 12); *contra* GOMPERZ (1912: 74). Sobre el frecuente uso de λόγος con el significado de ‘diálogo’, v. UNTERSTEINER-BATTEGAZZORE (2009: 453).

Y, finalmente, una obra de carácter misceláneo titulada *Colección* (Συναγωγή), que debía de ser una abigarrada recopilación de citas de poetas, cronistas e historiadores acerca de ritos, costumbres, anécdotas, relatos mitográficos o personajes destacados, como es el caso de la única referencia concreta que nos ha llegado de la obra, relativa a Targelia de Mileto, hermosa y sabia mujer, que reinó sobre los tesalios durante treinta años y llegó a casarse con catorce hombres (fr. B 4 D-K). Esta obra hace de Hippias, en palabras de Snell, el primer doxógrafo del que tenemos noticia⁹⁶⁹.

Un hombre de tan gran πολυμαθία, como lo define irónicamente el Sócrates de Jenofonte⁹⁷⁰, no es de extrañar que cayera también en la tentación de poner a prueba sus habilidades literarias, no sólo en la elegía que compuso en honor de unos jóvenes mesenios muertos en un naufragio (fr. 1 D-K) sino también probando suerte con el género trágico, no menos que con la épica o el ditirambo, como nos indica Platón en el único testimonio que tenemos al respecto (T 1). Lamentablemente, Platón no aporta ningún ejemplo concreto de las tentativas en la escena de Hippias que nos permita, al menos, conocer el título de alguna de sus tragedias.

⁹⁶⁹ SNELL (1944: 119-128).

⁹⁷⁰ Xenoph. *Mem.* IV, 4, 6 σὸ δ' ἴσως διὰ τὸ πολυμαθῆς εἶναι περὶ τῶν αὐτῶν οὐδέποτε τὰ αὐτὰ λέγεις (*tú en cambio, quizá por ser ampliamente instruido, nunca dices lo mismo acerca de las mismas cuestiones*).

TESTIMONIA

T 1

PLATO, *Hippias minor* 368 B 2 - D 7 ΣΩΚ. πάντως δὲ πλείστας τέχνας πάντων σοφώτατος εἶ ἄνθρώπων, ὡς ἐγὼ ποτέ σου ἤκουον μεγαλαυχουμένου, πολλὴν σοφίαν καὶ ζηλωτὴν σαυτοῦ διεξιόντος ἐν ἀγορᾷ ἐπὶ ταῖς τραπέζαις. ἔφησθα δὲ ἀφικέσθαι

4 ποτέ εἰς Ὀλυμπίαν ἃ εἶχες περὶ τὸ σῶμα ἅπαντα σαυτοῦ ἔργα ἔχων· [368c] πρῶτον μὲν δακτύλιον —έντεῦθεν γὰρ ἦρχου— ὃν εἶχες σαυτοῦ ἔχειν ἔργον, ὡς ἐπιστάμενος δακτυλίους γλύφειν, καὶ ἄλλην σφραγίδα σὸν ἔργον, καὶ στλεγγίδα καὶ λήκυθον ἃ αὐτὸς ἠργάσω· ἔπειτα ὑποδήματα ἃ εἶχες ἔφησθα αὐτὸς σκυτοτομήσαι, καὶ τὸ ἱμάτιον

8 ὑφῆναι καὶ τὸν χιτωνίσκον· καὶ ὃ γε πᾶσιν ἔδοξεν ἀτοπώτατον καὶ σοφίας πλείστης ἐπίδειγμα, ἐπειδὴ τὴν ζώνην ἔφησθα τοῦ χιτωνίσκου, ἣν εἶχες, εἶναι μὲν οἷαι αἱ Περσικαὶ τῶν πολυτελῶν, ταύτην δὲ αὐτὸς πλέξαι· πρὸς δὲ τούτοις ποιήματα ἔχων ἐλθεῖν, καὶ ἔπη καὶ τραγωδίας [368d] καὶ διθυράμβους, καὶ καταλογάδην πολλοὺς

12 λόγους καὶ παντοδαποὺς συγκειμένους· καὶ περὶ τῶν τεχνῶν δὴ ὧν ἄρτι ἐγὼ ἔλεγον ἐπιστήμων ἀφικέσθαι διαφερόντως τῶν ἄλλων, καὶ περὶ ρυθμῶν καὶ ἁρμονιῶν καὶ γραμμάτων ὀρθότητος, καὶ ἄλλα ἔτι πρὸς τούτοις πάνυ πολλὰ, ὡς ἐγὼ δοκῶ μνημονεύειν· καίτοι τό γε μνημονικὸν ἐπελαθόμην σου, ὡς ἔοικε, τέχνημα, ἐν ᾧ σὺ οἶει

16 λαμπρότατος εἶναι·

Sócrates: *Eres de sobra el más sabio de los hombres en la gran mayoría de las artes, según te oí yo una vez presumir mientras exhibías tu abundante y envidiable sabiduría en el ágora, sobre las mesas de los cambistas. Decías que en cierta ocasión fuiste a Olimpia con todo lo que llevabas en tu persona fabricado por ti. [368c] En primer lugar —pues por ahí empezaste—, el anillo que llevabas era obra tuya porque sabías cincelar anillos; y también otro sello era obra tuya, y un rascador y un frasco de aceite que tú mismo habías hecho. A continuación, decías que el calzado que llevabas tú mismo*

4 *lo habías cortado y que te habías tejido el manto y la túnica. Y lo que a todos les pareció más insólito y una prueba de tu inmensa sabiduría fue cuando afirmaste que el cinturón de la túnica que llevabas era semejante a los más lujosos de Persia y que también lo habías trenzado tú mismo. Y a esto añadías que llegabas con poemas, tanto epopeyas*

8 *como tragedias [368d] y ditirambos; y en prosa, con muchos discursos que versaban*

12

sobre toda clase de temas. Y respecto a las ciencias de las que hablaba hace un momento, te presentaste descollando sobre el resto, y también sobre los ritmos, las armonías y la precisión de los sonidos⁹⁷¹. Y otras muchas cosas más todavía, según creo recordar. Por
16 cierto, que se me olvidaba la mnemotecnica, creación tuya según parece, y en la que te crees que eres el más brillante.

Comentario

Este extenso pasaje del *Hipias Menor*, con la pormenorizada relación por parte de Sócrates de las múltiples habilidades teóricas y prácticas de Hipias –rematada *in extremis* con fina ironía por la mención de la mnemotecnica, que casi “se le olvida” a Sócrates— está en el origen, según algunos, de la noticia que la *Suda* atribuye al sofista sobre su búsqueda de la autarquía como principio rector de la conducta humana. Entre las variopintas facetas de la incansable actividad de Hipias, Sócrates menciona también la composición de tragedias, pero el hecho de que sea esta la única referencia a ello con que contamos junto con el carácter burlescamente hiperbólico del texto ha llevado a algunos a afirmar que no hay suficientes evidencias de que Hipias escribiera drama alguno o que, en todo caso, Platón estaría aludiendo a pequeños tratados en forma dialógica con protagonistas extraídos del mito, del tipo del *Diálogo troyano* antes mencionado⁹⁷².

Efectivamente, no hay ningún otro dato literario o epigráfico que pueda corroborar la hipótesis de que Hipias compuso tragedias, pero tampoco nos parece que haya razones para dudar de que un hombre cuya sorprendente versatilidad está acreditada por tantos testimonios quisiera además probar fortuna en el campo de la poesía dramática, máxime cuando, según dice el propio texto de Platón, era también experto en cuestiones de ritmo y armonía: el género trágico le brindaría sin duda una buena oportunidad de hacer un amplio despliegue, entre otros muchos, especialmente de este tipo de conocimientos

⁹⁷¹ Sobre la traducción de γραμμάτων, recojo la versión de MELERO (1996: 304 n. 29), quien sigue a su vez una antigua sugerencia de MÄHLY (1861: 39-40), según el cual la γραμμάτων ὀρθότης se ocupaba del valor exacto de las sílabas y de sus diferencias cualitativas y cuantitativas, frente a la ὀρθότης ὀνομάτων que regulaba la diferencia de sentidos de las palabras y su uso correcto; es la interpretación a la que se adhiere igualmente UNTERSTEINER-BATTEGAZZORE (2009: 460).

⁹⁷² La hipótesis fue sugerida primeramente por WELCKER (1841: 1085) y es aceptada por MELERO (1996: 304 n. 28); *contra* UNTERSTEINER-BATTEGAZZORE (2009: 458-9).

métricos y musicales. A este respecto, no parece de recibo la suposición de que Platón confundiera –ni siquiera deliberadamente para exagerar en tono de burla las habilidades del sofista— las tragedias de Hippias con sus tratados dialogados en prosa. Otra cuestión distinta es que estas tragedias tuvieran algún éxito o que ni siquiera llegaran a representarse y se quedaran en un mero juego de erudito, accesible tan sólo a un selecto círculo de allegados.

CAPÍTULO QUINTO

CRITIAS

PREÁMBULO

“El más perverso de todos los hombres”

1. Vida de Critias.

Critias, el hijo de Calescro, según su biógrafo Filóstrato “el más perverso de todos los hombres que tienen fama por su maldad”⁹⁷³ y el de mayor crueldad y espíritu sanguinario de los Treinta Tiranos, era miembro de una de las más ricas y antiguas familias aristocráticas de Atenas. Nacido poco después del 460 a. C., entre sus antepasados por parte de madre se encontraba el legislador Solón, y él mismo era tío segundo del filósofo Platón⁹⁷⁴. Recibió en sus primeros años la refinada educación propia de su clase⁹⁷⁵, que incluía principalmente la formación musical y la ejercitación del cuerpo: Ateneo dice que destacó como flautista en su juventud (T 3) y su nombre aparece en una inscripción (ca. 440 a. C.) con una dedicatoria por dos victorias deportivas en los Juegos Ístmicos y otras dos en los Nemeos⁹⁷⁶.

Probablemente perteneció desde su juventud a los clanes aristocráticos o *heterías* que combatían contra la democracia, viéndose implicado junto con Alcibíades

⁹⁷³ Philostr. *Vit. Soph.* I 16 κάκιστος ἀνθρώπων ἔμοιγε φαίνεται ξυμπάντων, ὧν ἐπὶ κακία ὄνομα.

⁹⁷⁴ Diog. Laert. III 1 (88 A 2 D-K); vid. infra p. 438 el cuadro genealógico de Critias.

⁹⁷⁵ Philostr. *Vit. Soph.* I 16.

⁹⁷⁶ Cf. *IG I³* 1022; no obstante, la restauración del nombre de Critias en la inscripción es conjetural:

[Κριτία]ς <Κ>αλαίσχρο [άν]-	<i>Critias, hijo de Calescro,</i>
[έθεκε τ]οῖδὸδεκα θεοῖ[ς].	<i>lo dedicó a los doce dioses.</i>
[νῖ]και	<i>Victorias:</i>
ηισθοῖ	<i>en Nemea</i>
Νεμέαι	<i>en el Istmo</i>
ηισθοῖ	<i>en Nemea</i>
Νεμέαι.	<i>en el Istmo</i>

en el escándalo de la mutilación de los Hermes⁹⁷⁷. Al igual también que Alcibíades, fue durante un tiempo discípulo de Sócrates y, aunque Jenofonte refiere algún incidente entre maestro y discípulo de resultado poco airoso para Critias, lo cierto es que fue probablemente esa relación la que salvó *in extremis* al filósofo, pese a sus críticas, provocaciones y desplantes, de ser asesinado durante el gobierno de los Treinta⁹⁷⁸. Ya con la restauración de la democracia, el recuerdo de ese antiguo vínculo debió de jugar un papel importante en el funesto resultado del proceso contra Sócrates.

Mantuvo con Alcibíades a lo largo de su vida una estrecha amistad, como prueba el hecho de que a propuesta de Critias la asamblea aprobara el decreto que permitió a aquel regresar a Atenas en 408 a. C⁹⁷⁹. Y en el mismo periodo hizo aprobar otro decreto por el que se ordenaba desenterrar el cadáver del estratego Frínico, oligarca como él pero enemistado con Alcibíades, y expulsarlo de la ciudad por traición⁹⁸⁰. Con

⁹⁷⁷ Andoc. *De Myst.* 47, 22 Τῶν δ' ἄλλων ἀκούσεσθε τὰ ὀνόματα. Καὶ αὐτοῖς ἀναγίνωσκε (...) Κριτίας· ἀνεψιὸς καὶ οὗτος τοῦ πατρὸς· αἱ μητέρες ἀδελφαί (*Oiréis los nombres del resto. Léelos también [...]* Critias, primo también él de mi padre: sus madres eran hermanas).

⁹⁷⁸ Sobre las relaciones de Alcibíades y Critias con Sócrates, cf. Xenoph. *Mem.* I 2, 24-38. Ya durante el gobierno de los Treinta, Critias y Caricles intentaron impedir a Sócrates que continuara con sus enseñanzas y quisieron comprometerlo con sus crímenes encargándole el arresto de León de Salamina, a lo que Sócrates se negó (Plat. *Ap.* 32c-d).

⁹⁷⁹ Plut. *Alcib.* 33. Τὸ μὲν οὖν ψήφισμα τῆς καθόδου πρότερον ἐκεκύρωτο, Κριτίου τοῦ Καλλιᾶσχροῦ γράψαντος, ὡς αὐτὸς ἐν ταῖς ἐλεγείαις πεποίηκεν, ὑπομιμνήσκων τὸν Ἀλκιβιάδην τῆς χάριτος ἐν τούτοις·

«Γνώμην δ' ἢ σε κατήγαγ', ἐγὼ ταύτην ἐν ἅπασιν

εἶπον καὶ γράψας τοῦργον ἔδρασα τόδε.

Σφραγὶς δ' ἡμετέρης γλώσσης ἐπὶ τοῖσδεσι κεῖται·»

(*El decreto de su regreso había sido ratificado antes, tras presentarlo por escrito Critias, el hijo de Calescro, como él mismo ha plasmado en sus elegías, recordándole a Alcibíades el favor en estos versos:*

«La moción que te trajo de vuelta yo mismo ante todos

la propuse de palabra y por escrito, y de hecho la logré.

El sello de mi lengua permanece sobre ello.»)

⁹⁸⁰ Licurg. *In Leocr.* 113 (88 D-K A 7) καὶ ψηφίζεται ὁ δῆμος Κριτίου εἰπόντος, τὸν μὲν νεκρὸν [sc. τὸν Φρόνιχον] κρίνειν προδοσίας, κἂν δόξη προδότης ὢν ἐν τῇ χώρᾳ τεθάφθαι, τά γε ὅστᾳ αὐτοῦ ἀνορούξαι καὶ ἐξορίσαι ἔξω τῆς Ἀττικῆς (*Y el pueblo vota, a propuesta de Critias, procesar por traición al cadáver*

Alcibíades debió de partir Critias al exilio en 406 tras el fracaso de su amigo y durante este tiempo se refugió en Tesalia, donde según Jenofonte se dejó corromper por tratar “con hombres que anteponían la ilegalidad a la justicia”⁹⁸¹, aunque Filóstrato asegura que fue más bien él quien corrompió a los tesalios⁹⁸² y que allí recibió la influencia del sofista Gorgias, aunque no debió tratar con él personalmente⁹⁸³. Al parecer, Critias se involucró en una insurrección en Tesalia, pero la declaración que Jenofonte pone en boca de Terámenes según la cual Critias “en Tesalia fomentaba con Prometeo la democracia y armaba a los campesinos contra sus amos”⁹⁸⁴, resulta enigmática y contradictoria con todo lo que sabemos de su ideología aristocrática. Filóstrato, en cambio, asegura que lo que hizo fue conspirar con los oligarcas tesalios para reforzar la represión contra los demócratas⁹⁸⁵.

Es posible que ya en el año 411 participara junto con su padre en el gobierno oligárquico de los Cuatrocientos, pero alcanzaría su máxima proyección política tras la capitulación de Atenas en 404 como líder principal, junto con Caricles, del gobierno proespartano de los Treinta, cuando instauró un régimen de terror brutal, masacrando

[sc. de Frínico] *y si resulta que, aun siendo un traidor, está enterrado en suelo patrio, que se exhumen sus huesos y sean arrojados fuera del Ática*).

⁹⁸¹ Xenoph. *Mem.* I 2, 24 φυγῶν εἰς Θετταλίαν ἐκεῖ συνῆν ἄνθρωποις ἀνομίᾳ μᾶλλον ἢ δικαιοσύνη χρωμένοις.

⁹⁸² Philostr. *Vit. Soph.* I 16, 19 ὥστε ἐνθυμουμένῳ ταῦτα Κριτίας ἂν εἴη Θετταλοῦς διεφθορῶς μᾶλλον ἢ Κριτίαν Θετταλοῖ (de manera que teniendo esto en cuenta, sería Critias el que corrompió a los tesalios, más que los tesalios a Critias).

⁹⁸³ Philostr. *Ep.* 73, 25-8 Κριτίας δὲ καὶ Θουκυδίδης οὐκ ἀγνοοῦνται τὸ μεγαλόγνωμον καὶ τὴν ὄφρῶν παρ' αὐτοῦ [sc. Γοργίου] κεκτημένοι, μεταποιοῦντες δὲ αὐτὸ ἐς τὸ οἰκεῖον ὁ μὲν ὑπ' εὐγλωττίας, ὁ δὲ ὑπὸ ῥώμης (*Nadie ignora que Critias y Tucídides adquirieron de él [sc. de Gorgias] la grandeza y la severidad, pero transformándolas cada uno a su propia manera, uno en virtud de su facundia y el otro de su vehemencia*).

⁹⁸⁴ Xenoph. *Hell.* II 3, 36 ἀλλ' ἐν Θετταλίᾳ μετὰ Προμηθέως δημοκρατίαν κατεσκεύαζε καὶ τοὺς πενέστας ὤπλιζεν ἐπὶ τοὺς δεσπότας.

⁹⁸⁵ Philostr. *Vit. Soph.* I, 16, 18 βαρυτέρας δ' αὐτοῖς ἐποίει τὰς ὀλιγαρχίας διαλεγόμενος τοῖς ἐκεῖ δυνατοῖς καὶ καθαπτόμενος μὲν δημοκρατίας ἀπάσης, διαβάλλων δ' Ἀθηναίους, ὡς πλεῖστα ἀνθρώπων ἀμαρτάνοντας (*Les hizo las oligarquías más opresoras, relacionándose con los poderosos de allí, reprimiendo toda democracia y calumniando a los atenienses como los mayores criminales de los hombres*).

y expoliando a sus oponentes y haciendo ejecutar incluso al moderado Terámenes, su amigo y colega de gobierno, que comenzaba a censurar sus atrocidades⁹⁸⁶. Según Plutarco⁹⁸⁷ y Nepote⁹⁸⁸, Critias instigó también el asesinato de su viejo amigo Alcibíades, que se hallaba refugiado en Frigia. Aristóteles asegura que en el breve periodo en que se mantuvo el gobierno de los Treinta —no llegó a un año— no menos de mil quinientos ciudadanos fueron asesinados⁹⁸⁹. En el 403 a. C. murió combatiendo a las fuerzas populares dirigidas por el líder demócrata Trasibulo, que acabarían por derrocar a los oligarcas y restaurar la democracia⁹⁹⁰. En honor de Critias y del resto de

⁹⁸⁶ La fuente principal para la actuación política de Critias es Jenofonte, *Hell.* II 3, 11-22.

⁹⁸⁷ Plut. *Alc.* 38, 5 Τέλος δὲ Κριτίας ἐδίδασκε Λύσανδρον, ὡς Ἀθηναίων οὐκ ἔσται δημοκρατουμένων ἀσφαλῶς ἄρχειν Λακεδαιμονίοις τῆς Ἑλλάδος· Ἀθηναίους δέ, κἂν πράως πάνυ καὶ καλῶς πρὸς ὀλιγαρχίαν ἔχωσιν, οὐκ ἑάσει ζῶν Ἀλκιβιάδης ἀτρεμεῖν ἐπὶ τῶν καθεστώτων (*Finalmente, Critias explicó a Lisandro que mientras los atenienses tuvieran democracia nunca les sería posible a los Lacedemonios dominar Grecia con seguridad. Y que, aunque los atenienses se mantuvieran en total sumisión y de buen grado respecto a la oligarquía, Alcibíades mientras viviera nunca permitiría que se conformaran con su actual situación*).

⁹⁸⁸ Corn. Nep. *Alc.* 10 1-2 eodem tempore Critias ceterique tyranni Atheniensium certos homines ad Lysandrum in Asiam miserant, qui eum certiore facerent, nisi Alcibiadem sustulisset, nihil earum rerum fore ratum, quas ipse Athenis constituisset: quare, si suas res gestas manere vellet, illum persequeretur. [2] his Laco rebus commotas statuit accuratius sibi agendum cum Pharnabazo, huic ergo renuntiat quae regi cum Lacedaemoniis convenissent, nisi Alcibiadem vivum aut mortuum sibi tradidisset (*En ese tiempo, Critias y los otros tiranos de Atenas habían enviado ciertos hombres a Asia ante Lisandro para que le hicieran saber de que, a no ser que se eliminara a Alcibíades, nada de lo que él mismo había establecido en Atenas resistiría; por lo cual, si quería que sus logros permanecieran debería perseguirlo. Impresionado el lacedemonio por estas palabras, decidió obrar más cautelosamente con Farnabazo y así le dice que anula lo que habían acordado entre el rey y los lacedemonios a no ser que le entregue a Alcibíades vivo o muerto*).

⁹⁸⁹ Aristot. *Const. Ath.* XXXIV 4 καὶ χρόνου διαπεσόnton βραχέος, οὐκ ἐλάττους ἀνηρήκεσαν ἢ χιλίους πεντακοσίους (*Y en el poco tiempo transcurrido no menos de mil quinientos fueron eliminados*).

⁹⁹⁰ Xenoph. *Hell.* II 4, 19 (= 88 A 12 D-K) οἱ δ' ἄλλοι ἐνίκων καὶ κατεδίωξαν μέχρι τοῦ ὀμαλοῦ. ἀπέθανον δ' ἐνταῦθα τῶν μὲν τριάκοντα Κριτίας τε καὶ Ἰππόμαχος, τῶν δὲ ἐν Πειραιεῖ δέκα ἀρχόντων Χαρμίδης ὁ Γλαύκωνος, τῶν δ' ἄλλων περὶ ἑβδομήκοντα (*Pero los demás vencieron y los persiguieron hasta la llanura. De los Treinta, murieron allí Critias e Hipómaco; y de los diez arcontes del Pireo, Cármides, el hijo de Glaucón, y unos setenta de los demás*).

los Treinta sus partidarios erigieron un monumento donde una personificación de la Oligarquía le prendía fuego con antorchas a la Democracia⁹⁹¹.

Frente a la visión de Jenofonte, que es básicamente la que acabamos de exponer, y la de la mayoría de las fuentes, Platón —al fin y al cabo pariente suyo— presenta en sus diálogos al personaje de Critias bajo una luz mucho más favorable. Así, por ejemplo, en el *Protágoras* Critias participa en la conversación, junto con Alcibíades, mediante una breve intervención en la que pide imparcialidad y moderación a los interlocutores⁹⁹². Y en el *Cármides*, donde tiene un papel más relevante, Platón lo presenta a lo largo del debate en torno a la definición de *sophrosyne* sobre la que gira el diálogo como un joven del círculo íntimo de Sócrates, quizá algo presuntuoso y más preocupado por el honor que por la verdad⁹⁹³, pero con un sincero interés por la filosofía. Una similar sobriedad exhibe en el *Erixias*, un diálogo apócrifo pero compuesto en el seno de la Academia, a lo largo del cual Critias defiende la tesis de que la riqueza es un mal para los hombres por la facilidad que les procura para dejarse arrastrar por las pasiones. Finalmente, el nombre de Critias vuelve a aparecer como uno de los interlocutores principales en el *Timeo* y en el *Critias*, pero en este caso, por las indicaciones del propio Platón sobre la edad del personaje, hemos de ver más bien bajo ese prosopónimo al abuelo de nuestro autor⁹⁹⁴.

Sin duda, y al margen de los lazos familiares, Platón debió de sentirse atraído por la brillante inteligencia y las dotes artísticas de Critias, y probablemente tío y sobrino

⁹⁹¹ El monumento iba acompañado de una inscripción: *Schol. Aeschyn. I 39 (= 88 A 13 D-K) μνημα τόδ' ἐστ' ἀνδρῶν ἀγαθῶν, οἳ τὸν κατάρατον / δῆμον Ἀθηναίων ὀλίγον χρόνον ὕβριος ἔσχον* (*Esta es la tumba de unos hombres decentes que del execrable / pueblo de Atenas por breve tiempo la insolencia contuvieron*).

⁹⁹² Plat. *Prot.* 336 d-e Μετὰ δὲ τὸν Ἀλκιβιάδην, ὡς ἐγῶμαι, Κριτίας ἦν ὁ εἰπών· ὦ Πρόδικε καὶ Ἴππία, Καλλίας μὲν δοκεῖ μοι μάλα πρὸς Πρωταγόρου εἶναι, Ἀλκιβιάδης δὲ ἀεὶ φιλονικὸς ἐστὶ πρὸς ὃ ἂν ὀρμήσῃ· ἡμᾶς δὲ οὐδὲν δεῖ συμφιλονικεῖν οὔτε Σωκράτει οὔτε Πρωταγόρα, ἀλλὰ κοινῇ ἀμφοτέρων δεῖσθαι μὴ μεταξὺ διαλῦσαι τὴν συνουσίαν (*Después de Alcibíades creo que fue Critias el que dijo: «Pródico e Hipias, me parece que Calias es muy partidario de Protágoras y Alcibíades siempre está ansioso por la victoria de su bando. Pero nosotros conviene que no tomemos partido ni por Sócrates ni por Protágoras, sino que pidamos en común a ambos que no dejen a medias esta conversación»*).

⁹⁹³ Cf. O' BRIEN (1967: 124).

⁹⁹⁴ Sobre este punto, cf. comentario a T 1a y n. 1062.

debieron compartir en algún momento puntos de vista políticos sobre los peligros a los que podía conducir una democracia excesivamente radical para los hombres de su clase. Ello puede explicar el silencio que mantiene Platón en los *Diálogos* sobre la criminal actuación política de su pariente. No obstante, en la *Carta VII* (324c-325c) admite, aunque sin citarlo por su nombre, que el comportamiento extremo de Critias así como el de otro primo suyo, Cármides⁹⁹⁵, junto con el inicuo juicio contra Sócrates, fue lo que alejó de su mente cualquier idea de iniciar una carrera política.

Más extraño resulta el silencio sobre Critias que mantiene Aristóteles, quien al referir las atrocidades de los Treinta y la ejecución de Terámenes (*Ath. resp.* 35 s.) no lo menciona ni una sola vez, haciendo responsable principal de los hechos a Caricles (*Pol.* 1305b 2, 6). Tampoco aparece apenas mencionado por su nombre en Lisias, siendo así que el orador se refiere en numerosos pasajes de su obra al régimen de terror instaurado por los Treinta, tal vez, como ha señalado Centanni⁹⁹⁶, por existir una buena relación personal en su juventud entre ambos hombres y porque habían compartido en algún momento, aunque desde bandos opuestos, la necesidad de una regeneración de la vida política de Atenas.

2. Obra

Aunque se lo suele incluir dentro del movimiento de la sofística, ya hemos visto que por su peripecia vital Critias tiene muy poco que ver con el resto de integrantes de esa corriente intelectual. Es cierto, no obstante, que los testimonios y los escasos fragmentos de su obra literaria nos muestran a un autor de intereses muy variados que en ocasiones coinciden con los centros de atención de los sofistas.

Sabemos que fue autor de unas Πολιτεῖαι ἔμμετροι o *Constituciones en verso* (88 A 22 D-K), concebidas quizá como un instrumento didáctico para las escuelas aristocráticas de Atenas, en las que reunía diversas informaciones sobre la historia

⁹⁹⁵ Es el joven aristócrata que da título al *Cármides* de Platón. Según Jenofonte (*Hell.* II 4, 19), fue el Líder de los Diez que gobernaron El Pireo durante el gobierno de los Treinta y murió también en 403 cuando se restauró la democracia.

⁹⁹⁶ CENTANNI (1997: 51-64).

cultural y política de distintas ciudades griegas. Se conservan algunos fragmentos en dísticos elegiacos sobre el modo de vida de los lacedemonios que quizá formaban parte de esta obra. En prosa, quedan algunos fragmentos de una *Constitución de los lacedemonios* (88 B 32-37 D-K) y de una *Constitución de los tesalios* (88 B 31 D-K) e indicios de una *Constitución de los atenienses* (88 B 53-73 D-K)⁹⁹⁷ que quizá eran versiones en prosa de las citadas Πολιτεῖαι ἔμμετροι, aunque el tema está sujeto a discusión⁹⁹⁸. En todo caso, es probable que le quepa el mérito de haber sido el primero en escribir sobre las πολιτεῖαι de las diversas ciudades griegas⁹⁹⁹, entendiendo este término no sólo como un *corpus* legal sino como el conjunto de costumbres y normas sociales, culturales y políticas que distinguían a las πόλεις.

Se conocen además otros dos títulos de obras en prosa de los que han sobrevivido muy escasos fragmentos: unos *Aforismos* (Ἀφορισμοί, 88 B 39 D-K) y unas *Conversaciones* (Ὀμιλία, 88 B 40-41a) en dos libros, donde se trataban cuestiones de carácter filosófico, político y moral. Se discute si el nombre Ὀμιλία denota simplemente que, frente al carácter sentencioso de los *Aforismos*, la obra tenía el tono y el estilo de una conversación amplia de tema variado, a la manera de los discursos de los sofistas, o estaban efectivamente escritas en forma dialogada, pudiendo constituir entonces un precedente del género desarrollado por Platón¹⁰⁰⁰.

No se ha conservado ninguno de sus discursos políticos, que lógicamente debieron de ser numerosos, ni tampoco quedan fragmentos de una obra de juventud de carácter retórico, *Proemios a los discursos políticos* (Δημηγορικὰ προοίμια, 88 A 19 D-K), donde, tomando como pauta los *Proemios* de Antifonte, quizá destacaba como novedad la utilización de ciertos modelos propios de la oratoria forense para los

⁹⁹⁷ Una parte minoritaria de la crítica identifica a Critias con el autor de la *Constitución de los atenienses* de Pseudo-Jenofonte; de ser así, constituiría la única obra de Critias que habría llegado completa hasta nosotros: THIERFELDER (1969), CANFORA (1980).

⁹⁹⁸ Cf. MELERO (1996: 416 n. 32; 433 n. 60).

⁹⁹⁹ Cf. BATTEGAZZORE (2009: 942).

¹⁰⁰⁰ Cf. MELERO (1996: 437 n. 65) y BATTEGAZZORE (2009: 955-6; 958-9). No obstante, el título de estos tratados es dudoso; para SCHMID (*GGL* I 3, 182) los *Aforismos* y las *Conversaciones* eran la misma obra.

discursos políticos¹⁰⁰¹. Sobre el estilo oratorio de Critias (T 4-12), algo que quizá en alguna medida pueda ser extrapolado a su producción dramática, Filóstrato asegura que era “sentencioso y rico en conceptos” (δογματίας καὶ πολυγνώμων, T 4) y coincide con Hermógenes (T 9) en señalar su elevación (μεγαλόγνωμον, μέγεθος), solemnidad (σεμνολογία, σεμνότης) y severidad (όφρύς), junto con el empleo de un aticismo moderado, en el que insisten también la mayoría de las fuentes al conectar el estilo de Critias con el de Lisias¹⁰⁰². El resto de su obra conocida en prosa lo constituyen un tratado de autenticidad dudosa titulado *Sobre la naturaleza del amor o de los amores* (Περὶ φύσεως ἔρωτος ἢ ἐρώτων)¹⁰⁰³, del que queda un solo fragmento (88 B 42 D-K), y un amplio conjunto de fragmentos sueltos sin asignación de título (88 B 44-73 D-K) sobre todo tipo de cuestiones: morales, políticas, históricas, gramaticales, literarias etc.

En cuanto a su producción no dramática en verso, aparte de las ya citadas Πολιτεῖαι ἔμμετροι, se conserva un fragmento en hexámetros de un encomio a Anacreonte —amigo de sus antepasados y poeta por excelencia del simposio aristocrático— procedente quizá de un poema didáctico (88 B 1 D-K). Se ha supuesto, sin demasiada base para ello, que la obra consistía en una especie de historia literaria ordenada según un criterio geográfico a la manera de las *Vidas de los sofistas* de Filóstrato¹⁰⁰⁴.

Critias cultivó también la elegía, en alguna ocasión con fines políticos a la manera de su antepasado Solón, como la dedicada a Alcibíades, de la que restan dos fragmentos

¹⁰⁰¹ Cf. MELERO (1996: 439 n. 67) y BATTEGAZZORE (2009: 865-6).

¹⁰⁰² Sin embargo, como ha señalado GARZYA (1950: 405-6), la caracterización del estilo de los discursos de Critias que hacen Filóstrato y Hermógenes no deja de resultar un tanto confusa y contradictoria. También VON BLUMENTHAL (1923: 9) advirtió ya, centrándose en el testimonio de Filóstrato, de la ambigüedad intrínseca de este conjunto de rasgos que prácticamente podrían aplicarse a la totalidad de la prosa sofístico-retórica de la época. Un comentario de algunos de los fragmentos en prosa y en verso de Critias a la luz de la caracterización de su estilo por parte de las fuentes antiguas en CENTANNI (1997: 92-112).

¹⁰⁰³ SCHMID (*GGL* I 3, 182 n. 8) propuso, sin muchas pruebas, que es obra de un autor homónimo, o de nombre similar (Κυδίας), comentarista de Hipócrates.

¹⁰⁰⁴ Así por ejemplo BACH (1827: 99), SCHMID (*GGL* I 3, 175-6), BLUMENTHAL (1923: 23), PFEIFFER (1981: 112); *contra*, BATTEGAZZORE (2009: 872-3).

(88 B 4-5 D-K). En el primero de ellos justifica la sustitución del pentámetro por un trímetro yámbico para poder introducir el nombre de Alcibíades (Ἄλκιβιάδης), imposible de encajar en el metro dactílico¹⁰⁰⁵; en el otro se jacta de haber sido él quien propuso el decreto que permitió a su amigo volver a Atenas en 408 a. C., lo que ayuda a datarla con seguridad entre ese año y el 406, cuando Critias tuvo que partir al exilio¹⁰⁰⁶. Otros dos fragmentos en dísticos son de carácter didáctico y parecen un recuento de inventos e inventores tanto griegos como extranjeros, siguiendo el *topos* del πρώτος εὐρετής (88 B 2-3 D-K), pero se ha puesto en duda si pertenecían a la colección de elegías o más bien a las Πολιτεῖαι ἔμμετροι, con alguno de cuyos fragmentos guardan cierta similitud¹⁰⁰⁷.

3. Critias dramaturgo

El problema central, todavía sin resolver, en torno al que gravita el debate filológico sobre la obra dramática de Critias es el de la autoría de las cuatro piezas que se le atribuyen —en competencia directa con una figura de la talla de Eurípides— y, en consecuencia, su propio *status* como dramaturgo. Los cuatro dramas en cuestión son

¹⁰⁰⁵ 88 B 4 D-K (Hephaest. *De metr.* 9, 9-15) ὡσπερ Κριτίας ἐν τῇ εἰς Ἄλκιβιάδην ἐλεγείᾳ οὐκ ᾤετο ἐγχωρεῖν τοῦ Ἄλκιβιάδου τὸ ὄνομα· φησὶ γάρ·

καὶ νῦν Κλεινίου υἱὸν Ἀθηναῖον στεφανώσω
 Ἄλκιβιάδην νέοισιν ὑμνήσας τρόποις·
 οὐ γάρ πως ἦν τοῦνομι' ἐφαρμόζειν ἐλεγείῳ,
 νῦν δ' ἐν ἰαμβείῳ κείσεται οὐκ ἀμέτρως.

(Igual que Critias en la elegía a Alcibíades pensaba que no cabía el nombre de Alcibíades, pues dice:

*Y ahora al ateniense hijo de Clinias voy a coronar,
 a Alcibíades, celebrándole con nuevos ritmos.
 pues no se podía su nombre adaptar a la elegía
 pero ahora en el yambo no quedará sin medida.)*

Realmente la alteración de la estructura tradicional del dístico no fue una innovación original de Critias, pues como recuerda Aristóteles (*Poet.* 1448b, 31-33) —y han confirmado algunos hallazgos papiráceos—, algo similar ya ocurría en el pseudohomérico *Margites*.

¹⁰⁰⁶ Sobre este fragmento, vid. supra n. 979.

¹⁰⁰⁷ Cf. BATTEGAZZORE (2009: 877).

Pirítoo, Tenes, Radamantis y Sísifo. El mejor representado, tanto por las citas de autores antiguos como por los hallazgos papiráceos, es con diferencia *Pirítoo*, del que quedan catorce fragmentos, incluida una *hypóthesis* completa, con un total de unos cincuenta y cinco versos suficientemente legibles (F 1-14); del *Radamantis* quedan una *hypóthesis* a la que le faltan las primeras líneas y otros tres fragmentos con un total de doce versos (F 15-18); del *Tenes* apenas se han conservado con seguridad restos de una *hypóthesis* (F 20) y quizá de otras dos (F 20a, 20b), y un fragmento de un solo verso (F 21); y del *Sísifo* tenemos una *rhêsis* relativamente extensa de cuarenta y dos versos (F 19). En el caso de esta última pieza, no hay duda de que Eurípides escribió un drama satírico titulado *Sísifo*, pero la cuestión es si este largo fragmento pertenece a él o a una obra homónima de Critias. Con los cuatro fragmentos sin asignación de título (F 22-25) procedentes del *Anthologium* de Estobeo, que suman en conjunto siete versos, tendríamos la totalidad de la obra dramática conservada de Critias: unos 117 versos casi completos y varios centenares muy deteriorados o completamente ilegibles procedentes de papiros.

Los cuatro títulos conocidos y sus correspondientes fragmentos aparecen bajo el nombre de Critias en la edición de Snell y Kannicht de los trágicos menores (*TrGF* 1, 1986²) y son consecuentemente excluidos del *corpus* fragmentario de Eurípides en la edición que el propio Kannicht publicó veinte años después (*TrGF* 5.1-2, 2004). Las cuatro piezas son también suprimidas, sin mayores explicaciones, por Jouan y Van Looy en su edición de las obras fragmentarias de Eurípides (1998-2003)¹⁰⁰⁸. Nos encontramos, por tanto, con que las dos ediciones de referencia en la actualidad para la tragedia fragmentaria de Eurípides coinciden, sin apenas reparos, en atribuir la autoría de los cuatro dramas a Critias. Y sin embargo, la cuestión dista mucho de haber quedado resuelta definitivamente.

Dejando de momento de lado las fuentes que nombran de manera explícita a Critias como autor de algunos —muy pocos— de los fragmentos y si nos remitimos exclusivamente a la información procedente de los *Testimonia* recopilados por Snell, se comprueba que apenas contamos con algún indicio consistente de que Critias fuera

¹⁰⁰⁸ Cf. JOUAN-VAN LOOY (1998: xv).

autor dramático: los T 1a y 1b, extraídos del *Critias* y del *Cármides* de Platón, responden simplemente al extendido tópico de comparar al orador con un actor o dramaturgo, como el propio Platón hace en otras ocasiones, sin que ello implique que el personaje aludido tenga que ser literalmente un poeta dramático¹⁰⁰⁹. Además, en el caso del pasaje del *Critias* (T 1a), ni siquiera es probable que el interlocutor con el que bromea Sócrates sea nuestro autor, sino su abuelo del mismo nombre, como ya hemos indicado más arriba. Y en cuanto al testimonio de la *Vida de Eurípides* (T 2), lo único que expresa es que tres de los dramas del catálogo de Eurípides, *Tenes*, *Radamantis* y *Pirítoo*, “son espurios” (νοθεύεται), pero no se menciona a Critias ni a ningún otro poeta como alternativa.

Otro testimonio pertinente al respecto es una inscripción del Pireo (IG II² 2363) que agrupa por la letra inicial de su título una serie de obras dramáticas de diversos autores entre los que no se encuentra Critias pero sí Eurípides¹⁰¹⁰. Sin embargo, el nombre de algunas de las piezas de Eurípides que comenzaban por Π está dañado¹⁰¹¹ y se ha perdido totalmente la parte de la inscripción donde irían las que comenzaban por T y P. Por tanto, la fuerza probatoria de la inscripción respecto de la autoría euripídea de *Pirítoo*, *Radamantis* y *Tenes* no resulta concluyente en ningún sentido.

Las únicas referencias a Critias como dramaturgo las tenemos en las respectivas introducciones de Ateneo al F 2 del *Pirítoo* —donde además se duda entre él y

¹⁰⁰⁹ Sobre la importancia de los recursos dramáticos en Platón y las relaciones entre oratoria y teatro, vid. infra comentario a T 1 y n. 1063 y 1064 respectivamente.

¹⁰¹⁰ Además de Eurípides, los autores dramáticos representados en el fragmento de la inscripción son Sófocles, Aqueo, Crates, Dífilo y Menandro; se conservan igualmente los títulos de algunos autores en prosa: Helánico, Euclides de Mégara y Demóstenes.

¹⁰¹¹ IG II² 2363, 42-46

Πολύι[δος Πελιά-
 δες· Άλαι· Πλ[εισθένης Πα]-
 λαμήδης Π[
 Πηλεὺς Πε[Πρω-
 τεσίλαος, [

Reproduzco el texto de Kannicht en *TrGF* 5.1, p. 58-9 T 7a; la línea 45 se ha reconstruido de este modo: Πε[ρίθους. Cf. LUPPE (2004: 113-115).

Eurípides— y de Sexto Empírico al largo fragmento del *Sísifo*, el F 19 —del cual otra fuente (Aecio) cita algunos versos (1-2, 17-18) atribuyendo la obra de nuevo a Eurípides—, así como en los cuatro fragmentos sin título que Estobeo introduce bajo el *lemma* Κριθίου (F 22-25). Todos los demás fragmentos asignados a Critias en la edición de Snell o bien son adjudicados por las fuentes exclusivamente a Eurípides (F 1, 3, 4, 6, 10, 12, 13, 14, del *Pirítoo*; F 15, 16, 17, 18, del *Radamantis*; F 20, 21, del *Tenes*) o bien no se especifica el nombre del autor (F 4a, 5, 7, 8, 9, procedentes de papiros, y F 11, que es una cita de Estobeo; todos ellos del *Pirítoo*). En la tabla siguiente podemos ver más gráficamente cuál es la atribución de los fragmentos en las fuentes antiguas:

	AUTOR			
	EURÍPIDES	EURÍPIDES/CRITIAS	SIN DETERMINAR	CRITIAS
<i>PIRÍTOO</i>	F 1, 3, 4, 6, 10, 12, 13, 14	F 2	F 4a, 5, 7, 8, 9, 11	
<i>RADAMANTIS</i>	F 15, 16, 17, 18			
<i>TENES</i>	F 20, 21			
<i>SÍSIFO</i>		F 19		
SIN TÍTULO				F 22, 23, 24, 25

Esta abrumadora evidencia, puesta de manifiesto minuciosamente por Collard hace ya unos años en un sólido artículo¹⁰¹², si bien no puede dar por zanjado definitivamente el problema, permite al menos exigir que el *onus probandi* recaiga principalmente sobre quienes defienden la autoría de Critias. De hecho, los primeros editores modernos de los fragmentos de Eurípides, como Valckenaer (1767) o Nauck (1856), atribuían con preferencia a este autor los dramas en disputa con la única excepción del *Sísifo*; Nauck siguió manteniendo el mismo criterio en la segunda edición de sus *Tragicorum fragmenta* (1889), incluso después del primer artículo de

¹⁰¹² COLLARD (1995), reeditado con algunas pequeñas matizaciones en 2007.

Wilamowitz sobre la cuestión¹⁰¹³, que fue el que provocó el vuelco de la opinión mayoritaria de los críticos.

En efecto, Wilamowitz, hilvanando hábilmente los tres únicos testimonios discrepantes de la tradición, la *Vida de Eurípides*, que afirma que *Tenes, Radamantis y Pirítoo* no son de Eurípides (T 2), el dubitativo testimonio de Ateneo para el F 2 de *Pirítoo* y el de Sexto Empírico para el F 19 de *Sísifo*, elaboró la teoría de que *Tenes, Radamantis y Pirítoo*, además del largo fragmento del *Sísifo*, eran obra de Critias. Los cuatro, con el *Sísifo* como drama satírico, formarían una tetralogía representada por Critias después de 411 y antes de su exilio en Tesalia. Habría incidido en la falsa atribución a Eurípides la existencia de una didascalía que dejaba constancia de que Eurípides había escrito efectivamente un *Sísifo* como drama satírico que completaba la trilogía formada por *Alejandro, Palamedes y Troyanas*¹⁰¹⁴. Wilamowitz argumenta además que ni el estilo ni la base intelectual, sobre todo de los fragmentos 3, 4 y 10 del *Pirítoo* y de la *rhêsis* del *Sísifo*, son eurípideos. Y como explicación de la mayoritaria atribución a Eurípides alega que la nefasta reputación de Critias tras su desempeño durante la tiranía de los Treinta habría provocado que su nombre, “partim casu, partim invidia”, se eliminara de los registros oficiales y que sus obras pasaran a ser atribuidas a Eurípides. Según el ilustre filólogo, los eruditos alejandrinos que están detrás de la *Vida de Eurípides* y de Ateneo intentaron corregir posteriormente el error, tras cotejar las piezas atribuidas a Eurípides en el catálogo de la Biblioteca con una supuesta

¹⁰¹³ WILAMOWITZ (1875: 159, 161-6); de manera cada vez más vehemente, el insigne helenista continuó insistiendo en la misma hipótesis en publicaciones posteriores (1907a, 1927 y 1929).

¹⁰¹⁴ Conocemos indirectamente la existencia de la didascalía por un comentario de Eliano, *Var. hist.* II 8: Κατὰ τὴν πρώτην καὶ ἐνενηκοστὴν Ὀλυμπιάδα, καθ' ἣν ἐνίκα Ἐξαίνετος ὁ Ἀκραγαντῖνος στάδιον, ἀντηγωνίσαντο ἀλλήλοις Ξενοκλῆς καὶ Εὐριπίδης καὶ πρῶτός γε ἦν Ξενοκλῆς, ὅστις ποτὲ οὐτός ἐστιν, Οἰδίποδι καὶ Λυκάονι καὶ Βάκχαις καὶ Ἀθάμαντι Σατυρικῶ. τούτου δεύτερος Εὐριπίδης ἦν Ἀλεξάνδρω τούτου δεύτερος Εὐριπίδης ἦν Ἀλεξάνδρω καὶ Παλαμήδει καὶ Τρωσὶ καὶ Σισύφω Σατυρικῶ (*En la Olimpiada nonagésima primera, en la que Exéneto de Acragante venció en la carrera del estadio, compitieron entre sí Jenocles y Eurípides, y fue el primero Jenocles, quien quiera que fuera ese, con Edipo, Licaón, Bacantes y el drama satírico Atamante; detrás de él quedó Eurípides, con Alejandro, Palamedes, Troyanas y el drama satírico Sísifo*).

didascalia que ponía bajo el nombre de Critias las cuatro piezas en cuestión, y, dada la precisión y exactitud de la información que habitualmente manejaban, deberían ser más tenidos en cuenta que el resto de las fuentes más tardías. Para Wilamowitz el hecho de que la autoría de Critias esté menos atestiguada es más bien una prueba de veracidad. Por último, en cuanto al genuino *Sísifo* de Eurípides, Wilamowitz supuso que los dos breves fragmentos que han sobrevivido (F 673-4 Kannicht) pertenecerían en realidad al también satírico *Sileo*, por lo que la obra se habría perdido totalmente.

El enorme prestigio de un gigante de la filología clásica como Wilamowitz hizo que su criterio prevaleciera sin demasiada oposición durante un siglo. En vida de Wilamowitz tan solo Kuiper¹⁰¹⁵ y Pietrovsky¹⁰¹⁶ osaron refutar sus argumentos. Kuiper rechazó los razonamientos de su, por otra parte, venerado colega, cuestionando la fiabilidad de las fuentes de Ateneo y aportando, contra la presunta incompatibilidad de estilo y vocabulario, un buen número de *loci similes* en la obra de Eurípides. Para Kuiper, igualmente, la baja proporción de resoluciones métricas en los trímetros del *Pirítoo* lo único que podrían significar es que la pieza no pertenecería a la producción más tardía de Eurípides¹⁰¹⁷. Kuiper demostró además que los fragmentos de contenido cosmológico y metafísico (F 3, 4) o religioso (F 19) participan de las especulaciones habituales entre los físicos o los sofistas de la época y podían haber sido utilizados por cualquier poeta, como de hecho lo son con frecuencia por el propio Eurípides. Asimismo, reparó acertadamente en algo que hoy en día está mucho más asumido por la crítica: las opiniones que mantienen los personajes o el coro de una tragedia no tienen por qué reflejar siempre el pensamiento del autor, de ahí que a menudo resulten contradictorios de un pasaje a otro —como el filólogo holandés ejemplifica cumplidamente en la propia obra de Eurípides—, por lo que resulta sumamente

¹⁰¹⁵ KUIPER (1907: 354-85).

¹⁰¹⁶ PIETROVSKY (1918), citado por COLLARD (1995), quien no da la referencia completa del artículo por lo que me ha sido imposible revisarlo.

¹⁰¹⁷ Casi un siglo después, COLLARD (1995:189) recupera los argumentos de Kuiper sobre el criterio de las resoluciones métricas para determinar la autoría de los fragmentos.

arriesgado recurrir a este tipo de argumentos para establecer la autoría de una pieza¹⁰¹⁸.

Posteriormente, Page¹⁰¹⁹ en su edición de los fragmentos del *P. Oxy.* 2078 (F 5, 7-9) con restos de un *Pirítoo* —que Wilamowitz no llegó a conocer— apoyó decididamente la postura de Kuiper y rebatió además algunos argumentos de carácter métrico o de contenido que a raíz de los nuevos textos se habían esgrimido en favor de la autoría de Critias.

Sólo a partir de la segunda mitad del siglo pasado comienzan a surgir algunas voces, al principio aisladas pero cada vez más numerosas, que van desmarcándose de la opinión de Wilamowitz, como Vysoky (1964)¹⁰²⁰ y, posteriormente y con mucha más repercusión, Dihle (1977) y Mette (1983).

Dihle, en concreto, refiriéndose únicamente a la resis del *Sísifo*, recalca el hecho de que la mayoría de los testimonios, excepto Sexto Empírico, atribuyen el fragmento a Eurípides; y repara asimismo en que Sexto, en el pasaje que introduce la cita del fragmento, sorprendentemente no incluya a Eurípides en una lista de ateos notorios, siendo así que, junto con Homero, Eurípides es el autor más citado en el conjunto de la obra de Sexto y que su supuesto ateísmo era proverbial, mientras que del de Critias apenas hay testimonios ni aparece reflejado en el resto de su obra conservada. La reputación de Critias como ateo procedería no de su obra literaria sino de la inmoralidad que denota su despiadado comportamiento político. Para Dihle, por una simple torpeza en el manejo de sus fuentes —una que señalaba que Critias era ateo, otra que resumía el argumento del *Sísifo* de Eurípides y otra que citaba textualmente el fragmento—, Sexto Empírico habría omitido el nombre de Eurípides con el resultado de que los versos del *Sísifo* parece que se atribuyen a Critias.

¹⁰¹⁸ Wilamowitz, aparte de los artículos que publicó con posterioridad sobre el tema (vid. n. 1013) replicó personalmente a Kuiper en una cordial carta publicada y comentada por BREMER - CALDER (1997: 179-181, 211-216).

¹⁰¹⁹ PAGE (1942: 120-3).

¹⁰²⁰ Citado por COLLARD (1995: 187), pero no he tenido acceso al artículo, escrito en checo.

Mette, por su parte, centrando su análisis en el *Pirítoo*, defendió la autoría de Eurípides a partir de las correspondencias entre el *Heracles* conservado de este autor y los restos del *Pirítoo*. En efecto, a las semejanzas estilísticas que permitirían situar ambas piezas en un periodo cronológico cercano, se le añaden determinadas coincidencias en la trama: cuando en la pieza de Eurípides Heracles se presenta por fin en Tebas, el héroe justifica su tardanza ante Anfitrión alegando que en el transcurso del último de sus trabajos, el rapto de Cerbero, ha debido ocuparse también del rescate de Teseo del Hades, y menciona que durante su permanencia en el mundo infernal ha contemplado allí los ritos de los μύσται (v. 613-21), lo que parece una alusión expresa al F 2 del *Pirítoo*, cuyo coro, como veremos, estaba seguramente formado por iniciados en los misterios de Eleusis. Más adelante, el propio Teseo hace acto de presencia en Tebas y reconoce tener una deuda de amistad con Heracles por haberlo rescatado del reino de los muertos (v. 1220-4). En consecuencia, Teseo corresponde a la ayuda prestada impidiendo el suicidio de su amigo. El personaje de Pirítoo no aparece mencionado en el *Heracles* por ser superflua su presencia en la trama de esta pieza, aunque sí se nombra a su padre Ixión (v. 1298). En definitiva, para Mette ambos dramas encajan perfectamente uno en el otro, como si formaran una especie de “dilogía”, hasta el punto de que para una completa comprensión del *Heracles* haría falta el conocimiento previo del *Pirítoo*¹⁰²¹. Las dos tragedias estarían asociadas por el tema de la φιλία, por otra parte típico de Eurípides¹⁰²², de la misma forma que la trilogía *Alejandro, Palamedes y Troyanas* —junto con el discutido *Sísifo* como drama satírico—, además de compartir el marco general de la leyenda de Troya, estaba enlazada por

¹⁰²¹ STOUBANOU (2012: 15), desconfiando del término ‘Dialogie’ utilizado por Mette, propone que, en todo caso, *Pirítoo* y *Heracles* formarían una trilogía con el *Ixión* como primera pieza.

¹⁰²² El ejemplo más parecido en la obra de Eurípides a la amistad entre Teseo y Pirítoo lo encontramos quizá en el *Orestes*, donde es también la φιλία de Pílates lo que le impide abandonar a su amigo Orestes a una muerte segura. Por otra parte, COLLARD (1995: 187), abundando en los argumentos de Mette, ha apuntado que la llegada fortuita de Heracles como héroe salvador en el *Pirítoo* es igualmente típica de la dramaturgia de Eurípides, como atestigua su papel en el mismo *Heracles* o en *Alceste*; la misma idea en apoyo de la autoría de Eurípides la defiende ASSAËL (2008: 468-70).

determinados elementos temáticos¹⁰²³. Mette, finalmente, para intentar explicar la errónea atribución a Critias, conjetura que tal vez este sugiriera a Eurípides el tema del *Pirítoo* o que este último la escribiera bajo la supervisión del oligarca.

Pero, como decimos, la corriente principal de la crítica continuó asumiendo con más o menos reparos la autoría de Critias, pero sin aportar realmente nuevos argumentos a los del filólogo alemán¹⁰²⁴, y ello a pesar de que el goteo de nuevos descubrimientos papiráceos, especialmente los restos de una *hypóthesis* del *Radamantis* (*PSI* 1286, ed. 1951, vid. F 15) y de dos del *Tenes* (*P. Oxy.* 2455, ed. 1962, vid. F 20, y *P. Hamburg* 199, ed. 1984, vid. F 20a), incluidas en sendas relaciones de *hypothéseis* de dramas de Eurípides, iban en menoscabo de la autoría de Critias, al menos en lo que se refiere a esas dos obras e indirectamente también para el *Pirítoo*, la

¹⁰²³ No obstante, como recuerda CALVO (1982: 217-8), la crítica está lejos de llegar a un acuerdo sobre cuál sería el denominador común de la llamada *trilogía troyana*: para unos sería el tema de la injusticia que acaba pagándose (Parmentier, 1925), para otros el de la παράχρασις, es decir, el de un falso final feliz (Murray, 1932), o incluso el de la carencia absoluta de fe en un orden divino o humano (Wilamowitz, 1906); pero no faltan tampoco quienes niegan que realmente constituyeran una trilogía ligada (Koniariis, 1973). Sobre esta trilogía sigue siendo esencial la monografía de SCODEL (1980), a la que nos tendremos que referir más adelante en relación con el *Sísifo*. Para un estado de la cuestión más reciente junto con un análisis pormenorizado de las correspondencias de personajes, motivos y temas que dan unidad a la *trilogía troyana*, cf. ROMERO MARISCAL (2003: 385-418) para quien la trilogía plantea el problema de la salvación de la ciudad, es decir de cómo se garantiza su protección y a qué precio.

¹⁰²⁴ Los fragmentos de *Pirítoo*, *Tenes*, *Radamantis* y *Sísifo* se incluyen entre las obras de Critias ya en la primera edición de los *Vorsocratiker* de DIELS (1903) así como en las siguientes ediciones, hasta la definitiva de DIELS-KRANZ, *VS II* (1952⁶: 380-90, 426-8). Asumen también la autoría de Critias en las cuatro piezas, aparte de los ya citados Snell-Kannicht y Jouan-Van Looy, y por citar sólo a algunos autores y obras de referencia, NESTLE (1903: 99-104; 1940: 467; 1981³: 141-3), BLUMENTHAL (1923), PICKARD-CAMBRIDGE (1933: 148-151), STEPHANS (1939: 76-8), SCHMID (*GGL I* 3, 176-81, aunque con algunas reservas), BETHE en *RE III A1* col. 371-376, s. v. *Sisyphos* (1927), LESKY (1972³: 525-6, con dudas respecto a que el *Sísifo* cerrara la tetralogía; 1976: 387), UNTERSTEINER (2008³: 486, 506-9), BATTEGAZZORE (2009: 898-941), GUTHRIE (1988: III, 294-5), WEBSTER (1967a: 6), ROMILLY (1971: 39-41), DOVER (1975: 46; 1993: 54-5), WEST (1983: 191), EASTERLING-KNOX (1985: 340-1), KANNICHT-GAULY (1991: 108-9); refiriéndose sólo al *Pirítoo*, ALVONI (2006, 2008, 2012); y sólo al *Sísifo*, DRACHMANN (1922: 44-50) y JAEGER (1982³: 186-8).

tercera pieza señalada como espuria por la *Vida de Eurípides*. También algunos fragmentos papiáceos con contenido dramático y pertenecientes a un *Pirítoo* sin atribución de autor, concretamente el *P. Oxy.* 2078 (ed. 1927, vid. F 5) y su continuación, el *P. Oxy.* 3531 (ed. 1983, vid. F 4a), son en opinión de algunos críticos perfectamente consistentes con el estilo verbal de Eurípides, aparte de que la probabilidad estadística favorece también a este autor¹⁰²⁵.

Sólo a partir de las últimas décadas del pasado siglo comienza a evidenciarse un cambio en la tendencia mayoritaria de la crítica respecto al problema de la autoría de este conjunto de dramas. Los trabajos de Sutton son tal vez un caso ejemplar de la evolución que ha ido experimentando la opinión de los eruditos: ya en un artículo de 1974, comenaba a cuestionarse la hipótesis de Wilamowitz, afirmando que *Pirítoo*, *Tenes* y *Radamantis* constituían una trilogía, pero que *Sísifo* con mucha probabilidad era independiente de ellas. En otro artículo posterior (1981), en el que a propósito del fragmento del *Sísifo* rebatía la hipótesis del ateísmo de Critias, dejaba la cuestión de la autoría de las restantes piezas en suspenso. Y, finalmente, en un extenso comentario publicado en 1987, atribuye ya sin duda a Eurípides el *Pirítoo* y con cierta probabilidad las otras dos piezas consideradas espurias por la *Vita Euripidis*, mientras que conserva todavía para Critias la paternidad del *Sísifo*. Los argumentos de Sutton en este último trabajo se fundamentan, una vez más, sobre todo en cuestiones de dicción y estilo, lo que le conduce a hacer una comparación estadística entre los fragmentos del *Pirítoo* y el conjunto de la obra de Eurípides¹⁰²⁶. En su opinión, el sorprendente número de coincidencias en la selección, la colocación y el uso de palabras que revela este análisis conducen a la conclusión de que el *Pirítoo* es innegablemente de Eurípides, pero no así el *Sísifo*, cuya métrica, además, presenta un número inusualmente bajo de resoluciones: cinco en cuarenta y dos versos y sólo en el primero y en el tercer pie, y no más de una

¹⁰²⁵ Cf. LUPPE (1980: 141) y COLLARD (1995: 188). En cambio, H. M. COCKLE (1983: 29-36) primera editora del *P. Oxy.* 3531, considera respecto al F 4a que no aporta nada al debate sobre la autoría.

¹⁰²⁶ La metodología y la descuidada presentación de este estudio —que a nuestro juicio se mantiene como un trabajo valioso— han sido durísimamente criticadas en sus respectivas reseñas por E. M. CRAIK, *CR* 38 (1988) 339-400, y por A. M. HARDER, *Mnemosyne* 43 (1990) 204-5, quienes le acusan de hacer un uso torpe y tendencioso de la, en ese momento, novedosa herramienta informática del *TLG*.

resolución por verso. Aunque es dudoso que sus dramas satíricos marcharan a la par que sus tragedias en cuanto a la resolución yámbica, afirma Sutton, “es difícil de imaginar una obra del último Eurípides que exhibiera las tímidas resoluciones de nuestro pasaje”¹⁰²⁷. Siguiendo en esto a Mette, Sutton sugiere que la vacilación en la autoría se habría originado en que quizá Eurípides escribiera el *Pirítoo* en honor a las ideas de Critias por ser este el corego de la obra, aunque reconoce que no hay datos en la tradición sobre tal familiaridad entre ambos hombres.

Sutton concluye que, si del conjunto de la tetralogía aventurada por Wilamowitz sólo el drama satírico *Sísifo* es de Critias, entonces desconocemos con qué otras tres tragedias pudo haberse representado. Para resolver esta cuestión supone que tal vez podría haber obras dramáticas individuales destinadas a ser representadas o bien en festivales locales de los municipios de Atenas o bien en casas de ciudadanos ricos, descartando que en esta época hubiera obras dramáticas destinadas sólo a la lectura¹⁰²⁸.

El artículo de Collard (1995), ya mencionado, sobre los fragmentos del *Pirítoo* puso de manifiesto la abrumadora coincidencia tanto de los testimonios antiguos como de los nuevos descubrimientos papiráceos en la atribución a Eurípides de *Pirítoo*, *Tenes* y *Radamantis*. Collard admite un mayor grado de incertidumbre en la atribución del F 19 por el peso del testimonio a favor de Critias de Sexto Empírico, que es quien lo cita en su forma más extensa, pero, en todo caso, rechaza que la supuesta tetralogía de Wilamowitz resulte convincente como conjunto temático, pues aunque *Pirítoo*, *Radamantis* y *Sísifo* puedan tener en común la localización en el Hades y el haber

¹⁰²⁷ SUTTON (1987: 60-5). El argumento ha sido rebatido, entre otros, por DAVIES (1989: 27-8), alegando la pobre fiabilidad estadística por el escaso número de versos del fragmento y, sobre todo, demostrando que las resoluciones del F 19 son compatibles con las del único drama satírico conservado de Eurípides, el *Cíclope*, y equiparables a las de *Troyanas*, la única tragedia conservada de la tetralogía de la que formaba parte el *Sísifo* como drama satírico.

¹⁰²⁸ Esta hipótesis había sido enunciada por SCHMID (*GGL* I 3, 180) y recuperada por DOVER (1993: 54-5), quien atribuye el conjunto de la tetralogía a Critias y supone que no fue compuesta con vistas a su representación sino que circuló únicamente en copias privadas. Anteriormente Dover había pensado que el *Sísifo* no era un drama satírico sino una tragedia (1975: 46).

dramatizado la moralidad de la justicia infernal, la trama de *Tenes*, basada en el motivo de Putifar, es exclusivamente humana¹⁰²⁹. Collard descalifica igualmente una de las argumentaciones aparentemente más consistentes para negar a Eurípides la autoría del *Pirítoo*: si, como asegura Snell en su edición, el F 1 (en el que Éaco recibe a Heracles a su llegada al Hades) fuera el comienzo de la obra, se trataría de un comienzo absolutamente atípico en las tragedias de Eurípides, que suelen comenzar con monólogos introductorios y no con un diálogo entre dos personajes. Collard señala que no sólo sería un prólogo atípico de Eurípides, sino que, con su doble entrada de personajes en los cinco primeros versos, constituiría un “comienzo activo” (*active opening*) absolutamente inusitado en toda la tragedia griega conservada, aunque sí que sería posible en una comedia o en un drama satírico. Collard recuerda a este propósito que ya Hunt en su edición del papiro que contiene el F 5 de la pieza (P. Oxy. 2078) pensó que ese pasaje, un largo discurso expositivo de Pirítoo, podía formar parte de un típico prólogo eurípideo, por lo que habría que ubicarlo precediendo al F 1¹⁰³⁰. Por otra parte, señala Collard, una llegada tan temprana de Heracles no coincide con el desarrollo de los acontecimientos tal como los resume Juan Logoteta en su introducción a la cita del F 1 y, lo que es peor, arruinaría totalmente la verosimilitud dramática de la obra. Respecto al criterio de las resoluciones métricas para determinar la autoría de los fragmentos del *Pirítoo*, Collard, citando a Cropp, afirma que, con las debidas precauciones por la escasez de material para establecer una estadística fiable, las seis resoluciones en alrededor de 320 trímetros yámbicos indican que si la pieza es de Eurípides es poco probable que sea posterior al año 420 y muy poco probable que sea posterior al 416. La prueba métrica, por tanto, sólo demuestra que la versificación es compatible con la de un determinado periodo de la producción de Eurípides, no que lo

¹⁰²⁹ Sobre la coherencia temática de la posible tetralogía cf. CENTANNI (1997: 177-183), quien ve una unidad en torno a la idea del exilio identificado con la vida en el Hades, es decir, como una muerte en vida, con lo cual engloba también al *Tenes*.

¹⁰³⁰ Sin embargo, la posterior publicación del F 4a (vid. infra) y su indudable ubicación delante del F 5 hace inviable esta posibilidad.

sea realmente. Pero desde luego no aporta nada, ni a favor ni en contra, de la autoría de Critias¹⁰³¹.

Poco tiempo después del artículo de Collard y en la misma línea que él aunque, al parecer, de manera independiente, Pechstein se ha mostrado como uno de los especialistas más renuentes a aceptar la autoría de Critias para las cuatro tragedias que nos ocupan. En su exhaustivo estudio sobre los dramas satíricos de Eurípides¹⁰³², aunque centra su análisis principalmente en el *Sísifo*, Pechstein desmantela uno por uno los cimientos de la teoría de Wilamowitz para el conjunto de la tetralogía, descalificando los argumentos del filólogo prusiano como simples postulados apriorísticos de imposible demostración: en primer lugar, no hay ningún motivo para pensar que *Pirítoo*, *Tenes* y *Radamantis*, las tres piezas consideradas espurias por la *Vita*, en caso de no ser de Eurípides, tengan que ser de un mismo autor; por otra parte, es también una mera suposición gratuita que junto con *Sísifo* formaran parte de una tetralogía y que por tanto, como afirma Wilamowitz, fueran registradas en una didascalía. Por último, es igualmente una simple conjetura que el *Sísifo* de Eurípides se hubiera perdido antes de llegar a los alejandrinos y que su lugar, de manera similar a lo que pudo pasar con el *Reso*, lo ocupara el drama homónimo de Critias, del que sólo nos habría quedado el F 19. Pechstein considera asimismo engañosamente verosímil el proceso que describe Wilamowitz para acreditar la autoría de Critias: la comparación entre el conjunto de las obras del *corpus* alejandrino de Eurípides con las didascalías no podía servir para negar la autoría de aquellas piezas que estaban el catálogo bajo el nombre de Eurípides pero no en las didascalías, pues ya los eruditos antiguos sabían que algunos dramas de Eurípides sólo se habían representado fuera de Atenas y, por tanto,

¹⁰³¹ En su reciente edición de los fragmentos de Eurípides para la colección *Loeb*, realizada precisamente en colaboración con Cropp, vuelve Collard sobre esta cuestión ratificándose en su postura favorable a la autoría de Eurípides para el conjunto de las cuatro piezas, si bien opta prudentemente por desplazarlas a un apéndice y seguir manteniendo su *status* como dudoso (COLLARD-CROPP, 2008: 629-677). Así mismo, en una nota añadida al final de la reedición de su artículo de 1995 (2007: 55-68), Collard, tomando en consideración algunos de los trabajos publicados con posterioridad a la primera versión de su artículo, ha suavizado un tanto su opinión favorable a la autoría de Eurípides.

¹⁰³² PECHSTEIN (1998: 185-92); ver también KRUMEICH-PECHSTEIN-SEIDENSTICKER (1999: 552-61).

no habían dejado huella en los registros oficiales de la ciudad¹⁰³³. En el caso concreto del *Sísifo* había, por añadidura, una didascalía que confirmaba que era el drama satírico de una trilogía representada por Eurípides en 415 y constituida por *Alejandro*, *Palamedes* y *Troyanas*¹⁰³⁴. En todo caso, el procedimiento podía servir para lo contrario, es decir, para acreditar la autoría euripídea de piezas que no llegaron a los alejandrinos, y que por lo tanto no se incluyeron en su catálogo, pero de las que había noticias didascálicas. Así sucede, por ejemplo, con el drama satírico *Los segadores* (Θερισταί), ausente del catálogo pero que Aristófanes de Bizancio, autor de la *hypóthesis* de *Medea*, al inspeccionar la didascalía constata que está perdido¹⁰³⁵. Por otra parte, continúa Pechstein, para asignar una pieza a otro poeta sin más razón que una noticia didascálica, un antiguo gramático habría tomado muchas precauciones, porque sabían muy bien que innumerables piezas llevaban el mismo título entre las más de 600 que debieron de ser grabadas en el periodo de la actividad de Eurípides sólo en las Grandes Dionisias.

No obstante, lo más novedoso del trabajo de Pechstein —como en su lugar veremos con más detenimiento— es no tanto la atribución a Eurípides del F 19 como la negación de su contenido “ateo” y su ubicación en el también satírico *Autólico A*, en lugar de en el *Sísifo* euripídeo.

Vemos, por tanto, que en las últimas décadas la tendencia de la investigación favorece a Eurípides como autor de los dramas en disputa¹⁰³⁶, sobre todo entre los

¹⁰³³ Como recuerda el propio PECHSTEIN (1997: 189), el ejemplo de *Andrómaca* demuestra que la falta del drama en las didascalías no condujo a la conclusión de que el drama fuera espurio, sino más bien a la conclusión de que no se representó en Atenas: cf. *Schol. Andr.* 445 εἰλικρινῶς δὲ τοὺς τοῦ δράματος χρόνους οὐκ ἔστι λαβεῖν· οὐ δεδίδακται γὰρ Ἀθήνησιν (*no es posible saber su fecha con exactitud porque no se representó en Atenas*).

¹⁰³⁴ Vid. supra n. 1014.

¹⁰³⁵ Aristoph. Byz., Arg. Eur. *Med.* 90, 40 Diggle πρῶτος Εὐφορίων, δεύτερος Σοφοκλῆς, τρίτος Εὐριπίδης Μηδεία, Φιλοκτήτη, Δίκτυι, Θερισταῖς σατύροις. οὐ σώζεται (*primero Euforión, segundo Sófocles, tercero Eurípides con Medea, Filoctetes, Dictis y el drama satírico Theristai. No se conserva*).

¹⁰³⁶ En deuda con los trabajos fundamentales de Dihle, Mette, Sutton, Collard y Pechstein comentados en las páginas anteriores, se inclinan por la autoría de Eurípides SCODEL (1980), YUNIS (1988), KAHN (1997) y VOELKE (2001: 358 n. 61) en cuanto al *Sísifo*; y por lo que se refiere al *Pirítoo*, DOBROV (2001: 133-56) y STOUBANOU (2012).

críticos que se han ocupado con más aplicación del problema de la autoría. Sin embargo, no faltan tampoco voces respetables que, con más o menos reservas, en diversos trabajos sobre los problemas concretos que plantean los fragmentos continúan dando por válida, en todo o en parte, la hipótesis de Wilamowitz¹⁰³⁷.

Como hemos ido señalando, las cuestiones de estilo, léxico, métrica o pensamiento —aspectos todos ellos sobre los que incidiremos en el comentario particular a cada una de las obras— o no resultan concluyentes para los propios estudiosos que las han examinado, a veces exhaustivamente, o no terminan de convencer a los partidarios de la facción contraria. La compatibilidad del vocabulario de los fragmentos con la obra de Eurípides, la huella en el *Pirítoo* de las doctrinas físicas de Anaxágoras o la consistencia ideológica del F 19 con las ideas religiosas de Eurípides, la presencia de determinados tipos de encabalgamiento en este mismo pasaje (v. 13, 18, 27), aparentemente incompatibles también con el estilo euripídeo, o el porcentaje de resoluciones métricas en el conjunto de los versos conservados, son todas ellas armas que se han esgrimido en un sentido o en otro sin que se pueda dar por definitivamente zanjada la cuestión. Tampoco la *Quellenforschung* o reconstrucción de las fuentes en las que se basan nuestros testimonios, pese a los intentos de Dihle o más recientemente de Cipolla¹⁰³⁸, ha permitido restar o reforzar la autoridad de aquellos pocos que citan a Critias como autor de *Pirítoo* o *Sísifo*. Como reconoce Collard con cierta desazón, ni siquiera si apareciera, cosa no del todo imposible, un papiro trágico con el título “*Pirítoo* de Eurípides” se apagaría seguramente la polémica, como demuestra el caso paradigmático del *Reso*¹⁰³⁹.

¹⁰³⁷ Al margen de las ya citadas ediciones de SNELL-KANNICHT (1984²) y JOUAN-VAN LOOY (1998-2003), o la de DIGGLE (1998), entre los trabajos de las últimas décadas que asumen la paternidad de Critias para el conjunto de la tetralogía destaca la monografía de CENTANNI (1997); refiriéndose en concreto al *Pirítoo*, ALVONI (2006, 2008, 2011, 2012) y MELERO (2012); y para *Sísifo*, WINIARCZYK (1987), OBBINK (1996), SANTORO (1994, 1997) y HOLZHAUSEN (1999). Mantienen una posición equidistante DAVIES (1989) o CIPOLLA (2003), en sus respectivos comentarios al F 19 del *Sísifo*.

¹⁰³⁸ CIPOLLA (2003: 250-2).

¹⁰³⁹ COLLARD (1995: 191).

A nuestro juicio, es imposible no reconocer la calidad de los argumentos de quienes propugnan la autoría de Eurípides, comenzando por la mayoritaria atribución de nuestras fuentes. Pero aquí radica precisamente un punto no desdeñable de la argumentación de Wilamowitz: ¿cómo explicar la mención de Critias como autor del *Pirítoo* y del *Sísifo* en Ateneo y en Sexto Empírico, respectivamente? Sin duda resulta mucho más fácil imaginar que la obra de un autor secundario pase a engrosar el *corpus* de una figura de primer nivel, como Eurípides, que no a la inversa. Sommerstein ha apuntado a este propósito que para un librero del siglo IV sería mucho más fácil vender este conjunto de dramas como si fueran de Eurípides que no bajo el nombre del denostado tirano¹⁰⁴⁰. La posibilidad de una suplantación en la autoría se acentúa al considerar un pasaje como el F 19, de aparente contenido ateo, cuando es sabido que el ateísmo de Eurípides era ya un tópico entre los eruditos antiguos. Las explicaciones que a este respecto, especialmente para la resis del *Sísifo*, han sugerido algunos estudiosos partidarios de Eurípides como Dihle o Mette y que hemos mencionado más arriba, resultan excesivamente artificiosas.

Pero, no obstante todas estas consideraciones, el hecho objetivo es que un solo fragmento del *Pirítoo* (F 2) y el F 19 del *Sísifo* aparecen en alguna fuente bajo el nombre de Critias. De las otras dos obras, *Tenes* y *Radamantis*, la simple sospecha sobre su genuina naturaleza eurípidea suscitada por la *Vita Euripidis* no autoriza a relacionarlas sin más con el oligarca.

En suma, y dando por sentado que el estatuto de las cuatro piezas debe mantenerse como dudoso, nos inclinamos por conceder una elevada probabilidad a la autoría de Eurípides en *Tenes* y *Radamantis* y apenas algo menor para el *Pirítoo*, pieza en la que todos los rasgos de estilo y de contenido son ampliamente compatibles con la atribución mayoritariamente transmitida.

Ciertamente, y aunque carezcamos de un indicio sólido que lo confirme, siempre cabe suponer la existencia de dos obras distintas cuando un mismo título se atribuye a dos autores diferentes. Por consiguiente, no se puede descartar que tanto Critias como Eurípides compusieran sendos *Pirítoos* y que ambas piezas hubieran terminado por

¹⁰⁴⁰ SOMMERSTEIN (1996: 10, n.46).

confundirse en la corriente principal de la tradición bajo el nombre de Eurípides¹⁰⁴¹ de manera similar a lo que pudo ocurrir con el *Reso*, usurpando la obra de Critias el lugar del genuino *Pirítoos* euripídeo, o —lo que parece mucho más probable— a la inversa: puesto que la gran mayoría de los fragmentos conservados del *Pirítoos* aparecen bajo el nombre de Eurípides y su estilo es perfectamente concordante con el de este autor, se puede imaginar que el *Pirítoos* de Critias, de haber existido efectivamente, se habría perdido por completo, quedando tan sólo alguna precaria noticia de su existencia en la dubitativa cita de Ateneo del F 2.

En el caso del F 19, las opciones de uno u otro autor parecen estar mucho más equilibradas, en función sobre todo de la autoridad de Sexto Empírico, cuya fiabilidad, como ha destacado Cipolla, no ha sido rebatida suficientemente por los partidarios de la autoría de Eurípides. Por otra parte, no es cierto, como afirmaba Dihle, que apenas haya otros testimonios relevantes, además de Sexto Empírico, que incluyan a Critias entre los partidarios del ateísmo: un fragmento de Epicuro citado por Burkert¹⁰⁴² nombra a Critias en una lista de ateos junto a Diágoras y Pródico¹⁰⁴³, lo que hace más

¹⁰⁴¹ Sobre esta cuestión, v. infra el apartado *Reconstrucción del Pirítoos*, p. 469.

¹⁰⁴² BURKERT (2007: 416 n. 22); cf. OBBINK (1996: 353-5).

¹⁰⁴³ Epicur. fr. 27, 2 Arrighetti (= Philod. col. 19, 519-33)

καὶ πᾶσαν μ[ανίαν Ἐ-]
 πίκουρος ἐμ[έμψα-]
 το τοῖς τὸ [θεῖον ἐ-]
 κ τῶν ὄντων [άναι-]
 ροῦσιν, ὡς κά[ν τῶι]
 δωδεκάτω[ι Προ-]
 δίκωι καὶ Δια[γόραι]
 καὶ Κριτίαι κᾶ[λλοις]
 μέμφ[εται] φᾶς πα[ρα-]
 κόπτειν καὶ [μαίνεσ-]
 θαι, καὶ βακχεύου-
 σιν αὐτοὺς [εἰ]κά[ζει, κε-]
 λεύσ[ας μ]ῆ πρᾶγμα ἡ-
 μεῖν παρέχειν οὐ-
 δ' ἔνοχλεῖν

difícil defender que la reputación de ateísmo de Critias provenga de otro origen que no sea la doctrina expuesta en el F 19. Como acertadamente ha señalado Davies, las teorías de Pródico y la del fragmento del *Sísifo* sobre el origen de la religión son similares, por lo que es imposible evitar la conclusión de que un autor tan temprano como Epicuro ya pensaba que el fragmento era de Critias¹⁰⁴⁴. Por lo que se refiere a las evidencias internas del fragmento, sus peculiaridades métricas y, sobre todo, la pobreza y la monotonía de su estilo y su dicción operan más bien en beneficio de Critias y, en todo caso, hacen incluso reconocer a algún partidario de la autoría de Eurípides como Scodel que nos encontraríamos ante uno de los pasajes menos afortunados de la producción del casi siempre inspirado dramaturgo¹⁰⁴⁵.

(Y Epicuro achaca una completa locura a los que suprimen lo divino de las cosas reales, igual que también en el libro XII reprende a Pródico, Diágoras, Critias y otros, diciendo que deliran y están locos, y los compara con bacantes, aconsejándoles que no nos causen problemas ni nos molesten).

¹⁰⁴⁴ Cf. DAVIES (1989: 25) señala hasta cinco pasajes que aluden al ateísmo de Critias: Sext. Emp. *Adv. math.* IX 54, 402 (F 19); id. *Pyrrh. hyp.* III 218; Plut. *De sup.* 13, 171 c; Epicur. fr. 27, 2 Arrighetti; Teoph. Apol. *Ad Autolyicum* III 7, 4-6. A estos quizá podría añadirse Cic. *De nat. deor.* I, 117-9, quien sin citarlo por su nombre, resume la doctrina de Critias en el F 19; vid. infra n. 1819.

¹⁰⁴⁵ SCODEL (1980: 125).

TESTIMONIA

T 1

a) PLATO, *Critias* 108 A-B

ΚΡΙΤΙΑΣ. ταῦτα δὴ βουλόμενος ὑμᾶς ὑπομῆσαι, καὶ τὸ τῆς συγγνώμης οὐκ ἔλαττον ἀλλὰ μείζον αἰτῶν περὶ τῶν μελλόντων ῥηθήσεσθαι, πάντα ταῦτα εἴρηκα, ὧς Σώκρατες. εἰ δὴ δικαίως αἰτεῖν φαίνομαι τὴν δωρεάν, ἐκόντες δίδοτε.

4 ΣΩΚΡΑΤΕΣ. Τί δ' οὐ μέλλομεν, ὧς Κριτία, δίδοναι; καὶ πρὸς γε ἔτι τρίτῳ δεδόσθω ταύτῳ τοῦτο Ἐρμοκράτει παρ' ἡμῶν. δῆλον γὰρ ὡς ὀλίγον ὕστερον, ὅταν αὐτὸν δέη λέγειν, παραιτήσεται καθάπερ ὑμεῖς· ἴν' οὖν ἑτέραν ἀρχὴν ἐκπορίζεται καὶ μὴ τὴν αὐτὴν ἀναγκασθῆ λέγειν [108 B], ὡς ὑπαρχούσης αὐτῷ συγγνώμης εἰς τότε
8 οὕτω λεγέτω. προλέγω γε μὴν, ὧς φίλε Κριτία, σοὶ τὴν τοῦ θεάτρου διάνοιαν, ὅτι θαυμαστῶς ὁ πρότερος [sc. Τίμαιος] ἠύδοκίμηκεν ἐν αὐτῷ ποιητής, ὥστε τῆς συγγνώμης δεήσει τινός σοι παμπόλλης, εἰ μέλλεις αὐτὰ δυνατὸς γενέσθαι παραλαβεῖν.

CRITIAS. *He dicho todo esto, Sócrates, porque quiero que lo recordéis y pediros una porción de indulgencia, no menor sino mayor, para lo que voy a decir a continuación. Si os parece que con justicia pido esta gracia, dádmela de buen grado.*

4 ΣÓCRATES. *¿Y por qué no te la íbamos a dar, Critias? Y, aún más, démosle también lo mismo al tercero de nosotros, a Hermógenes. Pues es evidente que dentro de poco, cuando tenga él que hablar, lo reclamará como vosotros. Así que, para que se agencie otro comienzo y no esté obligado a repetir el mismo, que hable entonces como si dispusiera ya de nuestra indulgencia. Sin embargo a ti, querido Critias, te aviso de la predisposición del teatro, porque el primero [sc. Timeo] ha obtenido de él una asombrosa estimación como poeta, de manera que tú necesitarás de una indulgencia suprema si quieres ser capaz de asumir esta tarea.*

Comentario

El T 1a, extraído del comienzo del *Critias* platónico, constituye la introducción al largo discurso que va a pronunciar su protagonista acerca de la historia de la Atenas

primordial y su lucha contra los habitantes de la Atlántida. En el *Timeo*, del que esta obra es continuación, el personaje que también da nombre a ese diálogo había expuesto en un parlamento que ocupa la mayor parte de la obra el origen del cosmos y la naturaleza del hombre, y es ahora el turno de Critias conforme al plan acordado previamente (*Tim.* 27 a-b). A juzgar por lo que aquí se dice, Hermógenes, el tercer interlocutor, debía seguir a Critias en el uso de la palabra, tal vez en un diálogo que también llevaría su nombre, pero o bien Platón no llegó a escribirlo nunca o se ha perdido completamente para nosotros¹⁰⁴⁶. Es en este contexto en el que Sócrates compara irónicamente las sucesivas disertaciones de sus interlocutores con un ἀγών poético en el que el primer concursante, Timeo, se ha ganado ya el favor del público (τὴν τοῦ θεάτρου διάνοιαν) por la brillantez de su discurso, poniendo el listón muy alto para Critias, el siguiente participante.

Realmente, si sólo contáramos con estas palabras de Platón —o con las del T 1b, muy similares en su intención— para confirmar la condición de dramaturgo de Critias, tendríamos idénticos motivos para afirmar lo mismo de Timeo o de Hermócrates, lo que no es el caso¹⁰⁴⁷. Es muy probable, además, que en la imagen de Sócrates haya una reminiscencia de las circunstancias en que el propio Critias afirma haber oído por primera vez la historia de la Atlántida: en el *Timeo* 21b 5-6, cuando Critias anticipa a sus oyentes el contenido de la historia que ahora se dispone a contar, afirma que se la oyó a su anciano abuelo en el transcurso de la fiesta de las Apaturias, tras la celebración de unos ἄθλα ῥαψωδίας en los que se habían cantado los poemas de Solón¹⁰⁴⁸.

¹⁰⁴⁶ Cf. CORNFORD (1937: 1); contra la idea de que Platón había planeado una especie de trilogía (*Timeo*, *Critias*, *Hermócrates*), cf. TAYLOR (1928: 14).

¹⁰⁴⁷ De Timeo lo único que sabemos es lo que dice el propio Platón al comienzo del diálogo (20a): que procede de Lócride, en Italia, y que es un noble acomodado que ha ocupado los más altos cargos políticos en su ciudad y ha alcanzado la cumbre de la filosofía, pero no está atestiguada su existencia histórica. En cuanto a Hermógenes, Proclo (22 F I, p. 71, 19 Diehl) lo identifica con el general siracusano citado ampliamente por Tucídides, Jenofonte y Diodoro, quienes resaltan su relevante papel defendiendo su ciudad de la invasión ateniense durante la Guerra del Peloponeso; cf. RIVAUD (1985: 15).

¹⁰⁴⁸ Plat. *Tim.* 21b 5-6 ἄθλα γὰρ ἡμῖν οἱ πατέρες ἔθεσαν ῥαψωδίας. πολλῶν μὲν οὖν δὴ καὶ πολλὰ ἐλέχθη ποιητῶν ποιήματα, ἅτε δὲ νέα κατ' ἐκείνον τὸν χρόνον ὄντα τὰ Σόλωνος πολλοὶ τῶν παιδῶν ἤσαμεν

A esto hay que añadir lo que ya hemos advertido en el preámbulo, que si admitimos —como se había aceptado generalmente hasta Burnet¹⁰⁴⁹, dando por válido el comentario de Proclo¹⁰⁵⁰— que el personaje de Critias que interviene en *Timeo* y *Critias* es el oligarca muerto en 403 a. C. (Critias IV en la *Prosopographia* de Kirchner¹⁰⁵¹), se incurre en graves contradicciones cronológicas dentro del marco en el que Platón encuadra la acción de ambos diálogos.

En efecto, en primer lugar, en *Timeo* 20e 1-4 este Critias asegura que Solón (630?-558? a. C.) “era pariente y gran amigo de su bisabuelo Drópides”¹⁰⁵², lo que hace imposible identificarlo con el tirano Critias, nacido en torno a 460 a. C., quien no pudo tener un bisabuelo contemporáneo de Sólon y nacido, por tanto, unos 170 años antes. Nuestro autor, por el contrario, sí que es claramente identificable con el Critias que interviene en *Cármides* y *Protágoras*, de quien se dice que es el hijo de Calescro¹⁰⁵³, sobrino de Glaucón y primo de Cármides¹⁰⁵⁴ y, al igual que este, pariente de Solón¹⁰⁵⁵ y descendiente de un Critias hijo de Drópides que fue alabado por Solón, por Anacreonte y por otros poetas¹⁰⁵⁶.

(Nuestros padres establecieron competiciones de recitado. Se declamaron muchos poemas y de muchos poetas y, como eran recientes en aquella época los de Solón, muchos de los niños los cantamos).

¹⁰⁴⁹ Cf. BURNET (1964¹³: 275 n. 1).

¹⁰⁵⁰ Procl. *In Tim.* I 70, 24 ἔτυράννευσε δὲ καὶ αὐτὸς [sc. Κριτίας] εἷς τῶν τριάκοντα γενόμενος.

¹⁰⁵¹ KIRCHNER, *PA* 11855.

¹⁰⁵² Plat. *Tim.* 20e 1-2 ἦν μὲν οὖν οἰκεῖος καὶ σφόδρα φίλος ἡμῖν Δρωπίδου τοῦ προπάππου.

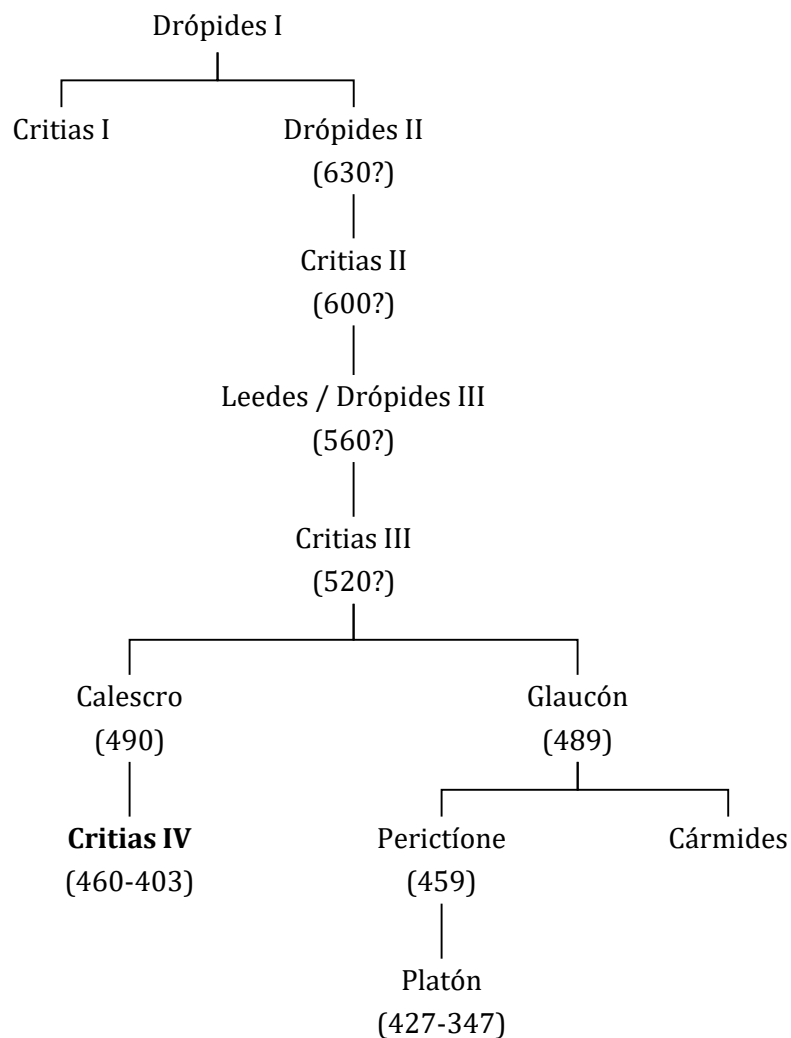
¹⁰⁵³ Plat. *Charm.* 153c 7, 169b 5; *Prot.* 316a 5 Κριτίας ὁ Καλλαίσχρου.

¹⁰⁵⁴ Plat. *Charm.* 154b 1 Χαρμίδην τὸν τοῦ Γλαύκωνος τοῦ ἡμετέρου θείου υἱόν, ἐμὸν δὲ ἀνεψιόν.

¹⁰⁵⁵ Plat. *Charm.* 155a 2-3 Τοῦτο μὲν, ἦν δ' ἐγώ, ὧ φίλε Κριτία, πόρρωθεν ὑμῖν τὸ καλὸν ὑπάρχει ἀπὸ τῆς Σόλωνος συγγενείας.

¹⁰⁵⁶ Plat. *Charm.* 157e 4-5 ἢ τε γὰρ πατρώα ὑμῖν οἰκία, ἢ Κριτίου τοῦ Δρωπίδου, καὶ ὑπὸ Ἐνακρέοντος καὶ ὑπὸ Σόλωνος καὶ ὑπ' ἄλλων πολλῶν ποιητῶν ἐγκεκωμιασμένη παραδέδοται ἡμῖν (y vuestra casa paterna, la de Critias el hijo de Drópides, se nos ha dicho que ha sido ensalzada por Anacreonte, por Solón y por otros muchos poetas).

En el siguiente cuadro genealógico podemos ver de manera esquemática las relaciones familiares de Critias¹⁰⁵⁷:



Por otra parte, en *Tim.* 21b 5-6, Critias afirma que los poemas de Sólon todavía eran recientes (νέα) cuando él mismo era un niño de diez años¹⁰⁵⁸, por lo que de ser este nuestro Critias, nacido en 460 a. C., los poemas de Solón, muerto ca. 558 a. C., llevarían escritos como mínimo 112 años en 450 a. C.

¹⁰⁵⁷ Presento en forma simplificada la tabla de KIRCHNER (*PA* 11855) y BURNET (1914: 351), que son básicamente iguales, completada con la propuesta de WELLIVER (1977: 51); pongo entre paréntesis al menos la fecha aproximada de nacimiento si es conocida.

¹⁰⁵⁸ Cf. n. 1048.

Por último, en *Tim.* 26b 5-6 Critias asegura que le resulta más fácil recordar lo que se le contó en su infancia que lo que le dijeron ayer, de lo que se deduce nuevamente que debe de ser un hombre de edad avanzada. Puesto que por los datos que da Platón la conversación que se extiende a lo largo del *Timeo* y el *Critias* tiene lugar entre el 430-425¹⁰⁵⁹, Critias el tirano sólo podría tener en esa época entre 30 y 35 años.

En virtud de estos datos, Burnet propuso que el personaje que aparece al comienzo del *Timeo* y a lo largo del *Critias* no era el cabecilla de los Treinta —Critias IV—, sino el abuelo de este, Critias III, quien habría sido celebrado por Anacreonte y a su vez habría escrito el encomio a este poeta que se suele atribuir a Critias IV (fr. 1 B D-K). Welliver¹⁰⁶⁰, abundando en esta teoría y con intención de reforzarla, ha creído encontrar algún rastro histórico de este personaje: en primer lugar, un escolio al *Prometeo encadenado* de Esquilo, donde se dice que Anacreonte vino a Atenas “porque se había enamorado de Critias”¹⁰⁶¹, y un *óstrakon* fechado en torno al 480 donde aparece el nombre de un “Critias hijo de Leedes” (Κριτίας Λεαίδο[υ]) que podría haber nacido alrededor de 520 a. C.

A pesar de que estos argumentos no han dejado de tener sus detractores¹⁰⁶² y de que, como ya hemos visto en otras ocasiones, las incongruencias cronológicas no son

¹⁰⁵⁹ Cf. TAYLOR (1928: 15).

¹⁰⁶⁰ WELLIVER (1977: 50-7).

¹⁰⁶¹ Schol. in *Prom. vinct.* 128, 3-5 κλασμένος πρὸς τὸ θρηνητικόν. ἐπεδήμησε γὰρ τῇ Ἀττικῇ Κριτίου ἐρῶν, καὶ ἠράσθη λίαν τοῖς μέλεσι.

¹⁰⁶² Siguen a Burnet y Welliver, TAYLOR (1928: 23), CORNFORD (1937) y DURÁN-LISI (1992: 134-5 y n. 26). Pero como decimos, también ha contado con partidarios la identificación del personaje de Critias en estos dos diálogos con el caudillo de los Treinta: ROSENMAYER (1949: 404-10) arguye que no hay diferencia en la presentación que Platón hace de Critias en *Cármides* (162e 1-2) y en *Timeo* (20a 6-7) como alguien interesado y experto en cuestiones filosóficas, a lo que añade que ambos diálogos están ambientados en una fecha próxima, segunda mitad de la década de los 20 del s. V a. C. Para él, Hermócrates y Critias pertenecerían a la misma generación y estarían en la treintena. En la misma línea se han manifestado DIEHL, en *RE XI 2*, col. 1901-12, s. v. *Kritias* (1922), LEVINSON (1953: 359-60), VIDAL-NAQUET (1964: 420 n. 3) o GUTHRIE (1988: III 290). Adopta una posición de compromiso BRISSON (2005: 38-41), para quien el personaje de *Timeo* y *Critias* presenta una ambigüedad cronológica intencionada, pues Platón habría querido vincular su relato de la Atántida por una parte a Solón, como paradigma del político moderado,

raras en Platón, nos parece que la alusión a la θεάτρου διάνοιαν y a la rivalidad poética que va a enfrentar a Critias con Timeo en estos diálogos apenas llegan a constituir un mínimo indicio para confirmar como dramaturgo al hijo de Callescro.

b) PLATO, *Charmides* 162 C-D Καὶ ὁ Κριτίας δῆλος μὲν ἦν καὶ πάλαι ἀγωνιῶν καὶ φιλοτίμως πρὸς τε τὸν Χαρμίδην καὶ πρὸς τοὺς παρόντας ἔχων, μόγις δ' ἑαυτὸν ἐν τῷ πρόσθεν κατέχων τότε οὐχ οἷός τε ἐγένετο· δοκεῖ γάρ μοι παντὸς μᾶλλον
4 ἀληθὲς εἶναι, ὃ ἐγὼ ὑπέλαβον, τοῦ Κριτίου ἀκηκοέναι τὸν Χαρμίδην ταύτην τὴν ἀπόκρισιν περὶ τῆς σωφροσύνης. ὁ μὲν οὖν Χαρμίδης βουλόμενος μὴ αὐτὸς ὑπέχειν λόγον ἀλλ' ἐκεῖνον τῆς ἀποκρίσεως, [162 D] ὑπεκίνει αὐτὸν ἐκεῖνον, καὶ ἐνεδείκνυτο ὡς ἐξεληλεγμένος εἶη· ὁ δ' οὐκ ἠνέσχετο, ἀλλὰ μοι ἔδοξεν ὀργισθῆναι αὐτῷ ὥσπερ
8 ποιητῆς ὑποκριτῆ κακῶς διατιθέντι τὰ ἑαυτοῦ ποιήματα.

*Y era evidente que Critias desde hacía un rato estaba ansioso y deseando lucirse ante Cármides y los presentes, y aunque a duras penas se había contenido hasta ese momento, entonces ya no fue capaz. Conque tanto más me pareció cierto lo que yo había
4 supuesto, a saber, que Cármides había oído de Critias aquella definición de sensatez. Así que Cármides, que no quería ser él sino que fuera el otro quien rindiera cuentas de la definición, le incitaba y le hacía ver que había sido refutado. Aquel ya no se aguantaba, más bien me pareció que se enfadaba con él, como un poeta con el actor que representa
8 mal sus obras.*

Comentario

La segunda parte del T 1 recoge un pasaje del *Cármides* en el que Critias se dispone a defender la definición de σωφροσύνη como “ocuparse de lo de uno mismo” (τὸ τὰ ἑαυτοῦ πράττειν) que acaba de ser ridiculizada por Sócrates. Cármides ha asegurado unas líneas antes (161b 5-6) haber oído esa definición a alguien y, aunque

y por otra a la Guerra del Peloponeso, en cuyo final el oligarca Critias había desempeñado un papel importante.

Critias ha negado ser el responsable, se hace evidente por su irritación ante la torpe defensa que de ella ha hecho Cármides que tal concepción es suya.

En este contexto, no parece que deba tampoco hacerse ninguna extrapolación del hecho de que aquí se compare el enojo de Critias contra Cármides con el de “un poeta con el actor que representa mal sus obras” (ὥσπερ ποιητῆς ὑποκριτῆ κακῶς διατιθέντι τὰ ἑαυτοῦ ποιήματα). En todo caso, la comparación remite al gusto de Platón por aderezar sus diálogos con elementos e imágenes tomados del drama, como tendremos oportunidad de ver más adelante en el capítulo dedicado a la posible obra dramática del ilustre filósofo¹⁰⁶³. Pero, sobre todo, la imagen responde al tópico que asimila al orador con un actor, en este caso un mal actor que no ha sabido representar bien el papel que otro, Critias, ha escrito para él¹⁰⁶⁴.

En suma, ambos pasajes incorporados por Snell a los *Testimonia* de Critias, tienen, siendo generosos, un valor probatorio muy relativo sobre el punto que nos interesa: solo a posteriori, una vez que hubiera quedado sólidamente establecida la autoría de los fragmentos que se le atribuyen, podrían ser tomados en consideración como un indicio de la actividad dramática del político ateniense.

T 2

Vita Euripidis, IA 9 Kannicht (p. 3, 2 Schw.) τὰ πάντα δ' ἦν αὐτοῦ δράματα ἔβ', σῶζεται δὲ οἱ τούτων νοθεύεται τρία, Τέννης Ῥαδάμανθους Πειρίθους.

¹⁰⁶³ Sobre el origen teatral de muchos de los recursos estilísticos y de la propia estructura de los diálogos de Platón, ver especialmente el preámbulo al cap. VIII, *Platón*, y la bibliografía que allí se cita.

¹⁰⁶⁴ Sobre las relaciones entre oratoria y teatro vid. infra cap. X, *Meleto II*, comentario a T 5. Otros pasajes de Platón en los que se relacionan ambos géneros son, por ejemplo, *Phaedr.* 258b 3, *Gorg.* 502d 3, *Resp.* 492b 6, *Leg.* 876b 3 y 817c 3. En el caso de Agatón en *Symp.* 194a-b —una escena en cierto modo similar a esta del *Critias*— la imagen sí que se aplica a un “orador” que es literalmente un poeta dramático. Pero allí la circunstancia en que está ambientado el diálogo es precisamente la celebración de la primera victoria dramática de Agatón (vid. supra cap. I, *Agatón*, T 2), por lo que el empleo del *tópos* cuando Agatón va a iniciar su discurso resulta casi obligado. El paralelismo de esta escena con la del *Critias* pienso que no tiene fuerza probatoria suficiente para reforzar la condición de dramaturgo de Critias.

En total sus dramas fueron 92, pero se conservan 78. De estos, tres son espurios: Tenes, Radamantis y Pirítoo.

Comentario

Compuesta probablemente en el s II a. C., la llamada *Vita Euripidis* que precede a los manuscritos bizantinos de las tragedias de Eurípides (Γένος καὶ βίος Εὐριπίδου, según reza en el encabezamiento de algunos de ellos) consiste realmente en una amalgama desordenada de elementos, a menudo con información duplicada, formada por dos biografías distintas, una más extensa que sigue en orden cronológico los principales hitos en la vida del poeta (I A)¹⁰⁶⁵ y una segunda, más breve, pero que incluye algunos comentarios sobre su estilo literario (I B); a todo esto se añade, a modo de suplemento, una recopilación de anécdotas (II-IV) sobre las circunstancias de su muerte, su misoginia y otros aspectos casi siempre negativos de la personalidad del dramaturgo. Todo el relato en su conjunto abunda en interpretaciones en clave biográfica de episodios tomados de la propia obra de Eurípides o de las burlas de que le hizo objeto la comedia¹⁰⁶⁶.

El número de obras de Eurípides que da la *Vita* en la primera biografía (T 3) concuerda básicamente con el de la segunda¹⁰⁶⁷ y es compatible con la información

¹⁰⁶⁵ Sigo la ordenación de los materiales que presenta Kannicht en su edición de los fragmentos de Eurípides, *TrGF* 5.1 p. 45-50. Otros editores presentan una ordenación distinta; así, por ejemplo, Parmentier (1947) y Kovacs (1994) editan la *Vita* en este orden: IA-II-III-IV-IB, sin distinguir secciones. Delcourt (1930) reconocía tres secciones independientes: *Génos* I (IA Kn.), *Génos* II (II-IV Kn.) y *Génos* III (IB Kn.); más detalles en CAMPOS (2007: 223, n. 2).

¹⁰⁶⁶ Cf. LEFKOWITZ (1981: 88-104).

¹⁰⁶⁷ *Vit. Eur.* 3, 15-17 Schwartz (*TrGF* 5.1, T 1 IB, 5 Kannicht) τὰ πάντα δὲ ἦν αὐτοῦ δράματα ἑβ', σώζεται δὲ αὐτοῦ δράματα ξζ' καὶ γ' πρὸς τούτοις τὰ ἀντιλεγόμενα, σατυρικά δὲ ἦ', ἀντιλέγεται δὲ καὶ τούτων τὸ α' (el total de sus dramas era de 92, pero se conservan 67 más los 3 que son dudosos, y 8 dramas satíricos, de los cuales es dudoso uno).

mucho más imprecisa que aportan la *Suda*¹⁰⁶⁸, Tomás Magistro¹⁰⁶⁹ y Aulo Gelio¹⁰⁷⁰, que probablemente dependen de la propia *Vita* o de una fuente común¹⁰⁷¹: de las 92 piezas que escribió Eurípides, el número de obras que llegó a la Biblioteca de Alejandría, incluidos los dramas satíricos, era de 78, a las que habría que restar las tres tragedias que en la *Vita* se califican de espurias, *Pirítoo*, *Tenes* y *Radamantis*. Parece, por tanto, que al menos para un sector de los estudiosos alejandrinos estas tres tragedias se habían incorporado erróneamente al *corpus* euripídeo.

El dato, no obstante, debe contrastarse con el hecho de que, a excepción del F 2 del *Pirítoo* atribuido por Ateneo a Critias o Eurípides, el resto de las fuentes que citan al

¹⁰⁶⁸ *Suda* ε 3695 Adler, s. v. Εὐριπίδης (*TrGF* 5.1, T 3) δράματα δὲ αὐτοῦ κατὰ μὲν τινὰς οἷ, κατὰ δὲ ἄλλους ἑβ': σφίζονται δὲ οἷ (sus dramas según unos fueron 75, según otros 92; se conservan 77). Las cifras que da la *Suda* de manera bastante incoherente se pueden no obstante compaginar con las de la *Vita Euripidis* de la siguiente manera: el número 75 resulta de sumar el total de tragedias con el de dramas satíricos, pero sin contar las tres tragedias que se consideran falsas en la *Vita* (67+8); la cifra de 77 resulta de sumar de nuevo todas las tragedias, incluidas ahora las tres apócrifas (67+3), más los 7 dramas satíricos (restando el que se considera espurio en la *Vita*).

¹⁰⁶⁹ Thom. Mag. (*TrGF* 5.1, T 4, 14 Kannicht) ἔγραψε μὲν οὖν δράματα ἑβ', ἐν οἷς ἦν ἡ' μόνᾳ σατυρικά (Escribió 92 dramas, de los que solo ocho eran dramas satíricos). Es decir, únicamente tiene en cuenta el total de piezas que se le atribuyen, no las que llegaron a los alejandrinos.

¹⁰⁷⁰ Gell. *Noct. Att.* XVII, 4, 3 Euripidem quoque M. Varro ait, cum quinque et septuaginta tragoedias scripserit, in quinque solis vicisse, cum eum saepe vincerent aliquot poetae ignavissimi (*M. Varrón dice también que Eurípides, aunque escribió 75 tragedias, sólo venció en cinco ocasiones, porque a menudo le vencían poetas muy inferiores*). Varrón, por boca de Gelio, solo considera el total de tragedias y dramas satíricos conservados en la Biblioteca, restando las tres tragedias espurias.

¹⁰⁷¹ La mayor parte de los testimonios biográficos de Eurípides, incluidos Gelio, la *Suda* y Tomás Magistro, presentan una evidente homogeneidad pese a diferencias de detalle, lo que hace suponer la existencia de una *Vida de Eurípides* previa —semejante a las conservadas de Esquilo y Sófocles— de la que se habrían ido haciendo diferentes epítomes y *excerpta*, que a su vez habrían ido contaminándose y completándose entre sí a lo largo del tiempo hasta dar lugar al deslavazado conjunto que constituye la *Vita* de los códices *recentiores*. Únicamente las secciones II y IV, que tienen un carácter monográfico, no parecen estar relacionadas con el resto de los testimonios; más bien parecen extractos de una fuente independiente, la *Vida de Eurípides* de Sátiro de Calatis, aunque no puede dejar de reconocerse que el material anecdótico que todos utilizan es básicamente el mismo; cf. CAMPOS (2007: 223-252).

autor de los fragmentos de las tres piezas coinciden unánimemente en la paternidad de Eurípides. Especialmente destacable es el caso del F 4 del *Pirítoo*, citado entre otras fuentes de manera parcial en la *Vida de Eurípides* de Sátiro de Calatis, autor de finales del s. III y principios del II a. C., y que, por lo tanto, constituye la evidencia más temprana de la pieza. Como veremos en su lugar, en el papiro —muy deteriorado e incompleto— en el que se ha conservado la obra de Sátiro¹⁰⁷² no consta expresamente el nombre del autor de los versos, pero como estos se citan para ilustrar la influencia de Anaxágoras en el dramaturgo, es lícito deducir que Sátiro se los atribuía a Eurípides¹⁰⁷³.

Por otra parte, como ya hemos indicado en el preámbulo a este capítulo, algunos hallazgos papiráceos producidos a lo largo del siglo pasado parecen contradecir la afirmación de la *Vita* respecto a la autenticidad de las tres piezas en discusión: los *P. Oxy.* 2455 y 2456 (ed. 1962), del s. II d. C., que contienen respectivamente una relación de argumentos y de títulos de Eurípides, incluyen los restos de una *hypóthesis* de *Tenes* (F 20), aunque falta la parte donde podrían aparecer *Pirítoo* y *Radamantis*. Otro papiro de contenido mitográfico, el *P. Hamburg* 199 (ed. 1984), de la misma época que el anterior, parece nombrar a Eurípides entre los autores que trataron el mito de Tenes, aunque el nombre del poeta está dañado (F 20a). Finalmente, parte de una *hypóthesis* del *Radamantis* se encuentra en un papiro (*PSI* 1286, ed. 1951) que contiene asimismo argumentos de obras de Eurípides (F 15). Otro documento importante que podría arrojar algo de luz sobre el asunto es una inscripción del Pireo (*IG* II² 2363) de alrededor del año 100 a. C. donde aparecen ordenadas por la letra inicial de su título una serie de obras dramáticas de diversos poetas, pero la sección correspondiente a la letra *II* de las obras de Eurípides está muy dañada y la que recogía las piezas que comenzaban por *T* y *P* no se ha conservado en absoluto¹⁰⁷⁴.

¹⁰⁷² *P. Oxy.* 1176 (=1456 Pack-Mertens), s. II d. C., editado por Hunt en 1912, p. 124-182. Cf. CAMPOS (2007: 236 n. 49).

¹⁰⁷³ Cf. COLLARD (1995: 184-5). Podemos añadir a esto que en el conjunto de los fragmentos de la *Vida* de Sátiro, de las veinticinco citas literarias que aparecen, trece son de Eurípides (incluyendo el F 4), único autor trágico citado; cf. CAMPOS (2007: 246, n. 84).

¹⁰⁷⁴ vid. supra n. 1010 y 1011.

En suma, aunque el testimonio de la *Vita Euripidis* sobre la autoría de las tres tragedias es digno de ser tenido en consideración, queda compensado con creces por un número considerable de fuentes de igual o mayor peso que lo contradicen. Por otra parte, como con razón han observado los detractores de la teoría de Wilamowitz, lo único que se afirma explícitamente en este T 3 es que las tres obras en cuestión no eran de Eurípides, pero no que fueran de Critias ni que constituyeran una trilogía. De los tres dramas mencionados aquí, y ateniéndonos *sensu stricto* a lo que dicen las fuentes, sólo del *Pirítoo* tenemos derecho a sospechar que pueda ser de Critias por la dubitativa introducción de Ateneo al F 2.

T 3

ATHENAEUS 4, 184 D Χαμαιλέων γοῦν ὁ Ἡρακλεώτης ἐν τῷ ἐπιγραφομένῳ Προτρεπτικῷ Λακεδαιμονίους φησὶ καὶ Θηβαίους πάντας αὐλεῖν μανθάνειν Ἡρακλεώτας τε τοὺς ἐν τῷ Πόντῳ καθ' ἑαυτὸν ἔτι Ἀθηναίων τε τοὺς ἐπιφανεστάτους, Καλλίαν τε τὸν Ἴππονίκου καὶ Κριτίαν τὸν Καλλαίσχρου.

Cameleonte de Heraclea, por ejemplo, en su Protréptico dice que todos los lacedemonios y los tebanos aprenden a tocar el aulós, y también los heracleotas que en su época habitaban en el Ponto, al igual que, entre los atenienses, los más ilustres, como Calias el hijo de Hipónico y Critias el hijo de Calescro.

Comentario

El testimonio de Ateneo se inscribe en un extenso *excursus* sobre el origen, la historia, las características y la tipología de diferentes familias de instrumentos musicales —desde el órgano hidráulico hasta los distintos tipos de *aulós*, pasando por una amplia gama de instrumentos de cuerda— que ocupa todo el final del libro cuarto (174 A – 184 E) del *Banquete de los eruditos*. Ateneo compara la actual habilidad de los

alejandrinos en el arte del *aulós*¹⁰⁷⁵ con la estima y el prestigio de que gozaba ya entre los antiguos la dedicación a este instrumento, corroborados mediante la aportación de una serie de ejemplos de personajes ilustres, Critias entre ellos, y de citas literarias. El dato de que Critias aprendió en su juventud a tocar el *aulós* Ateneo afirma haberlo leído en el peripatético Cameleonte de Heraclea (s. III a. C.), autor de tratados de historia literaria centrados en el estudio individual de los autores, donde desarrollaba el que se ha llamado “metodo de Cameleonte”¹⁰⁷⁶, de gran éxito entre los biógrafos antiguos y que consistía en reconstruir los datos biográficos a partir de la propia obra del escritor en cuestión o de los ataques que le lanzara la comedia. Lógicamente, los eruditos modernos toman esta clase de noticias con suma cautela.

Ciertamente, sabemos que el *aulós* era un instrumento indispensable en la puesta en escena del teatro antiguo, tanto en la tragedia como en la comedia. Se utilizaba como acompañamiento no sólo en las partes cantadas sino también en las recitadas y, aunque en ocasiones también parece que intervenían la lira o la cítara como acompañamiento de algunas monodias y, en determinadas piezas, incluso otros instrumentos como los crótalos, la música del *aulós* debió de ser la única interpretada en la mayoría de las piezas dramáticas¹⁰⁷⁷. Por otra parte, los propios poetas componían la música de sus obras y es un hecho conocido que, al menos hasta la época de Sófocles, era habitual que los autores participaran como actores en la representación de sus propias tragedias. Es más, el propio Sófocles, según nos informa de nuevo Ateneo en otro lugar¹⁰⁷⁸, aparecía tocando la lira en el papel de Támiras cuando estrenó la pieza del mismo nombre.

Es este conjunto de consideraciones lo que nos permitiría vislumbrar en la noticia de Ateneo un indicio, una vez más sumamente indirecto y frágil, de la actividad dramática de Critias. Pero el propio Cameleonte, si hemos de confiar en su

¹⁰⁷⁵ El *αὐλός* era más parecido al actual oboe que a la flauta, término por el que equivocadamente suele traducirse: el sonido se producía por la vibración de una lengüeta flexible y no por el choque de la columna de aire contra un corte biselado, como en aquella; cf. infra cap. VII, *Diógenes*, comentario a F 1.

¹⁰⁷⁶ Cf. ARRIGHETTI (1987: 141-159). Sobre Cameleonte, v. supra, cap. I, *Agatón*, comentario a T 23.

¹⁰⁷⁷ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE (1988: 165-7).

¹⁰⁷⁸ Athen. I 20f καὶ τὸν Θάμυριν διδάσκων αὐτὸς ἐκιθάρισεν.

intermediario Ateneo, parece poner en relación el hecho de que Critias aprendiera en su juventud a tocar el *aulós* con la difusión e importancia que el cultivo de este instrumento tenía en Esparta¹⁰⁷⁹, en Tebas y en Heraclea, tres ciudades gobernadas en época clásica por regímenes oligárquicos, y que en el caso de la primera gozaba de un incontestable prestigio entre la aristocracia ateniense. Tanto Critias como Calias¹⁰⁸⁰ y Alcibíades, nombrado también un poco después por Ateneo como avezado auletista¹⁰⁸¹, eran miembros conspicuos de la nobleza de Atenas, cuyos jóvenes se educaban conforme al patrón pedagógico dominante en la ciudad rival. Así pues, que Cameleonte destaque que lo más exquisito de esa dorada juventud ateniense se ejercitaba en la práctica del *aulós* puede no ser más que una simple muestra del tradicional filolaconismo de su clase social.

T 4

Nota previa: En la edición de los trágicos menores de Snell-Kannicht que tomamos como referencia, los editores remiten bajo el epígrafe T 4 todos los testimonios y fragmentos de Critias de los *Vorsokratiker* de Diels-Kranz que no se refieren específicamente a la actividad de Critias como dramaturgo: 88 A 1-23, B 1-9 y B 30-75. Lógicamente, la edición, traducción y comentario de este amplio conjunto de textos queda fuera de los objetivos de nuestro trabajo. No obstante, hemos seleccionado aquellos *Testimonia* que hacen referencia a la obra literaria de Critias, aunque la mayor parte de ellos se centran en las características de su estilo oratorio (el κριτιάζειν, como lo llama Filóstrato, T 4). Numeramos esta selección a partir del T 4, ofreciendo únicamente el texto y la traducción, sin comentario, pero con algunas notas aclaratorias cuando lo estimamos conveniente.

¹⁰⁷⁹ Sobre la importancia del *aulós* en Esparta, especialmente en los rituales previos a la entrada en combate, cf. Athen. XIV 626a-b, 627d; Plut. *Lyc.* XXII 2-3; Xenoph. *De Rep. Lac.* XIII 8.

¹⁰⁸⁰ Sobre Calias, vid. infra cap. VII, *Meleto I*, comentario a T 1.

¹⁰⁸¹ Athen. IV 184d Δοῦρις δ' ἐν τῷ περὶ Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους Ἀλκιβιάδην φησὶ μαθεῖν τὴν αὐλητικὴν οὐ παρὰ τοῦ τυχόντος, ἀλλὰ Προνόμου τοῦ μεγίστην ἐσηκότος δόξαν (*Duris en su tratado sobre Eurípides y Sófocles dice que Alcibíades no aprendió la aulética de uno cualquiera, sino de Próno, el que tenía la mayor fama*).

PHILOSTRATUS, *Vitae sophistarum* 1, 16, 502 Olearius (A 1 D-K, 19-20) ἀλλ' ἐγοργιάζον ἐν Θετταλίας μικραὶ καὶ μείζους πόλεις ἐς Γοργίαν ὀρῶσαι τὸν Λεοντῖνον, μετέβαλον δ' ἂν καὶ ἐς τὸ κριτιάζειν, εἴ τινα τῆς ἑαυτοῦ σοφίας ἐπίδειξιν ὁ Κριτίας
4 παρ' αὐτοῖς ἐποιεῖτο.

Ibid. p. 502-3 Olearius (A 1 D-K, 28-40) δι' ἃ μοι δοκεῖ καὶ ἡ σοφία τοῦ ἀνδρὸς καὶ τὰ φροντίσματα ἤττον σπουδασθῆναι τοῖς Ἑλλησιν· εἰ γὰρ μὴ ὁμολογήσει ὁ λόγος τῷ ἦθει, ἀλλοτρία τῇ γλώττῃ δόξομεν φθέγγεσθαι, ὥσπερ οἱ αὐλοὶ. τὴν δὲ ιδέαν
8 τοῦ λόγου δογματίας ὁ Κριτίας καὶ πολυγνώμων σεμνολογήσαί τε ἱκανώτατος οὐ τὴν διθυραμβώδη σεμνολογίαν, οὐδὲ καταφεύγουσαν ἐς τὰ ἐκ ποιητικῆς ὀνόματα, ἀλλ' ἐκ τῶν κυριωτάτων συγκειμένην καὶ κατὰ φύσιν ἔχουσαν. ὀρῶ τὸν ἄνδρα καὶ βραχυλογοῦντα ἱκανῶς καὶ δεινῶς καθαπτόμενον ἐν ἀπολογίας ἦθει, ἀττικίζοντά τε
12 οὐκ ἀκρατῶς, οὐδὲ ἐκφύλως (τὸ γὰρ ἀπειρόκαλον ἐν τῷ ἀττικίζειν βάρβαρον) ἀλλ' ὥσπερ ἀκτίνων αὐγαὶ τὰ Ἀττικὰ ὀνόματα διαφαίνεται τοῦ λόγου. καὶ τὸ ἀσυνδέτως δὲ <χωρίον> χωρίῳ προσβαλεῖν Κριτίου ὦρα, καὶ τὸ παραδόξως μὲν ἐνθυμηθῆναι, παραδόξως δ' ἀπαγγεῖλαι Κριτίου ἀγών, τὸ δὲ τοῦ λόγου πνεῦμα ἐλλιπέστερον μὲν, ἠδὲ καὶ λειῖον, ὥσπερ τοῦ Ζεφύρου ἢ αὔρα.

Pero en Tesalia las ciudades grandes y pequeñas, seguían el estilo gorgiano, fijándose en Gorgias de Leontinos; tal vez se habrían pasado a seguir el estilo de Critias, si Critias hubiese hecho ante ellos alguna exhibición de su propia destreza.

4 (...) *Por todo lo cual, me parece que la sabiduría de este hombre y su pensamiento han sido objeto de una atención menor entre los griegos, pues si el discurso no se armoniza con el carácter parecerá que hablamos con una lengua ajena, como el aulós. En cuanto a la forma de su estilo, Critias es sentencioso y rico en conceptos, muy
8 capacitado para la dicción solemne, mas no la solemnidad del ditirambo ni la que recurre a vocablos poéticos, sino la que está conformada por los vocablos más propios y que resulta natural. Veo también que ese hombre se expresa con parquedad sobradamente y que arremete de manera furibunda en el uso de la defensa; utiliza el ático sin purismos ni excentricidades (pues la falta de gusto en la lengua ática es un barbarismo) sino que cual fulgores de rayos brillan los vocablos áticos a través de su*

discurso. Unir asindéticamente un miembro con otro es una gracia peculiar de Critias, e inventar paradójicamente y paradójicamente expresarse es asimismo un prurito de Critias; sin embargo, el aliento de su discurso es más bien corto, aunque agradable y plácido como el aura del Céfiro.

T 5

[PLUTARCHUS] *Vitae decem oratorum* I 1, 832 D-E (A 16 D-K) ὅσους μέντοι ἔχομεν ἐπὶ τὸ παλαιότατον ἀναφέροντες ἀπομνημονεῦσαι τὴν ἰδέαν τῶν λόγων ταύτην μεταχειρισαμένους, τούτους εὖροι τις ἂν ἐπιβεβληκότας Ἐπιφῶντι πρεσβύτη ἤδη ὄντι οἶον Ἀλκιβιάδην, Κριτίαν, Λυσίαν, Ἀρχῖνον.

De cuantos alcanzamos a recordar, remontándonos a la época más antigua, que hayan practicado esta forma de discurso, cualquiera podría encontrar que ellos han seguido a Antífonte cuando ya era anciano, como Alcibíades, Critias, Lisias y Arquino.

T 6

CICERO, *De oratore* II 23, 93 (A 17.1 D-K) Consecuti sunt hos Critias, Theramenes, Lysias: multa Lysiae scripta sunt; non nulla Critiae; de Theramene audimus; omnes etiam tum retinebant illum Pericli sucum, sed erant paulo uberiore filo.

Siguieron a estos [sc. Pericles, Alcibíades, Tucídides] Critias, Terámenes, Lisias. Hay muchos escritos de Lisias, algunos de Critias, de Terámenes sabemos por otros. Todos ellos, aún entonces, conservaban la sustancia de Pericles, pero eran de estilo un poco más exuberante.

T 7

PHILOSTRATUS, *Epistulae et dialexeis* 73 K (A 17.2 D-K) Κριτίας δὲ καὶ Θεουκυδίδης οὐκ ἀγνοοῦνται τὸ μεγαλόγνωμον καὶ τὴν ὄφρυν παρ' αὐτοῦ [sc. Γοργίου] κεκτημένοι, μεταποιοῦντες δὲ αὐτὸ ἐς τὸ οἰκεῖον ὃ μὲν ὑπ' εὐγλωττίας, ὃ δὲ ὑπὸ ῥώμης.

Nadie ignora que Critias y Tucídides adquirieron de él [de Gorgias] la grandeza y la severidad, pero transformándolas cada uno a su propia manera, uno en virtud de su facundia y el otro de su vehemencia.

T 8

DIONISIUS HALICARNASSENSIS, *De Lysia* 2 (A 18 D-K) καθαρός ἐστὶ τὴν ἐρμηνείαν πάνυ καὶ τῆς Ἀττικῆς γλώττης ἄριστος κανὼν, οὐ τῆς ἀρχαίας, ἧ κέχρηται Πλάτων τε καὶ Θουκυδίδης, ἀλλὰ τῆς κατ' ἐκεῖνον τὸν χρόνον ἐπιχωριαζούσης, ὡς ἔστι τεκμήρασθαι τοῖς τε Ἀνδοκίδου λόγοις καὶ τοῖς Κριτίου καὶ ἄλλοις συχνοῖς.

Lisias es muy puro de expresión y un óptimo modelo de lengua ática, pero no de la antigua que usaron Platón y Tucídides, sino de la que era corriente en su tiempo, como se puede probar por los discursos de Andócides, los de Critias y otros muchos.

T 9

HERMOGENES, *Περὶ ἰδεῶν λόγου* 2, 11, 158-171; p. 401, 25 Rabe (A 19 D-K)
'Εγγὺς δὲ τῆς ἰδέας ἐστὶ ταύτης καὶ ὁ Κριτίας· διὸ καὶ μετὰ τοῦτον [sc. Ἀντιφῶν] εὐθὺς περὶ Κριτίου λέξομεν. ἔστι γὰρ καὶ οὗτος σεμνὸς μὲν παραπλησίως τῷ
4 Ἀντιφῶντι καὶ διηρμένος πρὸς ὄγκον καὶ τὰ πολλὰ λέγων ἀποφαντικῶς, καθαρώτερος δὲ τὴν λέξιν καί, ὅτε περιβάλλοι, διευκρινῶν, ὡστ' εἶναι καὶ σαφῆς ἅμα τῷ μεγέθει καὶ εὐκρινῆς. ἔχει δὲ πολλαχοῦ καὶ μάλιστα ἐν τοῖς Δημηγορικοῖς προοιμίαις καὶ τὸ ἀληθινόν τε καὶ πιθανόν. ἐπιμελῆς δὲ ὢν οὐ μετρίως ὁμως οὐχ
8 ἀπλῶς χρῆται τῷ τοιούτῳ κόσμῳ οὐδὲ κατὰ τὸν Ἀντιφῶντα προσκόρως καὶ σαφῆ τὴν ἐπιτήδευσιν ἔχοντι, ἀλλ' ὥστε μετέχειν καὶ κατὰ τοῦτο τοῦ ἀληθοῦς. τοῖς δ' ἄλλοις τοῦ ἠθους εἶδεσιν οὐ σφόδρα τι χρῆται, οἷον ἐπιεικεία ἢ ἀφελεία ἢ ὅσα τοιαῦτα. Ταῦτα καὶ περὶ Κριτίου.

Cercano a esta forma de estilo¹⁰⁸² está también Critias; por ello, después de este [sc. Antifonte], vamos a hablar a continuación de Critias. También él es grave al igual que Antifonte, elevado hasta la Amplitud¹⁰⁸³ y, por lo general, de expresión categórica; pero su dicción es más pura y cuando desarrolla la Abundancia¹⁰⁸⁴ la aplica con Nitidez¹⁰⁸⁵, de manera que reúne la Claridad con la Amplitud y también la Nitidez. Posee en muchos momentos, sobre todo en sus Proemios a los discursos políticos, Sinceridad¹⁰⁸⁶ y convicción. Aun siendo elegante¹⁰⁸⁷ sin moderación, no recurre sin más a tal ornamento ni como Antifonte lo aplica hasta la saciedad ni poniendo en evidencia el procedimiento, sino de manera que participe también en este aspecto de la Sinceridad.

¹⁰⁸² Tomo de la excelente versión de RUIZ MONTERO (1993) la traducción de los términos que se refieren a las siete formas de estilo primarias (ιδέαι) que distingue Hermógenes: Claridad (Σαφήνεια), Grandeza (Μέγεθος), Belleza (Κάλλος), Viveza (Γοργότης), Carácter (ἤθος), Sinceridad (Ἀλήθεια) y Habilidad (Δεινότης). Para la comprensión del testimonio de Hermógenes nos ha resultado igualmente muy útil la introducción a esta obra, donde la autora ofrece un claro resumen de la tradición anterior a Hermógenes en el uso de estos conceptos así como un análisis de las subformas que los integran (p. 43-57) y de los rasgos de cada una de ellas (p. 57-66). Siguiendo su ejemplo y el de otros estudiosos como Patterson y Wooten, escribo con mayúscula estos términos para destacar su valor arquetípico y diferenciarlos de su uso no técnico. Las notas explicativas que siguen a continuación las he adaptado también de la edición de Ruiz Montero.

¹⁰⁸³ Amplitud (Ὅγκος) lo usa Hermógenes como un concepto asociado y prácticamente equivalente al de “Grandeza”, Μέγεθος, la segunda de las siete formas de estilo.

¹⁰⁸⁴ περιβάλλοι remite a la Περιβολή o Abundancia, subforma estilística dependiente de la Μέγεθος (Grandeza).

¹⁰⁸⁵ διευκρινῶν y εὐκρινής (línea 5) se refieren a la Εὐκρίνεια, la Nitidez, uno de los dos componentes junto con la Pureza (Καθαρότης) de la Claridad (Σαφήνεια).

¹⁰⁸⁶ La Sinceridad (Ἀλήθεια) según Hermógenes pertenece en cierto modo al ἤθος, pues presenta rasgos comunes con él, pero mientras que este se refiere al locutor, la Ἀλήθεια afecta al propio discurso.

¹⁰⁸⁷ Ἐπιμέλεια o Elegancia es un término empleado por Hermógenes como sinónimo de Κάλλος (Belleza), tercera forma de estilo, que al igual que la Viveza (Γοργότης) y la Habilidad (Δεινότης), está constituido por sí misma, es decir, no contiene subformas.

*De las otras formas de Carácter*¹⁰⁸⁸, como la Equidad, la Simplicidad y otras semejantes, no hace un gran uso. Baste con esto también sobre Critias.

T 10

PHRYNICHUS ATTICISTA, *Praeparatio sophistica* [apud Photium, *Bibliotheca* 158, p. 101b 4 Bekker] (A 20 D-K) Είλικρινοῦς δὲ καὶ καθαροῦ καὶ ἀττικοῦ λόγου κανόνας καὶ σταθμὰς καὶ παράδειγμά φησιν ἄριστον Πλάτωνά τε καὶ Δημοσθένην
4 μετὰ τοῦ ῥητορικοῦ τῶν ἑννέα χοροῦ, Θουκυδίδην τε καὶ Ξενοφῶντα καὶ Αἰσχίνην τὸν Λυσανίου τὸν Σωκρατικόν, Κριτίαν τε τὸν Καλλαίσχρου καὶ Ἀντισθένην.

Modelo, norma y ejemplo supremo de lenguaje ático genuino y puro dice que son Platón, Demóstenes con el grupo retórico de los nueve, Tucídides, Jenofonte, Esquines el socrático —el hijo de Lisantias—, Critias —el hijo de Calescro— y Antístenes.

T 11

PHILOSTRATUS, *Vitae sophistarum* 2, 1, 14; 564 Olearius (A 21 D-K) [Herodes] προσέκειτο μὲν γὰρ πᾶσι τοῖς παλαιοῖς, τῷ δὲ Κριτία καὶ προσετετήκει καὶ παρήγαγεν αὐτὸν ἐς ἥθη Ἑλλήνων τέως ἀμελούμενον καὶ περιορώμενον.

[Herodes Ático] *se interesaba por todos los antiguos, pero sentía apego por Critias y lo introdujo en la familiaridad de los griegos, olvidado y menospreciado como hasta entonces estaba.*

T 12

IOHANNES PHILOPONUS in Arist. *De anima* I 405b 5, *Comm. in Arist. Gr.* XV 89, 8-12 (A 22 D-K) Κριτίαν εἴτε τὸν ἕνα τῶν τριάκοντα, ὃς καὶ Σωκράτους ἠκροάσατο, ἢ

¹⁰⁸⁸ El Carácter (ἦθος), quinta forma de estilo en el sistema de Hermógenes, está constituida a su vez por la Equidad (Ἐπιείκεια) –también aquí citada a propósito del estilo oratorio de Critias—, la Simplicidad (Ἀφέλεια), la Dulzura (Γλυκύτης), y el Ingenio (Δριμύτης).

4 καὶ ἄλλον τινὰ λέγει, οὐδὲν διαφερόμεθα. φασὶ δὲ καὶ ἄλλον Κριτίαν γεγονέναι σοφιστήν, οὗ καὶ τὰ φερόμενα συγγράμματα εἶναι, ὡς Ἀλέξανδρος λέγει· τὸν γὰρ τῶν τριάκοντα μηδὲ γεγραφέναι ἄλλο τι πλὴν Πολιτείας ἐμμέτρους.

Si se refiere a Critias, uno de los Treinta, que fue discípulo de Sócrates, o a algún otro, no lo discutimos. Pero afirman que hubo otro Critias sofista de quien son los libros que se han conservado, según dice Alejandro, pues el de los Treinta no escribió otra cosa que Constituciones en verso.

4

FRAGMENTA

ΠΕΙΡΙΘΟΟΣ¹⁰⁸⁹

PIRÍTOO

La leyenda

Pirítoo es un caudillo de los lapitas (o lápitas), pueblo de Tesalia que descendía del héroe epónimo Lápite, padre de Ixión y abuelo de Pirítoo. Sobre el origen de Pirítoo, no obstante, circulaban versiones distintas, pues si bien algunas fuentes lo hacen hijo de Ixión¹⁰⁹⁰ y de su esposa Día, ya Homero lo hacía descender de la unión de Zeus con esta última¹⁰⁹¹. La figura del héroe aparece en los diferentes episodios de su leyenda ligada a la de su inseparable amigo Teseo. Sobre el origen de esta proverbial amistad, atestiguada ya desde la época arcaica¹⁰⁹², sólo contamos con un relato de Plutarco según el cual Pirítoo, admirado de las hazañas de Teseo, había robado en Maratón una

¹⁰⁸⁹ Sobre el título de la tragedia WILAMOWITZ (1884: 324), seguido por NAUCK (1889: 547), considera que la forma lingüísticamente correcta era Περίθοος o Περίθους, como refleja el nombre del *demo* ático Περιθοῖδαι (Phot. *Lex.* 417, 13) o la forma Περίθου que aparece en Sófocles (*Oed. Col.* 1594). BATTEGAZZORE (2009: 906-7) aduce para confirmarlo un pasaje de la *Poética* de Aristóteles (1456 a 3): καὶ ὅσα ἐν ἄδου [Περίθους], aunque ahí el título proviene de una interpolación. Se trata de una variante de un nombre propio, algo frecuente por otra parte, cuya forma en ει aparece atestiguada ya en Homero. Entre los estudiosos modernos únicamente METTE (1981-2) adopta la variante Περίθους; cf. ALVONI (2006: 290, n. 2).

¹⁰⁹⁰ Apollod. I 8, 2 Περίθους Ἰξίωνος ἐκ Λαρίσης (*Pirítoo, hijo de Ixión, de Larisa*); Hyg. *Fab.* 14, 6 Pir<i>thous Ixionis filius, frater Centaurorum, Thessalus (*Pirítoo, hijo de Ixión, Tesalio, hermano de los centauros*).

¹⁰⁹¹ *Il.* II 741 υἱὸς Πειριθόοιο τὸν ἀθάνατος τέκετο Ζεὺς (*hijo de Pirítoo, a quien Zeus inmortal engendró*); XIV 316-7 οὐδ' ὀπὸτ' ἠρασάμην Ἰξιόνης ἀλόχοιο, / ἢ τέκε Πειρίθοον θεόφιν μῆστωρ' ἀτάλαντον (*ni cuando amé a la esposa de Ixión, / la que dio a luz a Pirítoo, igual que un dios consejero*).

¹⁰⁹² En *Odisea*, XI 630-1 hay una breve mención al castigo de ambos héroes en el Hades, y este mismo episodio aparece representado, con los nombres de ambos héroes inscritos, en el relieve del brazal de un escudo de Olimpia fechado en torno a 580 a. C. (Fig. 16); cf. GANTZ (2004: 494).

vacada del héroe ateniense con la intención de poner a prueba su reputación. Cuando Teseo lo alcanza, Pirítoo le tiende la mano y acepta sufrir el castigo que aquel quiera imponerle, pero Teseo, seducido también por el aspecto y el coraje de Pirítoo, sella con él un acuerdo de amistad que desde entonces los volverá inseparables¹⁰⁹³.

Aunque Teseo y Pirítoo aparecen citados en algunas versiones como participantes en la cacería del jabalí de Calidón¹⁰⁹⁴ y en la expedición de los Argonautas¹⁰⁹⁵, las hazañas más difundidas de la pareja, y las que alcanzaron un desarrollo más fructífero tanto en la literatura como en las artes plásticas, son la guerra entre centauros y lapitas, la captura de la reina de las amazonas, el rapto de Helena y, sobre todo, el descenso a los infiernos en busca de Perséfone.

1. *La guerra contra los centauros*. El enfrentamiento entre Pirítoo y los centauros se desató por un incidente ocurrido durante la boda del héroe con Hipodamía, la hija de Adrasto. Al parecer, los centauros, que habían sido invitados en calidad de parientes del novio (también ellos descendían de Ixión) se emborracharon durante el banquete nupcial e intentaron violar a las mujeres lapitas. Esta reyerta daría lugar a una larga guerra posterior en la que los centauros acabaron siendo expulsados de Tesalia. El

¹⁰⁹³ Plut. *Thes.* 30, 1 Τὴν δὲ πρὸς Πειρίθου φιλίαν τοῦτον τὸν τρόπον αὐτῷ γενέσθαι λέγουσι. δόξαν εἶχεν ἐπὶ ῥώμῃ καὶ ἀνδρείᾳ μεγίστην. βουλόμενος οὖν ὁ Πειρίθους ἐξελέγξει καὶ λαβεῖν διάπειραν, ἡλάσατο βοῦς ἐκ Μαραθῶνος αὐτοῦ, καὶ πυθόμενος διώκειν μετὰ τῶν ὄπλων ἐκεῖνον, οὐκ ἔφυγεν, ἀλλ' ἀναστρέψας ἀπήντησεν. ὡς δ' εἶδεν ἄτερος τὸν ἕτερον καὶ τὸ κάλλος ἐθαύμασε καὶ τὴν τόλμαν ἠγάσθη, μάχης μὲν ἔσχοντο, Πειρίθους δὲ πρότερος τὴν δεξιὰν προτείνας ἐκέλευσεν αὐτὸν γενέσθαι δικαστὴν τὸν Θησεῖα τῆς βοηλασίας· ἐκὼν γὰρ ὑφέξειν ἦν ἂν ὀρίση δίκην ἐκεῖνος. Θησεὺς δὲ καὶ τὴν δίκην ἀφῆκεν αὐτῷ, καὶ προῦκαλεῖτο φίλον εἶναι καὶ σύμμαχον, ἐποιήσαντο δὲ τὴν φιλίαν ἔνορκον (*Dicen que su amistad con Pirítoo nació de este modo: tenía fama por su enorme fuerza y valentía. Queriendo Pirítoo investigar y ponerlas a prueba, se llevó unos bueyes suyos de Maratón; y, al enterarse de que aquel lo perseguía armado, no huyó, sino que se dio media vuelta y salió a su encuentro. Cuando se vieron uno al otro y se maravillaron de su belleza y admiraron su audacia, se abstuvieron de la lucha; y, tendiendo Pirítoo el primero su mano, le pidió a Teseo que fuera él mismo el juez del robo del ganado pues de buen grado acataría el castigo que le impusiera. Teseo le perdonó el castigo y lo invitó a que fuera su amigo y aliado, y sellaron su amistad bajo juramento*).

¹⁰⁹⁴ Plut. *Thes.* 29, Apollod. I 8, 2, Ov. *Met.* VIII 303.

¹⁰⁹⁵ Hyg. *Fab.* 14; *contra*, Ap. Rhod. I 101, 4.

papel de Teseo en este episodio no aparece definido hasta época bastante tardía¹⁰⁹⁶: de hecho, Teseo no está presente en la boda como invitado hasta los relatos de Diodoro (IV 70, 3-4), Ovidio (*Met.* XII 227) y Plutarco (*Thes.* 30, 3). Con bastante probabilidad, Pirítoo era originalmente el único protagonista de la lucha contra los centauros, a la cual Teseo se fue incorporando posteriormente, primero como aliado de Pirítoo en la guerra y más tarde como invitado a su boda.

2. *El rapto de la amazona.* Pirítoo colabora igualmente con su amigo Teseo en el rapto de la amazona Antíope (también llamada Hipólita o Melanipe en los relatos más recientes). Aunque las fuentes no aportan ningún detalle significativo sobre la intervención concreta de Pirítoo en este lance, el abanico de variantes que nos ofrecen del episodio es muy amplio: según Filócoro (328 F 110, citado por Plut. *Thes.* 27) e Hyg. (*Fab.* 30), Teseo había acompañado a Heracles durante la ejecución del noveno trabajo en la expedición al territorio de las Amazonas para apoderarse del cinturón de la reina Hipólita, y Antíope le fue entregada como botín en recompensa por su valiosa ayuda. Pausanias (I 2, 1), en cambio, asegura que cuando Heracles asediaba la ciudad amazona de Temiscira, Antíope se enamoró de Teseo y entregó la ciudad a los griegos para poder unirse a él¹⁰⁹⁷. No obstante, la mayor parte de los mitógrafos afirman que Teseo invadió el país de las Amazonas en una expedición posterior a la de Heracles y se trajo consigo como prisionera a Antíope, en quien engendraría a su hijo Hipólito¹⁰⁹⁸. Es en esta variante principal de la leyenda donde Pirítoo desempeña el papel de aliado de Teseo

¹⁰⁹⁶ La *Ilíada* y la *Odisea* parecen desconocer la presencia de Teseo en la guerra contra los centauros, de no ser por un verso probablemente interpolado (*Il.* I 265); una situación semejante encontramos en Hesíodo (*Scut.* 178-190), donde aparece el mismo verso literal, quizá también espurio, de la *Ilíada*. Tampoco hallamos en la épica arcaica ninguna referencia concreta a que el enfrentamiento se suscitara en el transcurso de una boda, dato que sí parece confirmado en Píndaro (fr. 166), en representaciones cerámicas posteriores al 460 d. C. y, sobre todo, en el frontón occidental del templo de Zeus en Olimpia y en las metopas del lado sur del Partenón; cf. GANTZ (2004: 494-7).

¹⁰⁹⁷ Pausanias atribuye esta versión a Hegias de Trecén, poeta épico autor de los Νόστοι. También Isócrates (*Panath.* 193) alude al amor como causa de la llegada de Antíope a Atenas.

¹⁰⁹⁸ Así, por ejemplo, Ferecides (3 F 151), Helanico (323a F 16) y Herodoro (31 F 25a), citados en Plut. *Thes.* 26. Píndaro (fr. 176) llama Demofonte al hijo de Antíope, el mismo nombre que la corriente principal de la tradición atribuye a uno de los dos hijos de Teseo con Fedra.

ya al menos desde Píndaro¹⁰⁹⁹ (fr. 175) y la cerámica ática del periodo de transición entre figuras negras y rojas, a finales del s. VI a. C., donde a menudo se representa a Pirítoo, con su nombre inscrito, como uno de los ayudantes del héroe ateniense¹¹⁰⁰. La invasión que las Amazonas lanzan sobre Atenas con posterioridad al rapto presenta también diversas motivaciones: o bien es la propia Antíope quien encabeza el ataque — despechada por el nuevo matrimonio de Teseo con Fedra— y muere en el combate¹¹⁰¹, o bien las Amazonas atacan Atenas para castigar a Antíope por haber infringido sus estrictas leyes al permanecer voluntariamente junto a Teseo¹¹⁰². En todo caso, no tenemos ningún testimonio de que, aunque hubiera sido arrebatada por la fuerza, Antíope deseara, una vez casada con Teseo, volver a su vida anterior: de hecho, en algunas versiones la amazona muere luchando valerosamente al lado de Teseo contra sus antiguas compatriotas¹¹⁰³.

3. *El rapto de Helena*. Pirítoo recupera un protagonismo más marcado en las dos últimas aventuras —estrechamente vinculadas entre sí— que ambos héroes emprendieron juntos, el rapto de Helena y el descenso al Hades en busca de Perséfone. Como colofón a las hazañas realizadas durante su larga amistad, y es de suponer que tras el fallecimiento de sus respectivas esposas (Fedra en el caso de Teseo e Hipodamía en el de Pirítoo)¹¹⁰⁴, la pareja se conjura para desposar a sendas hijas de Zeus. Después

¹⁰⁹⁹ Pind. fr. 175 (en Paus. I 2, 1) ταύτην τὴν Ἀντιόπην Πίνδαρος μὲν φησιν ὑπὸ Πειρίθου καὶ Θησέως ἄρπασθῆναι (*Esta Antíope dice Píndaro que fue raptada por Pirítoo y Teseo*).

¹¹⁰⁰ Cf. GANTZ (2004: 502).

¹¹⁰¹ Plut. *Thes.* 28, 1-2, citando una antigua *Teseida* épica y, con alguna variante, Apollod. *Ep.* I 17.

¹¹⁰² Isocr. *Panath.* 193.

¹¹⁰³ Diod. Sic. IV 28 1-4; Plut. *Thes.* 27, 4; Paus. I 2, 1.

¹¹⁰⁴ El dato de que las esposas de ambos héroes ya habían fallecido, recogido explícitamente por Diodoro, debía de ser antiguo, como parece corroborar el fr. 280 de Hesíodo (v. 26-8) —también atribuido a la *Miníada*, fr. 6 Bernabé—, donde Meleagro pregunta en el Hades a Teseo si es que Hipodamía no es ya la esposa de Pirítoo:

“Θησεῦ Ἀθην]αίων βουληφόρε θωρηκτάων,
]δάμεια περίφρων ἦν παρὰ[κοι]τις
 μ]εγαθύμου Πειριθόοιο;
 (*Teseo, consejero de los atenienses que visten corazas,*

de raptar a Helena, se la echan a suertes comprometiéndose el perdedor a ayudar a su amigo a conseguir otra esposa de su elección, quienquiera que ella sea¹¹⁰⁵. Teseo resulta ganador y Pirítoos entonces opta por Perséfone, por lo que Teseo se ve en la obligación de acompañarlo al Infierno para arrebatársela su esposa a Hades. El primer relato completo del episodio nos lo ofrece Diodoro¹¹⁰⁶, quien señala que Teseo, al no poder

*¿la prudente <Hipo>damía no era la esposa
... del magnánimo Pirítoos?)*

¹¹⁰⁵ En otra variante ambos héroes ya han decidido de antemano quiénes van a ser sus esposas: *Schol. Ap. Rhod. I 101-4* Θησεὺς καὶ Πειρίθοος, ὄντες τὸ γένος ὁ μὲν ἐκ Διός, ὁ δὲ Ποσειδῶνος, ἐφάμιλλον τῶ γένει τὴν πρᾶξιν ἐποιοῦντο. καὶ ὁ μὲν Θησεὺς τῆς Ἑλένης ἐρασθεὶς ἔσχεν συμπράττοντα αὐτῶ τὸν Πειρίθου, ὁ δὲ Πειρίθου τὴν Περσεφόνην ἐθελήσας ἀγαγέσθαι ἀναγκαίως εἶχε τὸν Θησεά ἐπόμενον (*Teseo y Pirítoos, siendo uno del linaje de Zeus y el otro de Poseidón, abordaron una empresa digna de su linaje. Teseo, enamorado de Helena, consiguió que Pirítoos le ayudara, y Pirítoos, pretendiendo llevarse por la fuerza a Perséfone, consiguió que Teseo le siguiera*).

¹¹⁰⁶ *Diod. Sic. IV 63, 1-5* Πειρίθου γὰρ ὁ Ἰξίονος, ἀποθανούσης αὐτοῦ τῆς γυναικὸς Ἴπποδαμείας καὶ καταλιπούσης υἱὸν Πολυποίτην, παρῆλθεν εἰς τὰς Ἀθήνας πρὸς Θησεά. [2] καταλαβὼν δὲ τετελευτηκυῖαν τὴν γυναῖκα τοῦ Θησεῶς Φαίδραν ἔπεισεν αὐτὸν ἀρπάσαι τὴν Λήδας καὶ Διὸς Ἑλένην, δεκαετῆ μὲν τὴν ἡλικίαν οὔσαν, εὐπρεπεία δὲ πασῶν διαφέρουσαν. παραγενόμενοι δ' εἰς Λακεδαιμόνα μετὰ πλειόνων, καὶ καιρὸν εὖθετον λαβόντες, ἤρπασαν τὴν Ἑλένην κοινῇ καὶ ἀπήγαγον εἰς τὰς Ἀθήνας. [3] ἔπειτα πρὸς ἀλλήλους ὁμολογίας ἔθεντο διακληρώσασθαι, καὶ τὸν μὲν λαχόντα γῆμαι τὴν Ἑλένην, τῶ δ' ἐτέρῳ συμπράξει περὶ ἐτέρας γυναικός, ὑπομένοντα πάντα κίνδυνον. περὶ δὲ τούτων δόντες ἀλλήλοις ὄρκους ἔλαχον, καὶ συνέβη τῶ κλήρῳ λαχεῖν Θησεά. οὗτος μὲν οὖν κύριος κατέστη τῆς παρθένου τὸν τρόπον τοῦτον· τῶν δ' Ἀθηναίων ἀγανακτούντων ἐπὶ τῶ γεγονότι, φοβηθεὶς ὁ Θησεὺς ὑπεξέθετο τὴν Ἑλένην εἰς Ἄφιδναν, μίαν τῶν Ἀττικῶν πόλεων. παρακατέστησε δ' αὐτῇ τὴν μητέρα Αἴθραν καὶ τῶν ἄλλων φίλων τοὺς ἀρίστους, φύλακας τῆς παρθένου. [4] Πειρίθου δὲ κρίναντος μνηστεῦσαι Φερσεφόνην καὶ παρακαλοῦντος συναποδημῆσαι, τὸ μὲν πρῶτον ὁ Θησεὺς μετέπειθεν ἀποτρέπων τῆς πράξεως αὐτὸν διὰ τὴν ἀσέβειαν· τοῦ δὲ Πειρίθου βιαζομένου συνηναγκάσθη διὰ τοὺς ὄρκους ὁ Θησεὺς μετασχεῖν τῆς πράξεως. καὶ πέρας καταβάντων αὐτῶν εἰς τοὺς καθ' ἄδου τόπους, συνέβη διὰ τὴν ἀσέβειαν ἀμφοτέρους δεθῆναι, καὶ Θησεά μὲν ὕστερον διὰ τὴν Ἡρακλέους χάριν ἀπολυθῆναι, Πειρίθου δὲ διὰ τὴν ἀσέβειαν ἐν ἄδου διατελεῖν τιμωρίας αἰωνίου τυγχάνοντα· ἔνιοι δὲ τῶν μυθογράφων φασὶν ἀμφοτέρους μὴ τυχεῖν τοῦ νόστου. [5] καθ' ὃν δὴ χρόνον λέγουσι τοὺς ἀδελφοὺς τῆς Ἑλένης Διοσκόρους στρατεύσαντας ἐπὶ τὴν Ἄφιδναν καὶ τὴν πόλιν ἐλόντας ταύτην μὲν κατασκάψαι, τὴν δ' Ἑλένην ἀπαγαγεῖν εἰς Λακεδαιμόνα παρθένον οὔσαν, καὶ μετ' αὐτῆς δούλην τὴν μητέρα Θησεῶς Αἴθραν. (*Pirítoos, el hijo de Ixión, tras morir su mujer Hipodamía de quien había tenido a su hijo Polipetes, llegó a Atenas a ver a Teseo. [2] Al enterarse de que la esposa de Teseo, Fedra, había fallecido,*

disuadir a Pirítoo, decide dejar a Helena en Afidna, en el Ática, al cuidado de su propia madre, Etra. Durante su ausencia, los hermanos de Helena, Cástor y Polideuces, arrasarán Afidna¹¹⁰⁷, rescatarán a Helena y llevarán también a Esparta como esclava a la madre de Teseo. Este último detalle resulta revelador de la antigüedad del mito, pues Etra aparece en la *Ilíada* como servidora de Helena en Troya¹¹⁰⁸, lo que indica que Homero era conocedor de este primer rapto, aunque no lo mencione específicamente. Sabemos igualmente por Pausanias (I 41, 5; II 22, 7) que otros poetas del periodo arcaico como Alcman (21 *PMG*), Estesícoro (191 *PMG*) y Píndaro (fr. 258) se habían ocupado también del primer rapto de Helena y de sus consecuencias, así como algunos otros autores (Helánico, 4 F 134, 168b; Heródoto, IX 73, 2; Isócrates, *Hel.* 18-9) que, con

lo convenció para raptar a Helena, la hija de Zeus y Leda, que aunque tenía diez años se distinguía de todas por su belleza. Tras presentarse en Lacedemón con un numeroso grupo y aprovechando una ocasión favorable, raptaron juntos a Helena y se la llevaron a Atenas. [3] Después se pusieron de acuerdo en sortearla y el que ganara se casaría con Helena y ayudaría al otro a conseguir otra mujer arrojando cualquier peligro. Una vez que se prestaron mutuo juramento en esos términos, hicieron el sorteo y resultó ganador Teseo. Este se erigió en tutor de la muchacha del modo siguiente: como los atenienses estaban irritados por lo sucedido, Teseo, atemorizado, hizo que Helena se refugiara en Afidna, una de las ciudades del Ática, y puso junto a ella a su madre Etra y a los mejores de sus amigos como guardianes de la doncella. [4] Cuando Pirítoo decidió reclamar como esposa a Perséfone y le exhortó a que lo acompañara, Teseo al principio intentó convencerlo de que renunciara a esa empresa por su impiedad, pero como Pirítoo le presionara, Teseo se vio obligado en virtud de los juramentos a participar en ella. Finalmente, tras descender a las regiones infernales, sucedió que los dos juntos fueron apresados por impiedad y, si bien Teseo fue liberado posteriormente gracias a Heracles, Pirítoo en cambio por su impiedad pasó el resto del tiempo en el Hades cumpliendo un castigo eterno. Sin embargo, algunos mitógrafos afirman que ninguno de los dos consiguió regresar. [5] Por aquel tiempo precisamente se dice que los hermanos de Helena, los Dioscuros, lanzaron un ataque contra Afidna, capturaron la ciudad y la asolaron; a Helena, virgen todavía, la llevaron de regreso a Lacedemón y con ella, como esclava, a la madre de Teseo, Etra).

¹¹⁰⁷ Según el escolio a Apolonio, los Dioscuros se llevan a Etra de Trecén, en el Peloponeso, ciudad natal de Teseo: *Schol. Ap. Rhod. I 101-4* ἐπεστράτευσαν δὲ κατὰ τῆς Τροϊζῆνος οἱ Διόσκουροι διὰ τὴν ἀδελφὴν Θησέως ὄντος ἐν Ἄιδου καὶ πορθήσαντες ἔλαβον αἰχμάλωτον Αἴθραν τὴν Θησέως μητέρα (*Los Dioscuros lanzaron un ataque contra Trecén a causa de su hermana mientras Teseo estaba en el Hades y, tras saquearla, se llevaron cautiva a Etra, la madre de Teseo*).

¹¹⁰⁸ *Il. III 143-4* οὐκ οἴη, ἅμα τῇ γε καὶ ἀμφίπολοι δὺ' ἔποντο, / Αἴθρη Πιτθῆος θυγάτηρ, Κλυμένη τε βοῶπις (*No iba sola, que dos criadas la seguían: / Etra, la hija de Piteo, y Clímene de ojos de novilla*).

algunos detalles suplementarios, anticipan en general los principales elementos del relato de Diodoro. De todos ellos, Estesícoro aportaba la novedad más interesante: de la relación entre Teseo y Helena había nacido una niña que, con el nombre de Ifigenia, fue entregada por Helena nada más nacer a su hermana Clitemestra. Sin poder entrar ahora en el modo de compaginar esta variante con el conocido sacrificio de Ifigenia a manos de Agamenón, esta noticia contradice el marco cronológico de todos los mitógrafos posteriores a Helánico, quienes suponen que Helena en el momento de ser raptada por Teseo contaba tan solo siete (Helánico 4 F 168b), diez (Diodoro IV 63, 3) o como máximo doce años de edad (Apolodoro *Ep.* I 23). Asimismo, Plutarco (*Thes.* 31) recoge algunas otras variantes novedosas, y tendenciosamente filoatenienses, que pretendían exculpar a Teseo del rapto: Teseo, en calidad de rey de Atenas, simplemente había acogido bajo su protección a Helena, ya sea de manos de sus verdaderos raptos, Idas y Linceo, ya sea incluso de su propio padre Tindáreo, que deseaba salvaguardarla del acoso de Enársforo, hijo de Hipocoonte.

4. *El descenso al Hades.* Finalmente, llegamos a la última y más célebre empresa que ambos amigos iban a acometer juntos: el descenso al Hades en busca de Perséfone. Esta aventura es la que constituía el nudo argumental del drama supuestamente atribuido a Critias del que vamos a ocuparnos, por lo que analizaremos su tradición mitográfica con un poco más de detalle, tomando de nuevo como base el relato de Diodoro (v. nota 1106).

La pareja de héroes desciende al Hades, tras intentar sin éxito Teseo disuadir a su amigo, y allí los dos son hechos prisioneros durante un largo periodo de tiempo. Finalmente, Heracles, en el transcurso de su undécimo (o duodécimo) trabajo, el robo de Cerbero, rescata a Teseo pero no a Pirítoo, el cual debe permanecer allí para siempre como castigo a su impiedad. No obstante, el propio Diodoro menciona que según algunos mitógrafos ninguno de los dos consiguió salir del Hades.

Probablemente el tema era ya conocido por Homero, si es que los versos de la *Odisea* donde se alude a él no son una interpolación¹¹⁰⁹. En todo caso, estaba presente

¹¹⁰⁹ Hom. *Od.* XI 630-1 καὶ νύ κ' ἔτι προτέρους ἴδον άνέρας, οὓς ἔθελόν περ, / Θησεά Πειρίθοόν τε, θεῶν ἔρικυδέα τέκνα (y viera a varones aún más antiguos, que mucho lo deseara, / a Teseo y Pirítoo, gloriosos

en la tradición épica, donde encontramos una serie de detalles que enriquecen en ciertos puntos el escueto relato de Diodoro. Así, por ejemplo, un fragmento papiráceo atribuido a Hesíodo¹¹¹⁰ al que ya hemos aludido (v. nota 1104) presenta a Meleagro preguntando a Teseo por su presencia en el Hades y nos transmite la insolente justificación que Pirítoo alegaba para su pretensión a la mano de Perséfone: al fin y al cabo, él era hijo de Zeus y por tanto medio hermano de Perséfone, mientras que Hades sólo era su tío¹¹¹¹. De otro poema épico, la *Miníada*, citado por Pausanias, conservamos dos versos en los que se dice que Teseo y Pirítoo tuvieron que esperar cierto tiempo en la orilla a que Caronte regresara al embarcadero¹¹¹².

hijos de dioses). Sobre la autenticidad de estos versos, puesta en duda por Plutarco (*Thes.* XX 2), pueden verse los comentarios al *Odisea* de BÉRARD (1933: 109-110) o de HEUBECK (1983: 308-309).

¹¹¹⁰ Hes. fr. 280, 21-3

αὐτὸς] μὲν γὰρ φησι κασίγνητος καὶ ὄπατρος
]εν] Ἄϊδην δὲ φίλον πάτρῳα τετύχθαι·
 τοῦ δ' ἐν]εκεν φάτο βῆμεν ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα
 (*pues él mismo dice ser su hermano de padre,*
... mientras Hades es su querido tío paterno;
por eso dijo que bajaba a las sombrías tinieblas).

¹¹¹¹ Según la sorprendente versión que recoge Higino, *Fab.* 79 (v. infra nota 1114), el propio Zeus habría alentado en un sueño las pretensiones de Pirítoo de pedirle a Hades que renunciara a su esposa, después de admirarse de la audacia que los héroes habían demostrado al raptar a Helena.

¹¹¹² Paus. X 28, 2 ἔστι γὰρ δὴ ἐν τῇ Μινυάδι ἐς Θησέα ἔχοντα καὶ Πειρίθου

ἔνθ' ἦτοι νέα μὲν νεκυάμβατον, ἦν ὁ γεραιός
 πορθμεὺς ἦγε Χάρων, οὐκ ἔλαβον ἔνδοθεν ὄρμου

(*Pues hay en la Miníada una referencia a Teseo y Pirítoo:*

*"allí, sin embargo, la barca de pasar muertos que el anciano
 barquero Caronte guiaba, no la hallaron en el puerto"*).

Estos dos versos de la *Miníada*, poema atribuido a Pródico de Focea y datado probablemente no mucho antes de mediados del s. V a. C. (cf. BERNABÉ: 1999: 323), constituyen la primera mención a Caronte en la literatura griega.

Que la intención de Pirítoo no era tanto raptar a Perséfone como hacer valer sus derechos reclamándosela formalmente a Hades lo confirman también Apolodoro¹¹¹³ e Higino¹¹¹⁴. Únicamente Plutarco, en una versión racionalista del mito, habla abiertamente de intento de rapto, no ya de Perséfone —que en su relato es la esposa de Aidoneo, rey de los molosos en el Epiro— sino de su hija Core, con la que sólo podía casarse aquel pretendiente que venciera a un enorme perro al que el rey había dado el nombre de Cerbero¹¹¹⁵.

¹¹¹³ Apollod. *Ep.* I 23 Θησεύς, Πειρίθῳ συνθέμενος Διὸς θυγατέρας γαμήσαι, ἑαυτῷ μὲν ἐκ Σπάρτης μετ' ἐκείνου ἤρπασεν Ἑλένην δωδεκαέτη οὔσαν, Πειρίθῳ δὲ μνηστευόμενος τὸν Περσεφόνης γάμον εἰς Ἄιδου κάτεισι (*Teseo, después de pactar con Pirítoo que se casarían con hijas de Zeus, con su ayuda raptó de Esparta para sí mismo a Helena, que tenía doce años de edad, y pretendiendo para Pirítoo el matrimonio con Perséfone, bajó al Hades*).

¹¹¹⁴ Hyg. *Fab.* 79 Theseus Aegei et Aethrae Pitthei filiae filius cum Pirithoo Ixionis filio Helenam Tyndarei et Ladae filiam virginem de fano Dianae sacrificantem rapuerunt et detulerunt Athenas in pagum Atticae regionis. Quod Iovis eos cum vidisset tantam audaciam habere, ut se ipsi ad periculum offerrent, in quiete eis imperavit, ut peterent ambo a Plutone Pirithoo Proserpinam in coniugium; qui cum per insulam Taenariam ad inferos descendissent et, de qua re venissent, indicarent Plutoni, a furiis strati diuque lacerati sunt. Quo Hercules ad canem tricipitem ducendum cum venisset, illi fidem eius implorarunt; qui a Plutone impetravit eosque incolumes eduxit. Ob Helenam Castor et Pollux fratres belligerant et Aethram Thesei matrem et Phisadiem Pirithoi sororem ceperunt et in servitute sorori dederunt (*Teseo, hijo de Egeo y Etra, la hija de Piteo, junto con Pirítoo el hijo de Ixión raptaron a Helena, la hija aún virgen de Tindáreo y Leda, del templo de Diana mientras hacía un sacrificio, y se la llevaron a Atenas, a una aldea de la región del Ática. Al ver Júpiter que tenían una audacia tan grande que ellos mismos se exponían al peligro, en un sueño les ordenó que ambos reclamaran de Plutón a Proserpina en matrimonio para Pirítoo; cuando descendieron por la isla de Ténaro a los Infiernos y le explicaron a Plutón el motivo por el que habían venido, fueron abatidos por las Furias y torturados durante mucho tiempo. Cuando Hércules llegó allí para llevarse al perro de tres cabezas, ellos le imploraron su ayuda. Este consiguió el permiso de Plutón y se los llevó sanos y salvos. Por causa de Helena sus hermanos Cástor y Pólux fueron a la guerra y capturaron a Etra, la madre de Teseo, y a Fisadia, hermana de Pirítoo, y se las entregaron a su hermana como esclavas*).

¹¹¹⁵ Plut. *Thes.* 31, 4 αὐτὸς δὲ Πειρίθῳ τὴν ὑπουργίαν ἀποδιδούς εἰς Ἥπειρον συναπεδήμησεν ἐπὶ τὴν Ἄιδωνέως θυγατέρα τοῦ Μολοσσῶν βασιλέως, ὃς τῇ γυναικὶ Φερσεφόνην ὄνομα θέμενος, Κόρην δὲ τῇ θυγατρὶ, τῷ δὲ κυνὶ Κέρβερον, ἐκέλευε τούτῳ διαμάχεσθαι τοὺς μνωμένους τὴν παῖδα, καὶ λαβεῖν τὸν κρατήσαντα. τοὺς μέντοι περὶ τὸν Πειρίθου οὐ μνηστῆρας ἤκειν ἀλλ' ἄρπασομένους πυνθανόμενος, συνέλαβε, καὶ τὸν μὲν Πειρίθου ἐυθύς ἠφάνισε διὰ τοῦ κυνός, τὸν δὲ Θησεά καθείρξας ἐφύλαττεν (*Y él,*

Apolodoro (*Ep.* I 24) añade que, una vez en el reino de los muertos, Hades consigue engañar a los intrusos y hacerlos prisioneros, pero el texto, quizá deteriorado, no aclara cuál fue la argucia que utilizó, aunque parece deducirse que simplemente fingió tratarlos con hospitalidad y los invitó cortésmente a sentarse en unos asientos de los que ya no se podrían levantar¹¹¹⁶. La descripción que hace Pausanias de la *Nékyia*

para devolverle la ayuda a Pirítoo, lo acompañó en su viaje al Epiro en busca de la hija de Aidoneo, rey de los molosos, quien había dado a su mujer el nombre de Perséfone, el de Core a su hija y el de Cerbero a su perro, y exigía que quienes pretendían la mano de su hija lucharan contra este último, quedándose el vencedor. Al enterarse de que Pirítoo y su acompañante no venían como pretendientes sino como secuestradores, los apresó e inmediatamente se deshizo de Pirítoo por medio del perro y a Teseo lo retuvo en prisión).

Ibid. 35, 1-3. Αιδωνέως δὲ τοῦ Μολοσσοῦ ξενίζοντος Ἡρακλέα, καὶ τῶν περὶ τὸν Θησέα καὶ Πειρίθου κατὰ τύχην μνησθέντος, ἃ τε πράξοντες ἦλθον καὶ ἃ φωραθέντες ἔπαθον, βαρέως ἦνεγκεν ὁ Ἡρακλῆς, τοῦ μὲν ἀπολωλότος ἀδόξως, τοῦ δ' ἀπολλυμένου. (2) Καὶ περὶ Πειρίθου μὲν οὐδὲν ᾤετο ποιήσῃν πλέον ἐγκαλῶν, τὸν δὲ Θησέα παρητεῖτο, καὶ χάριν ἡξίου ταύτην αὐτῷ δοθῆναι. (3) Συγχωρήσαντος δὲ τοῦ Αἰδωνέως, λυθείς ὁ Θησεὺς ἐπανῆλθε μὲν εἰς τὰς Ἀθήνας, οὐδέπω παντάπασι τῶν φίλων αὐτοῦ κεκρατημένων, καὶ ὅς' ὑπῆρχε τεμένη πρότερον αὐτῷ τῆς πόλεως ἐξελεύσεως, ἅπαντα καθιέρωσεν Ἡρακλεῖ καὶ προσηγόρευσεν ἀντὶ Θησείων Ἡράκλεια, πλὴν τεσσάρων, ὡς Φιλόχορος ἰστόρηκεν (*Cuando el moloso Aidoneo tenía a Heracles como huésped y casualmente le mencionó lo sucedido con Pirítoo y Teseo, lo que habían venido a hacer y lo que les había pasado al ser descubiertos, Heracles sintió un hondo pesar por la muerte ignominiosa de uno y por la inminente del otro. Pensaba que ya nada podía hacer por Pirítoo, excepto reprochárselo, pero intercedió por Teseo y le suplicó que le concediera ese favor. Aidoneo consintió y Teseo, una vez liberado, regresó a Atenas, donde sus amigos no habían sido todavía sometidos del todo. Y cuantos santuarios había en la ciudad que antes estaban consagrados a él, los dedicó todos a Heracles y les impuso el nombre de Heracles en lugar del de Teseo, excepto a cuatro, como relata Filócoro*).

La misma versión paleofatista del mito, quizá tomada en su totalidad de Filócoro (328 F 18) como se ve por las últimas palabras del texto, la recogen también con algunas variantes Pausanias (I 17, 4 y 6) y Eliano (*Var. hist.* IV 5). Cf. RUIZ DE ELVIRA (1982: 384).

¹¹¹⁶ Apollod. *Ep.* I 24 Θησεὺς δὲ μετὰ Πειρίθου παραγενόμενος εἰς Ἄιδου ἕξαπατᾶται, καὶ <ὅς> ὡς ξενίων μεταληψομένους πρῶτον ἐν τῷ τῆς Λήθης εἶπε καθεσθῆναι θρόνῳ, ᾧ προσφύεντες σπεύραις δρακόντων κατεῖχοντο. Πειρίθους μὲν οὖν εἰς αἴδιον δεθεῖς ἔμεινε, Θησέα δὲ Ἡρακλῆς ἀναγαγὼν ἐπεμψεν εἰς Ἀθήνας (*Cuando Teseo se presentó en el Hades con Pirítoo resultó engañado; y Hades, como si fueran a participar de los dones de la hospitalidad, les dijo que primero se sentaran en el Trono del Olvido, donde se quedaron*

pintada por Polignoto en la lesque de los Cnidios en Delfos parece aludir, según Gantz, al engaño que utilizó Hades para hacerlos prisioneros, pero la escena que describe tampoco arroja mucha luz sobre esta cuestión: allí Teseo y Pirítoo aparecían sentados y, mientras Teseo sujetaba las espadas de ambos, Pirítoo miraba irritado en dirección a las armas¹¹¹⁷.

Tanto las fuentes literarias como las representaciones figurativas coinciden en que Pirítoo y Teseo permanecían sentados durante todo el tiempo de su cautiverio, pero hay una gran discordancia al determinar la fuerza que los constreñía a mantenerse en esa posición. Un escolio a Apolonio Rodio habla simplemente de la imposibilidad de levantarse de una roca¹¹¹⁸, pero Pausanias refiere que según el poeta épico Paniasis (fr. 9 Davies), del siglo V, no estaban sujetos por ningún tipo de atadura sino que la piedra de los *tronos* (θρόνων) que ocupaban se había fundido con su carne (v. nota 1117). Horacio menciona en una de sus odas (III 4, 79-80) las *trecentae catenae* que oprimían a Pirítoo, pero en otro lugar (*Od.* IV 7, 27-8) las llama *Lethaea vincula*, “lazos” o “cadenas del Leteo”, en alusión a la Fuente o Río del Olvido (Λήθη) situado en los infiernos, lo que parece menos una referencia geográfica que una indicación del estado mental de los prisioneros. Las representaciones figuradas, desde las más antiguas, como el relieve

adheridos y fueron aprisionados por anillos de serpientes. Pirítoo permaneció prisionero en el Hades, pero a Teseo se lo llevó Heracles y lo hizo llegar a Atenas).

¹¹¹⁷ Paus. X 29, 9 κατωτέρω δὲ τοῦ Ὀδυσσέως ἐπὶ θρόνων καθεζόμενοι Θησεὺς μὲν τὰ ξίφη τό τε Πειρίθου καὶ τὸ ἑαυτοῦ ταῖς χερσὶν ἀμφοτέραις ἔχει, ὁ δὲ ἐς τὰ ξίφη βλέπων ἐστὶν ὁ Πειρίθους· εἰκάσαις ἂν ἄχθεσθαι τοῖς ξίφεσιν αὐτὸν ὡς ἀχρείοις καὶ ὄφελός σφισιν οὐ γεγενημένοις ἐς τὰ τολμήματα. Πανύασσις δὲ ἐποίησεν ὡς Θησεὺς καὶ Πειρίθους ἐπὶ τῶν θρόνων παράσχοιντο σχῆμα οὐ κατὰ δεσμώτας, προσφύεσθαι δὲ ἀπὸ τοῦ χρωτὸς ἀντὶ δεσμῶν σφισιν ἔφη τὴν πέτραν (*Más abajo de Odiseo, sentados en tronos están Teseo con ambas espadas en las manos, la suya y la de Pirítoo, y Pirítoo que mira hacia las espadas. Se podría pensar que él está irritado por culpa de las espadas, por inútiles y porque no les fueron de ayuda en su aventura. Paniasis escribió que Teseo y Pirítoo no parecían atados a sus tronos y decía que en lugar de ataduras la piedra se les había adherido a la piel*). Cf. GANTZ (2004: 519).

¹¹¹⁸ Schol. Ap. Rhod. I 101 καὶ δὴ διὰ Ταινάρου κατελθόντες καὶ ἐπὶ τινος πέτρας καθεσθέντες αὐθις ἀναστῆναι οὐ δεδύνηται (*Y cuando descendieron a través del Ténaro y se sentaron sobre una roca, ya no les fue posible levantarse de nuevo*).

metálico de un escudo de Olimpia (Fig. 16)¹¹¹⁹ fechado en torno al 560 a. C., hasta los diversos vasos que recogen la escena a lo largo del siglo V (Fig. 17-Fig. 21, Fig. 23), no presentan ningún tipo de ligadura visible, por lo que cabe presumir una de estas dos explicaciones. El aire ausente de Pirítoo en alguna de ellas parece apuntar a los efectos del Trono del Olvido, lo cual permite sospechar que, aunque procedente de una fuente literaria tan tardía como Horacio, el motivo tenía un origen mucho más antiguo¹¹²⁰.

Frente a estas soluciones, el primer Mitógrafo del Vaticano habla de las “ataduras de serpientes” (*nexibus draconeis*) que sujetaban a Pirítoo —y atados por ligaduras o por serpientes se representa a los héroes en algunos vasos del sur de Italia posteriores al siglo V (Fig. 22)¹¹²¹—, aunque también asegura que, Teseo al menos, estaba adherido a la roca y que cuando Heracles tiró de él para levantarlo se dejó allí una valiosa porción de su anatomía¹¹²². Los tres elementos —el asiento incrustado en la carne, el Trono del Olvido y los lazos de las serpientes— se acumulan como causa de la inmovilidad en el *Epítome* de Apolodoro (I 24; v. nota 1116). Finalmente, completa el cuadro Higino (*Fab.* 79, v. nota 1114), quien de nuevo nos sorprende en su versión al sustituir todos estos

¹¹¹⁹ Museo Arqueológico de Olimpia B 4918/9. Cf. *LIMC* V 1. s. v. *Herakles*, p. 946, 298.

¹¹²⁰ Cf. GANTZ (2004: 522).

¹¹²¹ Cf. BROMMER (1973: 221; 1982: 100, n. 9).

¹¹²² *Myth. Vat.* I 48 *consensitque Pirithoo, Ixionis filio, faciente virtute fiduciam, ut Proserpinam raperet. Qui cum descendissent ad inferos, ad saxum religatus est Pirithous nexibus draconeis; quas in perpetuum patitur poenas. Hercules vero, propter Cerberum ad infernum descendens, cum comperisset, Theseum, carissimum sibi iuvenem, haerentem in saxo, poenas luere; ut quidam dicunt, exorato Dite, ei veniam impetravit; ut alii vero, tam valide evelliit eum a saxo, ut pars natium eius haereret in saxo (Y se puso de acuerdo con Pirítoo, que confiaba en su valor, para raptar a Proserpina. Cuando descendieron a los infiernos Pirítoo fue atado a una roca con ataduras de serpientes y sufre su castigo para siempre. Pero Hércules durante su descenso al Infierno a por Cerbero, cuando se enteró de que Teseo, un joven que le era muy querido, pagaba su castigo pegado a una roca, según dicen algunos, suplicó a Plutón y obtuvo su consentimiento; pero según otros, lo arrancó con tanta fuerza de la roca que un aparte de sus nalgas se quedó pegada a la roca). La misma versión en *Schol. Aristoph. Equ.* 1368, *Apostolio* II 36, *Arsenio* IV 77, *Hesiquio* y *Suda* s. v. *λίσποιοι*. Como señala RUIZ DE ELVIRA (1982: 385), el motivo es propio del cuento popular, como se ve en *El pobre y el rico*, cuento nº 87 de los hermanos Grimm.*

elementos por las Furias que atormentan a los cautivos, una versión que tiene su correlato en alguna representación plástica del s. IV a. C. (Fig. 22).

Otra cuestión controvertida en la tradición es la de si los héroes consiguieron escapar o no de su cautiverio. La primera noticia literaria de una liberación la encontramos en el *Heracles* de Eurípides, donde Heracles sólo se refiere al rescate de Teseo¹¹²³. Ya hemos visto que también en una de las versiones de Diodoro (IV 63, 4; v. nota 1106) Teseo es el único que consigue escapar gracias a Heracles, pues los dioses consideraban a Pirítoo el verdadero responsable de la *ἀσέβεια* en que habían incurrido. La misma situación encontramos en el escolio a Apolonio de Rodas¹¹²⁴ o en Apolodoro¹¹²⁵, quien refiere que cuando Heracles intentó levantar a Pirítoo de su asiento se produjo un temblor de tierra y tuvo que desistir. Esta fue sin duda la versión más común de la leyenda; sin embargo, el mismo Diodoro señala que, según algunos *μυθόγραφοι* cuyos nombres no especifica, ambos amigos fueron condenados para toda la eternidad. Una prueba indirecta de la antigüedad de esta alternativa la tenemos en la única mención al cautiverio de los héroes que hay en Homero (*Od.* XI 360-1, v. nota

¹¹²³ Eur. *Her. fur.* 619 [Ἡρακλῆς] Θησέα κομίζων ἐχρόνισ' <έξ> Ἄιδου, πάτερ ([Heracles] *Me retrasé al traer a Teseo del Hades, padre*). Otra referencia en los vv. 1169-1171: [Θησεύς] τίνων δ' ἀμοιβὰς ὧν ὑπῆρξεν Ἡρακλῆς / σώσας με νέρθεν ἦλθον ([Teseo] *En pago he venido a lo que Heracles hizo / al salvarme del infierno*). Sin embargo, que no se mencione a Pirítoo no implica que este haya quedado en el Hades: puede ser que Heracles no lo mencione porque no resulta relevante para la acción de la pieza, como ha señalado METTE (1983:18-9), vid. supra p. 424.

¹¹²⁴ *Schol.* Ap. Rhod. I 101-4 Ἡρακλῆς δὲ ὕστερον κατελθὼν διὰ τὸν Κέρβερον, τὸν μὲν Θησέα ἀπέσωσεν ὡς μὴ ἔκοντι κατελθόντα, τὸν δὲ Πειρίθου ἐΐασεν, ἐπειδὴ προαιρέσει ἰδίᾳ κατήλθεν (*Después Heracles, cuando bajó a por Cerbero, rescató a Teseo porque había bajado a la fuerza, pero dejó a Pirítoo puesto que había bajado por decisión propia*).

¹¹²⁵ Apollod. II 5, 12 πλησίον δὲ τῶν Ἄιδου πυλῶν γενόμενος Θησέα εὔρε καὶ Πειρίθου τὸν Περσεφόνης μνηστευόμενον γάμον καὶ διὰ τοῦτο δεθέντα. θεασάμενοι δὲ Ἡρακλέα τὰς χεῖρας ὠρεγον ὡς ἀναστησόμενοι διὰ τῆς ἐκείνου βίας. ὁ δὲ Θησέα μὲν λαβόμενος τῆς χειρὸς ἤγειρε, Πειρίθου δὲ ἀναστήσαι βουλόμενος τῆς γῆς κινουμένης ἀφῆκεν (*Estando cerca de las puertas del Hades encontró a Teseo y a Pirítoo, quien había pretendido el matrimonio con Perséfone y por ello estaba prisionero. Al ver a Heracles le tendieron las manos como para que los levantara con su fuerza. Y él, tomando de la mano a Teseo, lo levantó, pero al querer alzar a Pirítoo tembló la tierra y lo soltó*).

1109): allí se deja traslucir que ninguno de los dos pudo escapar, al menos con la ayuda de Heracles, pues cuando Odiseo desciende a los Infiernos —se supone que tiempo después de que Heracles haya realizado su último trabajo— todavía Teseo y Pirítoos continúan prisioneros. La condena eterna de Teseo en el Infierno la acredita igualmente Virgilio¹¹²⁶, quien toma quizá como modelo el pasaje de la *Nékyia* homérica anteriormente citado¹¹²⁷. Por último, hay también una variante citada de pasada por Diodoro¹¹²⁸ y recogida por Higino (*Fab.* 79, v. nota 1114) según la cual ambos héroes lograban escapar del Hades gracias a que Heracles obtenía para ellos el perdón de Hades, quizá con la intermediación de Perséfone. Un breve esolio de Tzetzes a su propia obra *Chiliades* también se hace eco del doble rescate y es el único que atribuye expresamente tal desenlace a Eurípides, presumiblemente al *Pirítoos* cuya autoría le disputa Critias¹¹²⁹.

Nos queda tan solo señalar que en la versión racionalista de Plutarco (v. supra nota 1115), ambientada en la corte del rey de los molosos Aidoneo, si bien Teseo —en conformidad con la corriente principal del mito— conseguía escapar gracias a la intercesión de Heracles, Pirítoos, en cambio, nada más ser descubierto el intento de

¹¹²⁶ Verg. *Aen.* VI 617-8 *sedet aeternumque sedebit / infelix Theseus (se sienta y estará sentado eternamente / el infeliz Teseo)*. Sin embargo, como señala RUIZ DE ELVIRA (1982: 385), en el verso 122 del mismo libro VI Teseo aparece citado en una relación de héroes (Orfeo, Pólux, Hércules) que han logrado entrar y salir del Hades.

¹¹²⁷ Cf. GANTZ (2004: 523).

¹¹²⁸ Diod. Sic. IV 26 Οὔτος γὰρ κατὰ τοὺς παραδεδομένους μύθους καταβάς εἰς τοὺς καθ' ἄδου τόπους, καὶ προσδεχθεὶς ὑπὸ τῆς Φερσεφόνης ὡς ἂν ἀδελφός, Θησέα μὲν ἀνήγαγεν ἐκ δεσμῶν μετὰ Πειρίθου, χαρισαμένης τῆς Κόρης, τὸν δὲ κύνα παραλαβὼν δεδεμένον παραδόξως ἀπήγαγε καὶ φανερόν κατέστησεν ἀνθρώποις (*Este, según los relatos que se nos han transmitido, bajó a las regiones infernales y, tras ser acogido por Perséfone como un hermano, rescató a Teseo de sus ataduras y con él a Pirítoos y, con el beneplácito de Core, llevándose encadenado al perro, increíblemente lo sacó fuera y lo puso a la vista de los hombres*).

¹¹²⁹ Tzetz. *Schol. ad Chil.* IV 912 (*Anecd. Oxon.* vol. 3 p. 359, 22) καὶ ἡ Κόρη, ἣν ο Πειρίθους τε καὶ Θησεὺς ἀρπάζειν μέλλοντες συνεσχέθησαν· καὶ Πειρίθους μὲν κατεβρώθη, ὁ δὲ Θησεὺς ἐσώθη παρ' Ἡρακλέους· κατ' Εὐριπίδην σφύζονται καὶ οἱ δύο (*Y Core, a la que cuando iban a raptarla Teseo y Pirítoos fueron apresados. Y Pirítoos fue devorado, pero Teseo fue salvado por Heracles. Según Eurípides se salvan los dos*).

rapto de la hija del rey, era arrojado al perro Cerbero y devorado por él. La fuente de la versión de Plutarco parece haber sido el historiador Filócoro (s. IV-III a. C.), quien — como señala Gantz¹¹³⁰— quizá había enmascarado bajo un ropaje racionalista una tradición más antigua en la que Pirítoo era devorado en el Hades por el “auténtico” Cerbero. Tzetzes en un escolio a *Las ranas* de Aristófanes recoge también esta variante¹¹³¹ y parece ponerla en relación con el *Pirítoo* de Eurípides, lo que entra en contradicción con lo afirmado por el propio erudito bizantino en otro comentario que acabamos de citar (vid. supra n. 1129) donde asegura que en Eurípides los dos héroes conseguían salir. Volveremos sobre esta cuestión cuando tratemos de la reconstrucción del argumento del *Pirítoo*.

Tratamientos dramáticos

Aparte de la atribuida a Critias o Eurípides, únicamente tenemos constancia de otra tragedia protagonizada por el caudillo lapita, el *Pirítoo* de Aqueo, del que se conserva un único fragmento de nula utilidad¹¹³². Además, de Sófocles nos han llegado dos títulos, *En Ténaro* (Ἐπὶ Ταινάρῳ) y *Cerbero* (Κέρβερος), probablemente correspondientes a una misma pieza¹¹³³ en la que se representaría el descenso de Heracles al Hades en busca de Cerbero y donde quizá aparecieran Teseo y Pirítoo como

¹¹³⁰ GANTZ (2004: 524).

¹¹³¹ Tzetz. *Schol.* in Aristoph. *Ran.* 142a Ἐπιθέου καὶ Πειρίθου συνέθεντο τὴν Ἄιδου θυγατέρα Κόρην ἄρπάσαι ἔρωτα σχόντος αὐτῆς τοῦ Πειρίθου. κατιόντες οὖν κατεσχέθησαν· καὶ ὁ μὲν ὡς ἄρπαξ τῷ Κερβέρῳ κατὰβρωμα γίνεται· Ἐπιθεὺς δὲ ὡς συνεργός, ἀλλ' οὐχ ἄρπαξ, ἐδέθη κατασχεθεῖς. ὕστερον δὲ Ἡρακλεῖ κατελθόντι διὰ τὸν Κέρβερον πάντα Ἐπιθεὺς τὰ ἐκεῖ αὐτῷ ἀκριβέστατα ὑποτίθησιν, ὡς Εὐριπίδης διδάσκει τοῖς δράμασιν (*Teseo y Pirítoo acordaron raptar a Core, la hija de Hades, al haberse enamorado Pirítoo de ella. Entonces, cuando descendieron, fueron apresados. Y uno, por secuestrador, es dado como alimento a Cerbero; pero Teseo, como cómplice pero no secuestrador, fue retenido en prisión. Después, cuando Heracles desciende a por Cerbero, Teseo le explica con detalle todo lo relativo al Hades, según muestra Eurípides en sus dramas*).

¹¹³² *TrGF* 1, 20 F 36 (Hesych. α 3926) ἀμφοερκῆ πίθον· τὸν πάντοθεν κύκλῳ περιεργόμενον. Ἀχαιοὺς Πειρίθῳ (*tinaja ampherkēs: la que está totalmente ceñida por un aro. Aqueo en Pirítoo*).

¹¹³³ A su vez, quizá ambas piezas sean también la misma que llevaba por título *Heracles* (F 224-230 Radt); se trataba seguramente de un drama satírico. Cf. LUCAS DE DIOS (1983: 96, 108-9, 181).

personajes secundarios. Sin embargo, la pobreza de los fragmentos conservados (F 198a, 327a Radt) no permite conjeturar nada sobre su argumento. En cuanto a la comedia, Aristofonte (s. IV a. C.) escribió un *Pirítoo* del que queda un fragmento de cuatro versos (F 7 K-A) donde dos personajes discuten sobre una receta culinaria que se ha echado a perder. No es posible confirmar qué parte de la leyenda desarrollaba, pero el hecho de que se hable de comida permite suponer que quizá intervenía Heracles, en cuyo caso podría tratar sobre el rescate de Pirítoo y ser una parodia de la tragedia atribuida a Critias.

El *Pirítoo* de Critias

Sólo con el contenido de los fragmentos y la información que aportan algunas de sus fuentes, en especial la *hypóthesis* de Juan Logoteta (F 1), apenas es posible esbozar el desarrollo dramático de la obra y ordenar los fragmentos en una secuencia lógica.

Como ya hemos indicado, el coro debía de estar compuesto por un grupo de almas de μύσται muertos —de manera similar a lo que ocurre en las *Ranas* de Aristófanes—, lo que puede deducirse de la ceremonia que se describe en el F 2. Allí se hace mención del término *plemócoe* (πλημοχόη), vasija utilizada en el rito que se celebraba el último día de los misterios, como nos recuerda Ateneo en la introducción a la cita del fragmento.

Puede suponerse que la acción transcurría íntegramente en el Hades, aunque ya Wilamowitz propuso un cambio de escena: al comienzo de la obra Heracles se encontraría todavía en el exterior con el coro formado por iniciados en los misterios de Eleusis (F 2-4), quienes accederían a acompañarle al mundo subterráneo para guiarlo en su misión¹¹³⁴. Este audaz cambio de escena habría sido imitado también por Aristófanes en *Las ranas*. Contra esta suposición, defendida también más recientemente por Dobrov¹¹³⁵, se puede objetar que, si en efecto hay una estrecha correlación entre la acción de *Pirítoo* y la de *Ranas* —lo que precisamente constituye la tesis principal de

¹¹³⁴ WILAMOWITZ (1907a: 7).

¹¹³⁵ DOBROV (2001: 135-6), quien añade que en el prólogo del *Pirítoo* Heracles se iniciaría en los misterios como preparación para su κατάβασις.

Dobrov—, en la comedia de Aristófanes el coro de μύσται no aparece en escena hasta que Dioniso-Heracles ha cruzado ya el Aqueronte. Asimismo, en el *Heracles* de Eurípides, obra “complementaria” del *Piríto* según Mette, su protagonista recuerda la contemplación de los ὄργια de los iniciados en un contexto que hace preferible la interpretación de que esta se produjo cuando ya el héroe había descendido al Hades, no antes, aunque en este caso el testimonio resulta algo más ambiguo¹¹³⁶.

Por otra parte, como han señalado otros críticos, da la impresión de que el F 1, con la presentación del héroe a Éaco, la descripción de su linaje y la justificación de la misión que le ha llevado allí, reproduce la primera aparición de Heracles en escena, lo que parece descartar una escena inicial a la luz del día¹¹³⁷. Ello no implica, desde luego, aceptar con Snell que el F 1 sea el comienzo absoluto de la obra¹¹³⁸ por las razones que analizaremos en el comentario a dicho fragmento.

Sobre este punto, nos resulta asumible, en líneas generales, la delimitación del espacio escénico propuesta por Centanni a partir de la comparación con *Las ranas*¹¹³⁹: como en la comedia de Aristófanes, el coro de μύσται del *Piríto* semantizaría el espacio

¹¹³⁶ Eur. *Heracl.* 610-13

ΑΜΦΙΤΡΥΩΝ. ἤλθες γὰρ ὄντως δώματ' εἰς Ἄιδου, τέκνον;

ΗΡΑΚΛΗΣ. καὶ θῆρά γ' ἐς φῶς τὸν τρίκρανον ἤγαγον.

ΑΜΦΙΤΡΥΩΝ. μάχη κρατήσας ἢ θεᾶς δωρήμασιν;

ΗΡΑΚΛΗΣ. μάχη· τὰ μυστῶν δ' ὄργι' εὐτύχησ' ἰδῶν.

(ANFITRIÓN. ¿Llegaste realmente a la mansión de Hades, hijo?

HERACLES. Ya la fiera de tres cabezas traje a la luz.

ANFITRIÓN. ¿Tras vencerla en combate o como un presente de la diosa?

HERACLES. En combate, y tuve la suerte de ver los ritos de los iniciados).

Ciertamente, puede interpretarse que Heracles afirma que ha logrado vencer a Cerbero gracias a su previa iniciación en los misterios, pero eso no es incompatible con que en el *Piríto* el coro de iniciados apareciera directamente en el mundo subterráneo como sucede en *Las ranas*.

¹¹³⁷ Cf. PAGE (1942: 121-2), SUTTON (1987: 95), COLLARD (1995: 190).

¹¹³⁸ *TrGF* 1, p. 172.

¹¹³⁹ CENTANNI (1997: 193-4).

de la orquesta como un lugar “a las puertas del Hades”¹¹⁴⁰, mientras que la puerta frente a la que se encuentra Éaco así como la primera zona del Hades “cercana a las puertas” (πλησίον δὲ τῶν Ἑιδου πυλῶν) donde según Apolodoro¹¹⁴¹ Heracles encuentra a los dos amigos, se situarían al fondo del escenario. Para la estudiosa italiana se solventa así la aparente incongruencia, también señalada por Dobrov¹¹⁴², de que en el canto coral de los iniciados se haga alusión al cielo estrellado (F 3 δίδυμοί τ' ἄρκτοι; F 4 νῦξ αἰολόχρως ἄκριτός τ' ἄστρον ὄχλος) y al rito eleusino de verter el contenido de las plemócoes en una grieta de la tierra (F 2 εἰς χθόνιον χάσμα).

Habría que matizar, no obstante, a la hipótesis de Centanni que en el *Pirítoo* Éaco debe encontrarse en efecto junto a las “puertas del Hades”, pero no *detrás* de ellas — como sí sucede sin duda alguna en *Las ranas* (v. 460)— puesto que divisa desde lejos la llegada de Heracles (F 1, v. 1-2 δέρκομαι σπουδῆ τινα / δεῦρο ἐγκονοῦντα). En el *Pirítoo* las puertas del Hades, o mejor dicho, las puertas del palacio del dios de los Infiernos, estarían figuradas en la σκηνή y por ellas saldrían en algún momento de la pieza Hades y Perséfone. Por otra parte, el espacio “cercano a las puertas del Hades” en el que se desenvuelve el coro según Centanni ya está dentro del mundo subterráneo, pues debe situarse más allá del río Aqueronte que marca el límite con el mundo de los vivos¹¹⁴³;

¹¹⁴⁰ Aristoph. *Ran.* 162-3 Οὔτοι (sc. οἱ μύσται) γὰρ ἐγγύτατα παρ' αὐτὴν τὴν ὁδὸν / ἐπὶ ταῖσι τοῦ Πλούτωνος οἰκοῦσιν θύραις (*Pues ellos muy cerquita, al lado mismo del camino, / a las puertas de Plutón habitan*). En *Las ranas* el coro de iniciados parece moverse en un espacio comprendido entre el Aqueronte y las propias puertas del palacio de Plutón. Más adelante, finalizada la danza coral, el corifeo les indica a Dioniso y Jantias que ya se encuentran delante justo de la puerta: v. 435 ἀλλ' ἴσθ' ἐπ' αὐτὴν τὴν θύραν ἀφιγμένος (*Entérate de que has llegado a la mismísima puerta*). Sobre la relación entre *Las ranas* y *Pirítoo*, cf. DOBROV (2001: 133-56), quien en la misma línea que Centanni defiende que a lo largo de toda la comedia de Aristófanes, no sólo en la escena a la entrada del Hades, se da una parodia sostenida del *Pirítoo*; sobre esta cuestión vid. infra p. 480.

¹¹⁴¹ Apollod. II 5, 12; vid. supra n. 1125.

¹¹⁴² DOBROV (2001: 135).

¹¹⁴³ La topografía del Hades resulta confusa y aparentemente contradictoria en la literatura griega ya desde Homero, pues mientras en la *Ilíada* (XXII 482, XVIII 333, XX 61, XXIII 50) y en algunos pasajes de la *Odisea* (XII 383, XX 80-81, etc.) el mundo de los muertos se ubica en las profundidades de la tierra — si no específicamente *debajo* de la tierra sí al menos en lo más hondo de un abismo—, en las dos νέκυια

sigue vigente, por tanto, la aparente incoherencia que la autora pretendía solventar. Y decimos aparente porque no nos parece en absoluto incompatible que el coro se halle desde el principio en el reino subterráneo de Hades con el hecho de que sus miembros entonen en ese lugar un himno de contenido cosmológico con referencias órficas, donde lógicamente se ha de hacer alusión a las constelaciones y a los astros.

Por otra parte, no faltan paralelismos con esta escena: en *Las ranas*, al coro formado también por iniciados en los misterios lo envuelve “una luz como la de Atenas”¹¹⁴⁴ y goza de un sol que sólo brilla para ellos¹¹⁴⁵; del mismo modo, Píndaro describe en la Isla de los Bienaventurados un sol para los ἑσθλοὶ que hace “iguales las noches siempre e iguales los días”¹¹⁴⁶ y que brilla durante la noche infernal¹¹⁴⁷; el

de la *Odisea* (X 508, XI 13, XXIV 11) se sitúa en algún lugar inhóspito del extremo Occidente, más allá de Océano, pero en la superficie de la tierra; cf. LEÓN VAQUERO, (2002: 238-301). En cualquier caso, la visión tradicional, enriquecida y modificada a lo largo del tiempo con elementos órficos y místéricos, así como con otros procedentes de culturas limítrofes como la egipcia, coinciden en señalar el carácter subterráneo o abismal del reino de Hades, al cual sólo se podía acceder a través de simas o cuevas profundas, como la del Ténaro en el caso de Heracles; cf. BURKERT (2007: 265-9), HARD (2008: 160-1).

¹¹⁴⁴ Aristoph. *Ran.* 155 ὄψει τε φῶς κάλλιστον ὥσπερ ἐνθάδε (*y verás una luz bellísima, como la de aquí*).

¹¹⁴⁵ Aristoph. *Ran.* 455-7

Μόνοις γὰρ ἡμῖν ἥλιος
καὶ φέγγος ἰλαρόν ἐστιν
ὅσοι μεμυήμεθα
(*Pues para nosotros solos un sol
y una luz gozosa hay,
para los que fuimos iniciados*).

¹¹⁴⁶ Pind. *Ol.* II 61-2

Δ' ἴσαις δὲ νύκτεσσιν αἰεὶ,
ἴσαις δ' ἀμέραις ἄλιον ἔχοντες, ἀπονέστερον
ἑσλοὶ δέκονται βίοντον
(*bajo un sol de iguales noches siempre
y de días iguales, indolora
los buenos una vida reciben*).

¹¹⁴⁷ Pind. fr. 129 Sn-M, 1-2

τοῖσι λάμπει μὲν μένος ἀελίου
τὰν ἐνθάδε νύκτα κάτω,

mismo motivo que parece haber inspirado a Virgilio en el *descensus* de la *Eneida*, donde igualmente cubre a los *beati* en el Elísio un cielo y una luz propios, “con su sol y sus astros”¹¹⁴⁸.

Tampoco nos parece imposible que pueda realizarse en el inframundo el rito de verter las plemócoes en una grieta de la tierra, pues realmente no puede esperarse de un coro de iniciados eleusinos que reproduzcan en el mundo subterráneo un ceremonial distinto del que llevan a cabo en la superficie: ese rito sería precisamente el que los identificaría como tales ante los espectadores al aparecer en escena en la *párodos* de la tragedia.

En cuanto a las *dramatis personae*, están atestiguados en los fragmentos Pirítoo, Teseo, Heracles y Éaco; resulta verosímil que al menos Hades interviniera para dar su consentimiento al rescate de los condenados. Más problemática es la presencia en la tragedia de Perséfone, causa última de la condena de los dos amigos. Un *adéspoton* papiráceo (fr. 658 K.-Sn.) que se ha querido adscribir al *Pirítoo* parece recoger en su segunda parte —muy dañada— la predicción de Perséfone a Teseo y Pirítoo de la llegada de Heracles y su regreso al mundo de los vivos¹¹⁴⁹. Wilamowitz sugirió que tal vez Heracles convencía primero a Perséfone y esta a su vez a Hades¹¹⁵⁰; en el mismo

(Brilla para ellos la fuerza del sol
durante la noche de aquí abajo).

¹¹⁴⁸ Verg. *Aen.* VI 640-1 *largior hic campos aether et lumine vestit / purpureo, solemque suum, sua sidera norunt* (“más amplio aquí el éter los campos viste y con luz / purpúrea, y su propio sol, sus propios astros conocen”).

¹¹⁴⁹ MERKELBACH (1967) y CARLINI (1968), los respectivos editores de los dos fragmentos del papiro, lo atribuyen al *Pirítoo* de Critias; posteriormente también KRAMER (1976) y H. M. COCKLE (1983) se han inclinado por aceptar este *adéspoton* como perteneciente a la pieza (y a Eurípides), pero KANNICHT-SNELL (*TrGF* 2, 241) rechazan la atribución al *Pirítoo* de Critias por su vocabulario tardío. COLLARD (1995: 185-6) igualmente piensa que es un texto tardío de finales del s. IV a. C. Se ha sugerido también que el fragmento podría pertenecer a *En Ténaro* de Sófocles o al *Euristeo* de Eurípides: cf. SUTTON (1987:103). Sobre este fragmento, vid. infra p. 621.

¹¹⁵⁰ WILAMOWITZ (1875: 169 n. 8). No obstante, como recuerda SUTTON (1987: 30), si Hyg. *Fab.* 79 (v. supra n. 1114) se refiere de algún modo al argumento de este *Pirítoo*, allí la liberación de los héroes parece depender sólo de Plutón.

sentido, Schmid¹¹⁵¹ conjeturó una escena, cuyos restos serían los F 10-12, en la que Heracles se dirigía a Perséfone¹¹⁵².

Otra cuestión debatida y que afecta a la puesta en escena de la obra es si ambos héroes, Pirítoo y Teseo, permanecían encadenados a lo largo de la mayor parte de la pieza o sólo Pirítoo sufría esa situación. Sutton, puesto que Teseo había decidido quedarse allí voluntariamente, piensa que a él no le afectaba la forzosa inmovilidad de su compañero, aparte de que técnica y dramáticamente resultaría muy limitador tener a dos actores, de los tres que podían intervenir en una escena, en tal situación¹¹⁵³.

Cualquier intento de ordenación de los fragmentos, como ya se ha explicado, está mediatizado hasta cierto punto por la cuestión de la autoría. Si se acepta la paternidad de Critias hay menos reparos para asumir con Snell que el F 1 —un diálogo de recibimiento entre Éaco y Heracles— es el principio de la obra, al que seguiría la entrada del coro de μύσται (F 2-4). Pero recordemos que aun así los inconvenientes de esta hipótesis son de envergadura: como ha señalado Collard¹¹⁵⁴, una llegada tan temprana de Heracles, a quien los espectadores reconocerían inmediatamente como el salvador de Teseo, convertiría en un desastre dramático una previsible escena posterior en la que Teseo se comprometiera a compartir voluntariamente su condena con Pirítoo; de hecho, tal como Juan Logoteta relata el argumento de la pieza, Heracles parece que llega después de que Teseo haya pronunciado su promesa. A esto hay que añadir, como ha apuntado Gauly, que un prólogo que presentara inmediatamente a Heracles en escena no es muy probable en una pieza que llevaba por título *Pirítoo*¹¹⁵⁵.

¹¹⁵¹ SCHMID (*GGL* I 3, 178).

¹¹⁵² Conviene recordar a este propósito que en el *Heracles* de Eurípides (v. 610-3), pieza que según Mette era la continuación del *Pirítoo*, parece darse una gran relevancia al papel de la esposa de Hades: cf. n. 1136.

¹¹⁵³ Cf. SUTTON (1987: 53) y MILLS (1997: 258-9).

¹¹⁵⁴ COLLARD (1995: 190).

¹¹⁵⁵ GAULY (1991: 100-1). En cambio, CENTANNI (1997: 169) ha señalado que no siempre el personaje que da título a una tragedia es el que tiene un mayor papel dramático, como ponen de manifiesto los casos del *Hipólito* o la *Electra* de Eurípides. Igualmente, LUPPE (1996: 214-224) y ALVONI (2011) han vuelto a defender la ordenación de Snell, que en último término se remonta a Wilamowitz.

En cambio, de Eurípides uno esperaría más bien un largo prólogo expositivo donde se pusiera en antecedentes al espectador sobre el punto en el que se encuentra la acción al comienzo de la obra. Este puede ser el caso del F 5, parte de una ῥῆσις donde Pirítoo parece vincular su destino con el de su padre Ixión, también él condenado en el Infierno a un eterno suplicio. La hipótesis de que este fragmento papiráceo contenía una parte del prólogo fue sugerida ya por Hunt, su primer editor, y fue defendida por Pickard-Cambridge¹¹⁵⁶ y asumida tácitamente también por Page, quien colocó este fragmento antes del diálogo entre Éaco y Heracles¹¹⁵⁷. El descubrimiento de un nuevo fragmento con un diálogo entre Heracles y Pirítoo (F 4a) perteneciente al mismo papiro que contenía los F 5, 7, 8 y 9 y su casi segura ubicación inmediatamente antes del F 5 ha restado casi toda verosimilitud a esta hipótesis¹¹⁵⁸.

Por su parte, Collard-Cropp han propuesto, sin especificar quién pronuncia el prólogo, que la obra comenzaría presentando a Teseo y Pirítoo ya encadenados y que Heracles llegaría quizá inmediatamente después de la entrada del coro¹¹⁵⁹.

Otra posibilidad que nos parece más atractiva, sugerida por Sutton¹¹⁶⁰, es que el prólogo introductorio, donde se explicaría la situación de los condenados, fuera pronunciado por Éaco, a continuación se produciría la llegada de Heracles (F 1), quien a su vez anunciaría inmediatamente la entrada del coro (F 2-4) en cuya compañía ha accedido al Hades.

Del resto de los fragmentos puede deducirse que habría un diálogo entre Heracles y Pirítoo con intervención del coro (F 4a-5), en el que de alguna manera el primero conseguiría sacar al caudillo lapita del estado de sopor en que lo había sumido el Trono del Olvido (F 4a); a continuación Pirítoo atribuía su castigo a su condición de hijo de Ixión, quien como él se mostró arrogante con los dioses (F 5). Parece una escena posterior la recogida en el F 7 (procedente del mismo papiro que F 4a y F 5), un diálogo

¹¹⁵⁶ PICKARD-CAMBRIDGE (1933:150).

¹¹⁵⁷ PAGE (1942: 120-5) sólo edita tres fragmentos ordenándolos de la siguiente forma: F 5-F1-F7.

¹¹⁵⁸ Cf. H. M COCKLE (1983: 29-36).

¹¹⁵⁹ COLLARD - CROPP (2008: 637-8).

¹¹⁶⁰ SUTTON (1987: 95-6).

entre Heracles y Teseo donde se dan mutuo testimonio de admiración y amistad, y que tal vez incluía la negativa de Teseo a marchar del Hades sin Pirítoo y su súplica a Heracles de que rescatara también a su amigo, al tiempo que le ofrecía en vano su ayuda para someter a Cerbero¹¹⁶¹. Según Sutton¹¹⁶² quizá haya un vestigio de esta escena en un escolio de Tzetzes¹¹⁶³ donde se afirma que Teseo le describía detalladamente a Heracles el reino de Hades. Diels-Kranz proponían incluir también en este episodio el F 23, una cita de Estobeo que no lleva asignación de título¹¹⁶⁴; también Collard-Cropp¹¹⁶⁵ sugieren asignar a esta escena los F 6, 10 y 12, pero hay que reconocer que tanto estos fragmentos como el F 11, todos ellos de carácter gnómico, así como los muy dañados fragmentos papiráceos F 8 y 9 son muy difíciles de encajar en una secuencia dramática determinada.

Como ya hemos indicado, es de suponer que habría una escena entre Heracles y Hades y posiblemente también otra de Heracles con Perséfone o de esta con Pirítoo y Teseo, si se considera que el citado *adéspoton* 658 K-Sn pertenece a la pieza. La obra concluiría con el rescate de ambos héroes, obtenido no por la fuerza sino gracias a la persuasión ejercida por Heracles sobre los dioses infernales.

En definitiva, dos parecen ser los rasgos más característicos y novedosos del *Pirítoo* de Critias/Eurípides respecto a la corriente principal de la tradición: el hecho de que Teseo permaneciera en el Hades voluntariamente por lealtad a su amigo y, en segundo lugar, que gracias a la intervención de Heracles ambos héroes, y no solo Teseo, conseguían salir de nuevo a la superficie. No obstante, como ya hemos señalado, el doble rescate no aparece reflejado de manera irrefutable en las numerosas representaciones plásticas de la leyenda, a lo que se añade que en la *hypóthesis* de Juan Logoteta se utiliza una expresión lo bastante ambigua (τοὺς δὲ περὶ Θησέα) como para que persista la duda. Tampoco las principales fuentes mitográficas que refieren esta

¹¹⁶¹ MILLS (1997: 258) señala con razón que tendría un mayor efecto dramático que el primer encuentro de Heracles fuera con Pirítoo, a quien Heracles no había visto antes, que no con Teseo, a quien ya conocía.

¹¹⁶² SUTTON (1987: 29).

¹¹⁶³ *Schol.* in Aristoph. *Ran.* 142a, cf. n. 1131.

¹¹⁶⁴ DIELS-KRANZ, *VS II* (1952⁶: 427).

¹¹⁶⁵ COLLARD-CROPP (2008: II 638).

versión (Diodoro e Higino)¹¹⁶⁶ aluden expresamente a la tragedia de Eurípides (o Critias) como fuente de la misma; sólo Tzetzes lo hace en un breve apunte de uno de sus escolios¹¹⁶⁷, lo cual ha bastado para que se establezca un cierto consenso entre los estudiosos sobre esta cuestión.

Sin embargo, como ya hemos anticipado hace unas páginas, los dos textos de Tzetzes que hacen alusión al *Pirítoo* de Eurípides incurren en una aparente contradicción que merece la pena examinar ahora con más detenimiento:

Tzetz. *Schol. in Aristoph. Ran.* 142a Θησεὺς καὶ Πειρίθους συνέθεντο τὴν Ἔιδου θυγατέρα Κόρην ἄρπάσαι ἔρωτα σχόντος αὐτῆς τοῦ Πειρίθου. κατιόντες οὖν κατεσχέθησαν· καὶ ὁ μὲν ὡς ἄρπαξ τῷ Κερβέρῳ κατάβρωμα γίνεται· Θησεὺς δὲ ὡς συνεργός, ἀλλ' οὐχ ἄρπαξ, ἐδέθη κατασχεθεῖς. ὕστερον δὲ Ἡρακλεῖ καταελθόντι διὰ τὸν Κέρβερον πάντα Θησεὺς τὰ ἐκεῖ αὐτῷ ἀκριβέστατα ὑποτίθησιν, ὡς Εὐριπίδης διδάσκει τοῖς δράμασιν .

Teseo y Pirítoo acordaron raptar a Core, la hija de Hades, al haberse enamorado Pirítoo de ella. Entonces, cuando descendieron, fueron apresados. Y uno, por secuestrador, es dado como alimento a Cerbero; pero Teseo, como cómplice pero no secuestrador, fue retenido en prisión. Después, cuando Heracles desciende a por Cerbero, Teseo le explica con detalle todo lo relativo al Hades, según muestra Eurípides en sus dramas.

Tzetz. *Schol. ad Chil.* IV 912 (*Anecd. Oxon.* vol. 3 p. 359, 22) καὶ ἡ Κόρη, ἦν ο Πειρίθους τε καὶ Θησεὺς ἄρπάζειν μέλλοντες συνεσχέθησαν· καὶ Πειρίθους μὲν κατεβρώθη, ὁ δὲ Θησεὺς ἐσώθη παρ' Ἡρακλέους· κατ' Εὐριπίδην σώζονται καὶ οἱ δύο

¹¹⁶⁶ Vid. supra, n. 1128 y n. 1114.

¹¹⁶⁷ Vid. supra, n. 1129.

Y Core, a la que cuando iban a raptarla Teseo y Pirítoo fueron apresados. Y Pirítoo fue devorado, pero Teseo fue salvado por Heracles. Según Eurípides se salvan los dos.

Si en el primer texto se incluye también bajo el amparo de Eurípides el dato de que Pirítoo fue devorado inmediatamente por Cerbero, entonces la obra aludida, en la que aparecía Teseo enseñándole el Hades a Heracles, no puede ser *Pirítoo* —no al menos el *Pirítoo* de la *hypóthesis* de Juan Logoteta— sino otra distinta donde aparecieran también los dos héroes; tal vez, por ejemplo, el drama satírico *Euristeo* en el que Heracles traía del mundo infernal a Cerbero y aterrizzaba con él al rey de Micenas¹¹⁶⁸. Aunque Teseo no fuera un personaje de esta pieza, es muy probable que Heracles mencionara su rescate y es posible que se hablara allí también de la aciaga suerte de Pirítoo.

Ahora bien, el segundo escolio contradice esta interpretación al tiempo que parece dar la clave para comprender correctamente el primero: aquí queda claro de nuevo que Tzetzes conoce una versión en la que se castigaba a Pirítoo a ser devorado por Cerbero, como sucedía en el relato racionalista de Plutarco¹¹⁶⁹, y Teseo en cambio era rescatado por Heracles, pero la contrapone precisamente a la versión de Eurípides, en la que según Tzetzes se salvaban los dos (coincidiendo en esto con la interpretación más verosímil del argumento de Juan Logoteta). Por tanto, en el escolio de Tzetzes a las *Chiliades* hemos de entender que las palabras ὅστερον δὲ marcan una separación drástica con lo anterior, con lo cual sólo lo que se afirma a partir de ahí —que Teseo le enseñaba con detalle a Heracles el mundo subterráneo— recoge probablemente una escena del *Pirítoo* de Eurípides.

Menos verosímil resulta, aunque no del todo imposible, que del confuso testimonio de Tzetzes se pueda deducir que en Eurípides coexistían las dos versiones. Es decir, que en el *Euristeo* se hablara de la muerte de Pirítoo devorado por Cerbero

¹¹⁶⁸ F 371- 379a Kn. Cf. JOUAN-VAN LOOY (2000: VIII 2, 133-141).

¹¹⁶⁹ Vid. supra n. 1115.

mientras que en el *Pirítoo* los dos héroes eran rescatados. El plural τοῖς δράμασιν del escolio a *Las ranas* podría esconder un indicio de esta dualidad.

Por último, y de nuevo a título de mera conjetura, no se puede dejar de lado la posibilidad de que la contradicción de Tzetzes revele indirectamente la existencia de dos *Pirítoos*, uno de Eurípides y otro de Critias. En uno de ellos, el resumido por Juan Logoteta, los dos héroes serían rescatados (¿el de Eurípides?), y en el otro, recogido en los escolios de Tzetzes, Pirítoo sería devorado por Cerbero (¿el de Critias?)¹¹⁷⁰. También en este caso el plural τοῖς δράμασιν encontraría una cierta justificación, pues a partir de cierto momento las dos piezas habrían comenzado a circular bajo el nombre de Eurípides. De cualquier forma, como hemos explicado en la introducción a este capítulo, los fragmentos que nos han llegado del *Pirítoo* se ajustan mejor a la supuesta versión de Eurípides tal como la relatan Juan Logoteta y Gregorio de Corinto.

Una última cuestión controvertida es si el *Pirítoo* era un drama satírico o una tragedia. Juega a favor de la primera hipótesis la parodia que parece hacerse de la escena entre Éaco y Heracles del F 1 de *Pirítoo* en las *Ranas* de Aristófanes, concretamente en los versos 285-95 y especialmente en 464-78 y 605-673, donde Dioniso, disfrazado de Heracles, se encuentra con el portero del Hades, nombrado como Éaco en la mayoría de los manuscritos¹¹⁷¹. Sin embargo, nada hay en los fragmentos conservados de *Pirítoo* que denoten siquiera el menor tono humorístico y, por otra parte, como apuntan Collard-Cropp¹¹⁷², en apoyo de que se trate de una tragedia contamos con el destacado antecedente del *Prometeo encadenado* de Esquilo, donde el protagonista permanecía prácticamente durante toda la representación encadenado e inmóvil, igual que debía de suceder aquí con los dos héroes condenados o al menos con Pirítoo. Tampoco hay razones suficientemente firmes para aceptar con H. Cockle¹¹⁷³ que la pieza, por su desenlace feliz —y en caso de ser su autor Eurípides—, tuviera un

¹¹⁷⁰ GANTZ (2004: 524), comentando sólo el escolio de Tzetzes a *Ranas*, insinúa que la versión de la muerte de Pirítoo devorado por Cerbero podría ser la de Critias. Otra posibilidad es el *Pirítoo* de Aqueo, pero de esa pieza ni siquiera sabemos qué parte de la leyenda trataba.

¹¹⁷¹ Vid. infra p. 480.

¹¹⁷² COLLARD-CROPP (2008: II 639).

¹¹⁷³ COCKLE (1983: 32).

carácter prosatírico equivalente al de la *Alcestris*. Como ha indicado Sutton¹¹⁷⁴, faltan de nuevo aquí, al menos en los versos conservados, los elementos humorísticos que sí aparecen en la *Alcestris*, por no hablar del arriesgado planteamiento que supone asumir que cualquier obra de Eurípides con desenlace feliz tenga que haber ocupado el lugar del drama satírico en una tetralogía.

En cuanto a la fecha de composición, es imposible de precisar con exactitud: si el *Pirítoo* es de Eurípides, el criterio métrico, con las cautelas que ya hemos indicado, señala a una fecha cercana al 420 a. C. y difícilmente posterior al 416. Si la obra es de Critias, pudo representarse —si es que efectivamente se representó— antes de su exilio del verano del 406. Wilamowitz insistió en 411 como *terminus ante quem*¹¹⁷⁵ mientras que Raoss propuso el año 407 como *terminus post quem*¹¹⁷⁶. También pudo representarse tras su regreso del exilio en la primavera del 404: Dover ha propuesto las Leneas del 403, ya durante el gobierno de los Treinta¹¹⁷⁷ y muy poco antes de su muerte.

Pirítoo y Las ranas de Aristófanes.

Conviene examinar ahora con cierto detenimiento la posible conexión entre el *Pirítoo* y *Las ranas* de Aristófanes, una cuestión a la que ya hemos ido haciendo referencia en las páginas anteriores y que de manera colateral puede incidir también en la recurrente cuestión de la autoría del *Pirítoo*.

Ya desde el comienzo de *Las ranas*, con la visita que Dioniso y Jantias hacen a Heracles, hasta el recuerdo de su anterior vista que Dioniso disfrazado suscita en los moradores del infierno, hay una presencia mantenida, sobre todo a lo largo de la primera parte de la comedia, del mitologema nuclear de *Pirítoo*, el descenso de Heracles al Hades en busca de Cerbero.

¹¹⁷⁴ SUTTON (1987: 11).

¹¹⁷⁵ WILAMOWITZ (1875: 449).

¹¹⁷⁶ RAOSS (1951: 256 n. 38).

¹¹⁷⁷ DOVER (1993: 55).

Pero además de esta referencia general a la leyenda, no resulta difícil establecer una analogía más concreta entre la escena que se desarrolla en el F 1 del *Pirítoo* y algunas escenas de *Las ranas*, muy especialmente la llegada de Dioniso y Jantias a las puertas del palacio de Hades (v. 464-79)¹¹⁷⁸. Así ha sido advertido por una buena parte

¹¹⁷⁸ Aristophan. *Ran.* 464-79

ΔΙΟΝΥΣΟΣ Παῖ παῖ.

ΑΙΑΚΟΣ Τίς οὔτος;

ΔΙ. Ἡρακλῆς ὁ καρτερός.

ΑΙ. ὦ βδελυρὲ κἀναίσχυντε καὶ τολμηρὲ σὺ 465

καὶ μιὰρὲ καὶ παμμίαρε καὶ μιάρωτατε,
ὃς τὸν κύν' ἡμῶν ἐξελάσας τὸν Κέρβερον
ἀπῆξας ἄγχων κάποδρὰς ὄχου λαβῶν,
ὄν ἐγὼ 'φύλαττον. Ἄλλὰ νῦν ἔχει μέσος·

τοῖα Στυγὸς σε μελανοκάρδιος πέτρα 470

Ἄχερόντιός τε σκόπελος αἱματοσταγῆς
φρουροῦσι, Κωκυτοῦ τε περιδρομοὶ κύνες,
ἔχιδνά θ' ἑκατογκέφαλος, ἢ τὰ σπλάγχνα σου
διασπαράξει· πλευμόνων τ' ἀνθάψεται

Ταρτησσία μύραινα, τὼ νεφρῶ δέ σου 475

αὐτοῖσιν ἐντέροισιν ἡματωμένω
διασπάσσονται Γοργόνες Τειθράσαι,
ἐφ' ἃς ἐγὼ δρομαῖον ὀρμήσω πόδα.

ΞΑΝΘΙΑΣ Οὔτος, τί δέδρακας;

ΔΙ. Ἐγκέχοδα· κάλει θεόν.

(DIONISO *¿Chico, chico!*)

ÉACO *¿Quién es?*

ΔΙ. *Heracles el valeroso.*

ΕΑ. *¿Tú, infame, desvergonzado, atrevido!* 465

¿Apestoso, archiapestoso, requeteapestoso!

Que tirando de nuestro perro Cerbero

huiste cogiéndolo del cuello y te escapaste largándote con él,

a quien yo guardaba. Pero ahora te tengo por la cintura:

esta roca de corazón negro de la Estige 470

y el peñasco sanguinolento del Aqueronte

te vigilan, y los perros merodeadores del Cocito

de la crítica —aunque no por toda, como veremos en seguida—, que reconoce en el pasaje aristofánico, si no una imitación literal del texto, sí al menos una parodia de la situación dramática del *Pirítoo*.

La concordancia entre las dos escenas se basa fundamentalmente en que en ambos casos Heracles (o Dioniso disfrazado de tal) es recibido por Éaco en calidad de guardián (o “portero”) del Hades, un elemento novedoso del que no hay precedentes antes del *Pirítoo*. Es evidente además que la escena de *Las ranas*, con los reproches y amenazas de Éaco al fingido Heracles, presupone la anterior κατάβασις del héroe tebano en busca del perro Cerbero, lo cual, como hemos visto, constituía también el arranque de la tragedia. Otro elemento común que no puede pasar desapercibido es que en ambos casos acompaña al protagonista un coro de iniciados eleusinos.

Sin embargo, no faltan tampoco razones de peso para cuestionar que exista un vínculo entre ambos dramas. En primer lugar, un argumento *ex silentio*: ninguno de los escolios a *Las ranas* menciona el *Pirítoo* como el modelo parodiado por Aristófanes, ni siquiera en la escena de la llegada de Heracles-Dioniso a las puertas del palacio de Hades. Hoffmann¹¹⁷⁹ ha señalado que los comentaristas antiguos de Aristófanes conocían el *Pirítoo*, como lo prueba un esolio a *Las aves* donde se cita un verso del F 3 de esta tragedia¹¹⁸⁰, por lo que si no lo mencionan es simplemente porque Aristófanes no se inspiró en él. Sorprendentemente, los escolios sólo hacen referencia como modelo de la escena de *Las ranas* al perdido *Teseo* de Eurípides, y lo hacen hasta en cinco

*y Equidna la de cien cabezas, que tus vísceras
desgajará. Y tus pulmones lacerará
una murena tartesia y tus riñones
ensangrentados con tus propias tripas
los destrozarán las Gorgonas de Titras,
a las que me encamino con raudo pie.*

JANTIAS ;Eh, tú! ¿Qué has hecho?

DI. *Me he cagado: invoca al dios.)*

¹¹⁷⁹ HOFFMANN (1951: 144).

¹¹⁸⁰ *Schol.* in Aristoph. Av. 179 Εὐριπίδης Πειρίθω «καὶ τὸν Ἀτλάντιον φρουρῶν πόλον» (cf. F 3).

ocasiones¹¹⁸¹. En concreto, el *Schol. ad Ran.* 467 asegura que las amenazantes palabras del portero del Hades a Dioniso disfrazado de Heracles son semejantes a las que en el *Teseo* el héroe protagonista le dirigía a Minos¹¹⁸². No obstante, ya Wilamowitz cuestionó la veracidad de esta información y propuso el *Pirítoo* como la obra parodiada por Aristófanes¹¹⁸³, adscribiendo incluso a esta pieza los fragmentos que los escolios asignan al *Teseo*¹¹⁸⁴. Al margen de que en la escena de *Las ranas* pueda haber algunos préstamos léxicos tomados del *Teseo*, salta a la vista que no hay puntos comunes, ni en cuanto al argumento ni en cuanto a situaciones dramáticas, sobre los que establecer una parodia: el *Teseo*, por lo que sabemos gracias a la *hypóthesis* de Tzetzes y por los

¹¹⁸¹ *Schol. in Aristoph. Ran.* 467, 470, 473, 475 (en dos ocasiones).

¹¹⁸² *Schol. in Aristoph. Ran.* 467 παραπλήσιά ἐστι τούτοις τὰ ἐν τῷ Θησεῖ πεποιημένα παρ' Εὐριπίδῃ. ἐκεῖ γὰρ τοιοῦτος ἦν σπουδάζων καὶ τοιαῦτα λέγει πρὸς τὸν Μίνωα (*Es semejante a lo que está escrito en el Teseo de Eurípides; allí este está hablando en serio y le dice tales cosas a Minos*).

¹¹⁸³ WILAMOWITZ (1875: 161-172; 1895: 157-8; 1927: 291-2).

¹¹⁸⁴ Se trata de los fr. 386, 387 y 388 Nauck¹ (= *Ran.* 465, 470-7 y fr. 386c Kn.). Kannicht en su edición de los fragmentos de Eurípides admite únicamente como un fragmento del *Teseo* el deteriorado pasaje (fr.386c) que cita el *Schol. ad Ran.* 473 (= fr. 3B de la edición de JOUAN-VAN LOOY (2000: 159), con otra reconstrucción del texto): "Ἐχιδνά θ' ἑκατοντακέφαλος: Ὁ τόπος οὗτος παρὰ τὰ ἐν Θησεῖ Εὐριπίδου·

κάρα τε γὰρ σου συγχεῶ κόμαις ὁμοῦ,
 †ράναί τε δ' ἐγκέφαλον ὀμμάτων δ' ἄπο
 αἰμοσταγεῖς πρηστῆρες οἴσονται κάτω

(*"Equidna la de cien cabezas": este pasaje se encuentra entre lo que Eurípides dice en el Teseo:*

*Pues tu cráneo aplastaré con tus cabellos
 y †dispersar tu cerebro. Y de tus ojos
 abajo tormentas de sangre resbalarán*).

WILAMOWITZ, seguido por WEBSTER (1967a: 105), supone que el escoliasta, confundido por el nombre de Teseo, habría interpretado erróneamente estos pasajes como las amenazas de Teseo contra Minos en el *Teseo*. Abundando en esta idea, VAN LEEUWEN en su edición de *Las ranas* (1898: 79) sospechaba una corrupción en el texto del escolio al v. 467 (v. nota anterior), donde πρὸς τὸν Μίνωα se habría añadido al comentario original y ἐν τῷ Θησεῖ habría sustituido a un original ἐπὶ Θησεῖ: "Qua propter suspicor illud πρὸς τὸν Μίνωα (...) a sero demum nato homine aliquo esse adiectum, in quinque autem his notis (ad vv. 465, 473, 474, 475bis) quae unius instar sunt, perperam dici Euripidem haec ἐν τῷ Θησεῖ dixisse, in vetustis enim ad *Ranas* commentariis ἐπὶ Θησεῖ fuisse scriptum, de *Theseo* -in Pirithoo scilicet fabula".

escasos fragmentos conservados, estaba ambientado en Creta y se centraba en la liberación de los jóvenes atenienses enviados a la isla como víctimas del Minotauro. No parece en absoluto probable que hubiera un descenso al Hades ni que Heracles pudiera desempeñar algún papel. Por otra parte, podemos datar con cierta seguridad el *Teseo* en el año 422 a. C., mientras que *Las ranas* se estrenó en 405: demasiado tiempo, quizá, para que el efecto cómico de la parodia resulte eficaz¹¹⁸⁵.

Además del silencio de los escoliastas, otros argumentos se han esgrimido para cuestionar la dependencia entre *Las ranas* y el *Pirítoo*. Radermacher comenta en su edición de la comedia de Aristófanes que las situaciones no son semejantes, porque en el *Pirítoo* Heracles no baja al Hades con la intención declarada de rescatar a Teseo y Pirítoo, mientras que en *Las ranas* Dioniso sí que viaja expresamente en busca de Eurípides, aunque luego lo sustituya por Esquilo¹¹⁸⁶. También se muestra más que escéptico Rau, quien señala que en el *Pirítoo* no sólo no hay amenazas por parte de Éaco sino que incluso la conversación con Heracles se desarrolla en un tono cortés; en su opinión, tampoco puede decirse que en el *Pirítoo* haya una “escena de portería”, puesto que, como ya hemos observado más arriba, Éaco ve llegar desde lejos a Heracles (F 1, v. 1-2)¹¹⁸⁷. Ambos críticos pecan quizá de excesiva rigidez al olvidar que una parodia con fines cómicos no consiste en una reproducción literal de la escena imitada, sino en su deformación y exageración.

Otras pruebas parecen *a priori* más eficaces para debilitar los que hemos considerado los dos puntos principales de conexión entre ambos textos, a saber, la presencia de Éaco como guardián o “portero” del Hades y la de un coro de iniciados en los misterios como acompañantes del verdadero o fingido Heracles. Como ha señalado Dover¹¹⁸⁸, no todos los manuscritos de *Las ranas* asignan el nombre de Éaco al personaje que abre la puerta del Hades a Dioniso-Heracles ni incluyen a este personaje entre las *dramatis personae* —algunos lo denominan simplemente θεράπων o θεράπων

¹¹⁸⁵ Cf. CENTANNI (1997: 187).

¹¹⁸⁶ RADERMACHER (1954: 358).

¹¹⁸⁷ RAU (1967: 116).

¹¹⁸⁸ DOVER (1993: 50-55).

Πλούτωνος— ni, por supuesto, los otros personajes se dirigen a él con ese nombre; incluso uno de los escolios califica de ἀπίθανον tal identificación¹¹⁸⁹. Para Dover, el personaje que recibe a Dioniso-Heracles en *Las ranas* es simplemente un sirviente de Plutón, y su identificación en los manuscritos con Éaco parece el fruto de una inferencia de los eruditos de época helenística y romana. Por otra parte, aunque en *Pirítoo* Éaco salude a Heracles a su llegada no hay que deducir por ello que su función en la obra sea la de “guardián de la puerta”. El *status* de Éaco sólo a partir del siglo IV a. C. se habría ido degradando, desde su alta posición como juez de las almas junto a Minos y Radamantis, mediante la superposición y el tratamiento irónico de diversos términos con los que se le califica en inscripciones y textos literarios, tales como “guardián de las llaves del Hades”¹¹⁹⁰, κληδοῦχος, πυλωρός o finalmente θυρωρός¹¹⁹¹. El proceso habría sido similar al experimentado por la figura de San Pedro en la tradición cristiana a partir de *Mateo* 16, 19. Por lo demás, puesto que los escolios no hacen alusión al *Pirítoo* y en *Las ranas* no hay bromas sobre la degradación de Éaco a la categoría de portero no hay motivos para pensar que Aristófanes parodiara el *Pirítoo*. Más bien al contrario, según Dover, si la tragedia se representó, como él sugiere, en las Leneas del 403, durante la tiranía de los Treinta, fue Critias quien pudo tomar prestado de *Las ranas* el coro de iniciados¹¹⁹².

Precisamente respecto al coro de iniciados de *Las ranas* pueden plantearse igualmente legítimas dudas sobre si refleja específicamente el coro del *Pirítoo* o si remite sin más a la versión más extendida de la κατάβασις de Heracles en busca de

¹¹⁸⁹ *Schol.* in Aristoph. *Ran.* 464 εἷς τῶν ἐν Ἄιδου λέγει. τινὲς δὲ τὸν Αἰακὸν λέγουσιν ἀποκρίνασθαι ὅπερ ἀπίθανον (*Habla uno del Hades. Algunos dicen que responde Éaco, lo cual resulta increíble*).

¹¹⁹⁰ Apollod. III 12, 6 τὰς κλεῖς τοῦ Ἄιδου φυλάττει (*guarda las llaves del Hades*).

¹¹⁹¹ Cf. SOMMERSTEIN (1996: 198), aunque él sí cree que es Éaco quien amenaza a Dioniso y que su papel como guardián de la puerta estaba ya establecido a finales del siglo V a. C.

¹¹⁹² La otra posibilidad que apunta Dover, como ya hemos mencionado, es que la pieza circulara en copias privadas, destinada únicamente a la lectura. SOMMERSTEIN (1996: 10, n. 47), en todo caso, descarta que Critias pudiera haber presenciado la representación de *Las ranas*, pues en 405 se encontraba todavía en el exilio.

Cerbero: como propuso Norden en su comentario al libro VI de la *Eneida*¹¹⁹³, es posible que ya un poema épico perdido del s. VI. a C. recogiera el motivo de la iniciación de Heracles en Eleusis por Eumolpo, el fundador de los misterios, previa a la realización de su duodécimo trabajo, el robo de Cerbero; de allí lo habría tomado Píndaro en un poema conservado fragmentariamente (fr. 346)¹¹⁹⁴ y estaría también en la base del relato que hace Apolodoro del robo de Cerbero¹¹⁹⁵. Ciertamente, el coro de *Las ranas* presenta algún punto en común con los pocos versos que quedan de la *párodos* del *Pirítoo*, en concreto la referencia al sol o los astros dentro del mundo subterráneo, pero, como ya hemos observado¹¹⁹⁶, la existencia de un cielo infernal es recurrente en una tradición que va desde Píndaro a Virgilio y puede tener su origen en una epopeya arcaica.

A esto se puede añadir que, como ha advertido Sommerstein, uno de los ejemplos míticos sobre los que Aristófanes ha diseñado la acción de su comedia, es, además del rescate de Teseo por Heracles, el de Perséfone por Hermes, precisamente uno de los mitos subyacentes en los Misterios de Eleusis¹¹⁹⁷. Finalmente, y sea cual sea su relación con el *Pirítoo*, recordemos que también en el *Heracles* de Eurípides (v. 613) su protagonista aseguraba haber contemplado los ὄργια de los iniciados en el Hades.

¹¹⁹³ NORDEN (1903: 5).

¹¹⁹⁴ Cf. LLOYD-JONES (1967: 206-29); aparte de algunas representaciones plásticas, las más antiguas de las cuales se remontan al s. IV. a. C. (cf. *LIMC* IV 1, p. 806-8), otras menciones a la iniciación de Heracles las tenemos en el pseudoplatónico *Axíoco* 371e, en Plutarco, *Thes.* 30, y en Diodoro, IV 25; también el mito central de la *Oda V* (v. 56-175) de Baquílides sería deudor de esta κατάβασις épica, aunque en este caso no se habla de la iniciación de Heracles.

¹¹⁹⁵ Apollod. II, 5, 12 μέλλων οὖν ἐπὶ τοῦτον ἀπιέναι ἦλθε πρὸς Εὐμόλπον εἰς Ἐλευσίνα, βουλόμενος μνηθῆναι. [ἦν δὲ οὐκ ἐξὸν ξένοις τότε μνεῖσθαι, ἐπειδὴ περ θετὸς Πυλίου παῖς γενόμενος ἐμνεῖτο]. μὴ δυνάμενος δὲ ἰδεῖν τὰ μυστήρια ἐπέπερ οὐκ ἦν ἠγνισμένος τὸν Κενταύρων φόνον, ἀγνισθεὶς ὑπὸ Εὐμόλπου τότε ἐμνήθη (*Cuando se disponía a ir en su busca, llegó ante Eumolpo en Eleusis, con la intención de ser iniciado. [no era posible entonces la iniciación para los extranjeros, pero como se hizo adoptar por Pilio, fue iniciado.] Al no poder contemplar los misterios puesto que no se había purificado de la matanza de los centauros, fue purificado por Eumolpo y entonces fue iniciado.*)

¹¹⁹⁶ Vid. supra p. 472, n. 1144-1148.

¹¹⁹⁷ SOMMERSTEIN (1996: 18).

En definitiva, la presencia de un coro de iniciados en *Las ranas* podría estar justificada por la influencia de diversos modelos míticos y literarios, no exclusivamente por el *Pirítoo*.

Desde una perspectiva contraria, resulta procedente examinar también si el alcance de la parodia de Aristófanes puede haber ido más allá de la caricatura de una única escena o de la introducción del coro de iniciados, y haberse configurado en su conjunto no ya sobre el relato mítico tradicional sino concretamente sobre el patrón argumental del *Pirítoo*. En este sentido, Centanni, a quien le cabe el mérito de haber sido la primera en hacer una detenida lectura paralela de ambas piezas en busca de concomitancias, tras señalar la equivalencia en el marco general de la acción (la κατάβασις de Heracles) y la identidad del coro en ambas piezas, destaca como uno de los elementos clave la benevolencia de Perséfone y de Hades¹¹⁹⁸, el dios intratable por antonomasia, el que no concede ningún don (ἄδοτος, *Himno a Hermes* IV 573), al permitir el rescate tanto de Teseo y Pirítoo, en un caso, como el de Esquilo, en el otro¹¹⁹⁹. Efectivamente, la hospitalidad con que Perséfone acoge a Heracles en *Las Ranas* (v. 503-7) y la buena disposición con que Plutón recibe la demanda de Dioniso (v. 1414-6) se corresponden con las palabras de la *hypóthesis* del *Pirítoo*, cuando afirma que Heracles obtuvo el rescate de los dos amigos como “un favor de los dioses subterráneos” (χάριτι τῶν χθονίων θεῶν), y no por la fuerza (βίᾱ), que es como ha tenido que reducir a Cerbero. Sin embargo, como ocurre con otros paralelismos más de detalle que cita Centanni¹²⁰⁰, la benevolencia de los dioses del Infierno con Heracles es un elemento

¹¹⁹⁸ Otro de los puntos distintivos que, según la autora, hace de *Las ranas* y *Pirítoo* dos piezas casi únicas y que demostraría su estrecha conexión es la ambientación en el Hades y la representación escénica de una κατάβασις. Sin embargo, este argumento queda prácticamente invalidado tras el trabajo de LIBRÁN (2005), quien cita catorce dramas que cumplen una o ambas condiciones, lógicamente todos fragmentarios, de los cuales siete tratan de una manera u otra el tema del último trabajo de Heracles, la captura de Cerbero y la liberación de Teseo y Pirítoo.

¹¹⁹⁹ CENTANNI (1997: 194).

¹²⁰⁰ Así, por ejemplo, CENTANNI (1997: 190-199) sugiere que, además de la escena de Éaco y el coro de μύσται, pueden ser referencias directas al *Pirítoo* en *Las ranas* la alusiones a la lucha contra los centauros (v. 38), a la anterior llegada de Heracles en busca de Cerbero (v. 109, 503, 566-7, 605) o al descenso al

común a la leyenda de su descenso al infierno en busca de Cerbero y de la liberación de Teseo, no algo específico del *Pirítoo*, y en el caso concreto de Perséfone la actitud de la diosa se justifica por la iniciación previa del héroe en los misterios de Eleusis. Por otro lado, Heracles no es el único héroe en conseguir de los dioses subterráneos el regreso de un mortal, como demuestra el caso de Orfeo y Eurídice, aunque aquí la condición impuesta hiciera fracasar finalmente el rescate.

Una hipótesis mucho más compleja y trabada es la propuesta por Dobrov¹²⁰¹, quien considera que, más allá de una simple parodia¹²⁰², el conjunto de la comedia de Aristófanes se ha diseñado conscientemente sobre el patrón argumental del *Pirítoo*, en un hábil y brillante juego “metaficcional” en el que Aristófanes se sirve de una tragedia de Eurípides no sólo para atacarlo a él sino también para realzar la superioridad de la comedia (encarnada en el propio Dioniso), en tanto que salvadora de la ciudad, sobre la tragedia (representada por el mismo dios bajo el disfraz de Heracles, héroe trágico por excelencia); y todo ello en un momento de profunda crisis como el que vivía Atenas en los momentos previos a la derrota definitiva en la Guerra de Peloponeso. Este *agón* tácito entre comedia y tragedia se superpone al que de manera expresa se representa en la escena entre Esquilo, investido por Aristófanes de las cualidades sociales y éticas del Teseo trágico, y Eurípides, a quien, jaleado en el Hades por toda clase de malhechores, Aristófanes trata como a un trasunto del impío Pirítoo. Sobre este marco de interpretación, muy coherente pero altamente especulativo, Dobrov va subrayando los paralelismos o las alteraciones intencionadas que demuestran que lo que hace

Hades de Teseo (v. 143), todas ellas, en mi opinión, demasiado genéricas como para ver una influencia directa de la tragedia atribuida a Critias.

¹²⁰¹ DOBROV (2001: 133-156).

¹²⁰² DOBROV (2001: 16) realmente no habla de parodia, término que considera muy limitado, sino de “contrafact”, neologismo que toma de la teoría musical, en concreto del jazz, y que consiste en sobreponer una nueva melodía a la estructura armónica de una melodía anterior. Un “contrafact cómico”, según el autor, ‘describes a process whereby the comic protagonist appears to improvise on tragedy as he goes along, sustaining a dialogue between genres on many levels: language, character, situation, spectacle, theme, and so on. Like its musical cousin, the comic contrafact puts its poetics of transformation on display so that the spectators are seduced into new, and unexpected, acts of interpretation’.

Aristófanes en *Las ranas* es poner en pie un *Pirítoo* en clave de farsa. En su opinión, toda la estructura de la pieza se organiza en función de la dependencia de su modelo trágico. Así, por ejemplo, *Pirítoo* al igual que *Las ranas* presenta una disfunción entre la razón inicial para la κατάβασις —raptar a Cerbero del Hades y rescatar a Eurípides, respectivamente— y su resultado final —rescatar a Teseo y Pirítoo, en el primer caso, y a Esquilo, en el segundo—. No obstante, Dobrov reconoce que la función del *Pirítoo* como paradigma y andamiaje narrativo de *Las ranas* se manifiesta con diferente intensidad en las dos partes en que se divide la comedia: antes de la parábasis (v. 674-737) *Pirítoo* es el modelo cuyas huellas sigue fielmente *Las ranas* a lo largo de toda la aventura de la κατάβασις, hasta culminar con la escena de Éaco y los cambios de disfraz que la siguen; en cambio, después de la parábasis el control narrativo de *Pirítoo* se atenúa, aunque sigue operativo a nivel temático.

La función del coro de iniciados en *Las ranas* es para Dobrov muy ilustrativa de la teoría que intenta defender. El doble papel del coro trágico de iniciados —tomado en préstamo del *Pirítoo*— interpretando a un coro cómico se manifiesta en la *párodos* de *Las ranas* a nivel léxico mediante el uso reiterado de términos derivados de la raíz de παίζω, es decir, por las referencias al “actuar”, como ya había advertido Dover¹²⁰³. Y esta misma dualidad tiene su reflejo a nivel métrico: el ritmo jónico de los versos 323-53 remite a la tragedia, mientras que los anapestos de 354-71 revelan ese pasaje como un momento de pura comedia enlazado a un contexto ritual. La aparente salida del corifeo en el v. 445, que tantos problemas de interpretación suscita entre los comentaristas de la comedia¹²⁰⁴, a la luz de su lectura resulta ser simplemente la conversión de un personaje trágico en uno cómico. Realmente, nadie sale de escena en ese momento, sino que el texto y la interpretación del actor están señalando la conclusión de la estrecha dependencia narrativa con el *Pirítoo*. Dobrov, que considera que en el *Pirítoo* el coro de iniciados se unía a Heracles en una primera escena todavía a la luz del día para acompañarle en su viaje, justifica que en *Las ranas* esté instalado

¹²⁰³ DOVER (1993: 57-9).

¹²⁰⁴ Un resumen de las diferentes hipótesis que se han propuesto en DOVER (1993: 66-9) y SOMMERSTEIN (1996: 184).

desde el principio en el mundo subterráneo alegando que ese es el lugar en el que lo había dejado Heracles en el *Pirítoo* cuando salió de allí tras cumplir su misión.

Como hemos dicho, en la segunda parte de la comedia, cuando se produce el certamen entre Esquilo y Eurípides, las referencias al modelo trágico se producen de manera menos literal y más abstracta. Así, por ejemplo, Dobrov defiende que la implicación accidental de Dioniso en la competición dramática está modelada sobre la participación de Heracles en un rescate inesperado durante el cumplimiento de su duodécimo trabajo, el rapto de Cerbero. Es decir, así como Heracles se ve sin haberlo previsto como árbitro de los destinos de Teseo y Pirítoo, Dioniso se tropieza de pronto con el papel de juez en el *ἀγών* que enfrenta a los dos poetas trágicos. De la misma forma, la escena del *ἀγών* en la comedia estaría conformada sobre el dilema que se le plantearía a Heracles en el *Pirítoo* entre rescatar únicamente a Teseo o dejar a los dos héroes en el Infierno, dado que en virtud de la *φιλία* el héroe ateniense se negaría a abandonar a su amigo. Es cierto que en Aristófanes la *φιλία* es sustituida por un encarnizado *agón* trágico entre Esquilo y Eurípides, pero a pesar de ello en el resultado final de esta competición tenemos, según Dobrov, un nuevo ejemplo de la dependencia de la comedia respecto a su modelo trágico: aquí la dependencia consiste en manipular en sentido contrario el desenlace de la tragedia haciendo que Dioniso rescate a uno solo de los cautivos y no a los dos como Heracles. Según Dobrov, Aristófanes descarta intencionadamente la innovación de Eurípides y pone por delante de la *φιλία* su sentido cívico, rescatando sólo al que va a ser más útil para la *σωτηρία* de la ciudad. Con ello Dioniso como héroe cómico, el propio Aristófanes como autor y con él el género dramático que representa, la comedia, demuestran ser más útiles para la salvación de la ciudad que Heracles, Eurípides y la tragedia: paradójicamente, esta victoria de la Comedia sobre la Tragedia se consigue haciendo resucitar al autor trágico más prestigioso.

El análisis de Dobrov es de una coherencia y de un rigor teórico impecables y, aunque se puedan discutir, como hemos hecho, algunos puntos concretos de su reconstrucción del *Pirítoo*, es innegable que aporta multitud de hallazgos sugerentes y novedosos, especialmente para la interpretación de la comedia de Aristófanes. El problema es que en ocasiones parece forzar en exceso el sentido de los textos y de las

situaciones dramáticas para adaptarlas a su brillante teoría¹²⁰⁵: ni siempre que hay escenas paralelas o coincidencias entre los dos dramas es una prueba de su estrecha vinculación (pueden haber sido tomadas por separado de la leyenda común) ni siempre que hay una divergencia (la primera aparición del coro o el resultado del *agón*) tiene que deberse a una subversión expresa, premeditada y consciente del modelo trágico por parte de Aristófanes.

Un indicio, algo más indirecto, de una posible imitación en *Las ranas* del F 1 del *Pirítoo* la encontramos en un pasaje de Luciano, *Nec.* 8, sobre el que Alvoni ha llamado la atención¹²⁰⁶. Allí Menipo describe a su amigo cómo le preparó un sabio caldeo para descender al Hades:

MENΙΠΠΙΟΣ. (...) ἐμὲ δὲ τουτοισὶ φέρων ἐνεσκεύασε, τῷ πύλῳ καὶ τῇ λεοντῇ καὶ προσέτι τῇ λύρᾳ, καὶ παρεκελεύσατο, ἦν τις ἔρηταί με τοῦνομα, Μένιππον μὴ λέγειν, Ἑρακλέα δὲ ἢ Ὀδυσσεά ἢ Ὀρφέα.

ΦΙΛΟΣ. Ὡς δὴ τί τοῦτο, ὦ Μένιππε; οὐ γὰρ συνήμι τὴν αἰτίαν οὔτε τοῦ σχήματος οὔτε τῶν ὀνομάτων.

MENΙΠΠΙΟΣ. Καὶ μὴν πρόδηλόν γε τοῦτο καὶ οὐ παντελῶς ἀπόρρητον· ἐπεὶ γὰρ οὔτοι πρὸ ἡμῶν ζῶντες εἰς Ἄιδου κατεληλύθεσαν, ἠγεῖτο, εἴ με ἀπεικάσειεν αὐτοῖς, ῥαδίως ἂν τὴν τοῦ Αἰακοῦ φρουρὰν διαλαθεῖν καὶ ἀκωλύτως ἂν παρελθεῖν ἄτε συνηθέστερον, τραγικῶς μάλα παραπεμπόμενον ὑπὸ τοῦ σχήματος.

¹²⁰⁵ Un ejemplo extremo de esta tendencia lo encontramos en su interpretación del pasaje de *Las ranas* en que Heracles advierte a Dioniso de que deberá pagar dos óbolos (en lugar de uno, que era el precio tradicional) para subir en la barca de Caronte (v. 140-142): mientras que para otros comentaristas, como Dover, la cifra sólo sirve para dar pie a la broma siguiente sobre el pago de la *diobelía*, para DOBROV (p. 148) “The doubling of the cost emerges as a marker of its metafictional reduplication, that is, the superimposition of comic and tragic katabaseis performed by the composite Dionysos-Heracles”.

¹²⁰⁶ ALVONI (2008: 45-6).

MENIPO. (...) y poniéndomelo, me vistió con todo esto, un sombrero de fieltro, la piel de león y además la lira, y me ordenó que, si alguien me preguntaba el nombre, no dijera “Menipo”, sino Heracles o Ulises u Orfeo.

AMIGO. ¿Y esto por qué así, Menipo? No entiendo la razón ni de la indumentaria ni de los nombres.

MENIPO. Pues es evidente y no hay absolutamente nada misterioso: como estos habían descendido vivos antes que nosotros a las mansiones de Hades, pensaba él que, si conseguía parecerme a ellos, fácilmente podría sortear la vigilancia de Éaco y entrar al descuido sin trabas, como lo más natural, pasando totalmente inadvertido al modo trágico gracias a mi disfraz.

La inspiración aristofánica del texto no ha pasado desapercibida a otros comentaristas, pero Alvoni llama la atención sobre la última frase: καὶ ἀκωλύτως ἂν παρελθεῖν ἄτε συνηθέστερον, τραγικῶς μάλα παραπεμπόμενον ὑπὸ τοῦ σχήματος, donde el adverbio τραγικῶς puede ser una prueba de que Luciano era consciente de la imitación que Aristófanes había hecho del *Pirítoo* e incluso, como ya había sugerido Wilamowitz, de que todavía podía leer esta tragedia¹²⁰⁷. Incide aún más a favor de esta suposición la posible atribución al *Pirítoo* de Eur. F 936 K Οὐκ, ἀλλ' ἔτ' ἔμπνουν Ἀΐδης μ' ἐδέξατο, verso que Menipo pronuncia al comienzo de este mismo diálogo parodiando a Eurípides¹²⁰⁸.

A nuestro juicio, tanto para dilucidar la cuestión de la inspiración de Aristófanes en el *Pirítoo*, que consideramos en buena medida verosímil, como para arrojar algo de luz sobre la trama de esta tragedia o sobre su puesta en escena, lo más útil que podemos hacer —dada la relativa escasez de fragmentos y la falta de paralelismos léxicos— es rastrear en la comedia de Aristófanes aquellos elementos que, gracias a la *hypóthesis* o

¹²⁰⁷ WILAMOWITZ (1895: I, 158 n. 70).

¹²⁰⁸ Sobre este fragmento, vid. infra p. 644.

por los propios fragmentos literales, sabemos que eran distintivos y peculiares del *Pirítoo* y en los que se apartaba de la tradición mítica común:

a) Desde este punto de partida, la escena de Éaco con Heracles en el fr. 1 del *Pirítoo* constituye un elemento ausente en otras versiones escritas¹²⁰⁹ o figurativas que, sin duda, se asemeja —con las deformaciones que se pueden esperar de un tratamiento cómico— a la llegada de Dioniso y Jantias al Hades en *Las ranas*. A pesar de las objeciones de Dover, el hecho es que la mayoría de los manuscritos presentan el nombre de Éaco como la persona que abre la puerta al dios. Como indica Sommerstein¹²¹⁰, el que un escolio califique esta circunstancia de ἀπίθωνον (¡rebajar a un semidios al papel de portero!)¹²¹¹ es lo que podría explicar que algunos de ellos lo omitan, pues todavía la figura de Éaco estaría investida de la dignidad suficiente como para sorprender a los escoliastas más antiguos. Precisamente, la comedia de Aristófanes pudo ser el punto de inicio en el proceso de degradación del personaje de Éaco a un simple portero, proceso que, como hemos visto, se va acentuando a partir del siglo IV a. C. y que está ya plenamente consolidado, por ejemplo, en Luciano¹²¹². La falta de referencias en *Las ranas* al nombre del personaje puede explicarse porque quizá la caracterización del actor lo hacía innecesario: en la cerámica contemporánea Éaco suele aparecer como un anciano que sujeta una vara nudosa de madera como atributo distintivo¹²¹³.

b) Aunque, como hemos visto, la iniciación de Heracles fuera un elemento antiguo de la tradición, la presencia en *Las ranas* de un coro de iniciados en los misterios de Eleusis situado en el Hades es probablemente un préstamo de un modelo trágico que tendría como argumento la κατάβασις de Heracles, y el único drama que conocemos

¹²⁰⁹ De manera, a nuestro juicio, un tanto arbitraria, DOBROV (2001:140) opina que el enfrentamiento entre Heracles y Éaco de *Pirítoo* era una recreación dramática de la lucha con el pastor Menetes que, según Apollod. II 5, 12, tenía lugar cuando Heracles sacrificaba una vaca del Hades para dar de beber a los muertos, lucha que debía de aparecer también en la *katábasis* épica.

¹²¹⁰ Cf. SOMMERSTEIN (1996: 198);

¹²¹¹ Vid. supra n. 1189.

¹²¹² Por ejemplo, Lucian. *De luct.* 4, *Men.* 8, *Bis acc.* 12, *Di. mort.* 11, 2.

¹²¹³ SOMMERSTEIN (1996: 198-9); cf. LIMC I 1, s. v. *Aiakos*, p. 311-12, 3.

que cumpla esas condiciones es el *Pirítoo*. Lloyd-Jones ha sugerido que en el poema épico sobre el descenso de Heracles, que Aristófanes conocía, los bienaventurados del Hades estarían formados, al menos en parte, por iniciados de Eleusis¹²¹⁴. Pero ningún otro de los relatos basados en dicho poema (Plut. *Thes.* 30, Diod. IV, 25, Ps. Plat. *Ax.* 371e, Bacch. *Ep.* V, 56-175, Apollod. II 5, 12), ni siquiera los que recogen la iniciación de Heracles, mencionan el hecho de que Heracles se reuniera en el Hades con iniciados o partiera con ellos hacia allí. Los problemas que el encaje de ese componente extraño a una comedia le crea a Aristófanes desde el punto de vista léxico, métrico y escénico han sido acertadamente señalados por Dover y por Dobrov.

c) Por el contrario, la buena acogida que da Perséfone a Dioniso (bajo su disfraz de Heracles) y la benevolencia que muestra Plutón al dejar marchar a Esquilo, pueden no ser privativas del *Pirítoo*, pero al menos sí que están recogidas y de una manera insistente en el argumento de Juan Logoteta, cuando por dos veces utiliza la palabra χάρις (χάριτι τῶν χθονίων θεῶν, καὶ παρὰ θεῶν χάριν λαβών) para referirse al comportamiento de Perséfone y Hades con Heracles.

d) Uno de los rasgos más característicos de *Pirítoo* es la permanencia voluntaria de Teseo en el Hades por lealtad a su amigo y el rescate final de los dos héroes, situación que no tiene un correlato directo en *Las ranas*, pero de la que quizá ha podido quedar alguna huella. Es posible, como hemos visto, que en el *Pirítoo* Teseo se negara a dejar solo a su amigo en el Hades y que Heracles se encontrara ante el dilema de llevarse a los dos o no llevarse a ninguno (F 7). De manera similar, en *Las ranas* hay también un momento en el que Dioniso no sabe a cuál de los dos dramaturgos elegir y parece estar dispuesto, ya que no puede decidirse por uno, a dejar a los dos (v. 1411-13):

ΔΙΟΝΙΣΟΣ. Ἄνδρες φίλοι, κάγω μὲν αὐτοὺς οὐ κρινῶ.
Οὐ γὰρ δι' ἔχθρας οὐδετέρῳ γενήσομαι·
τὸν μὲν γὰρ ἠγοῦμαι σοφόν, τῷ δ' ἤδομαι.

DIONISO *Amigos, yo no los voy a juzgar.*

¹²¹⁴ LLOYD-JONES (1967: 219).

*No quiero enemistarme con ninguno de los dos:
a uno lo considero un sabio, con el otro me divierto.*

Y un poco más adelante (v. 1433-4):

ΔΙΟΝΙΣΟΣ. Νῆ τὸν Δία τὸν σωτήρα, δυσκρίτως γ' ἔχω·
ὁ μὲν σοφῶς γὰρ εἶπεν, ὁ δ' ἕτερος σαφῶς.

DIONISO *¿Por Zeus salvador! Estoy indeciso:
Uno ha hablado con sabiduría, el otro con claridad.*

e) Derivado de lo anterior, hemos visto cómo la permanencia voluntaria de Teseo en el Hades justificaría el hecho de que probablemente en el *Pirítoo* el héroe ateniense no tuviera que estar sujeto como su amigo a un asiento de piedra, el Trono del Olvido, lo cual además facilitaría una mayor agilidad dramática. De ser así, este sería un elemento específico de la versión trágica de la leyenda que no aparece en las versiones literarias anteriores, ni tampoco en la iconografía. ¿Es posible detectar algún rastro de ello en la comedia de Aristófanes? En los v. 761-77 un servidor le explica a Jantias que los mejores en cada una de las artes tienen un trono en el Hades al lado de Plutón. Solo hay un trono para el mejor autor trágico, del que Eurípides ha desbancado a Esquilo gracias al favor de todos los malhechores del Hades, y del que de ningún modo quiere apearse:

v. 777 κᾶπειτ' ἐπαρθεις ἀντελάβετο τοῦ θρόνου

y después, enaltecido, se aferró al trono

v. 830 Οὐκ ἂν μεθείμην¹²¹⁵ τοῦ θρόνου, μὴ νουθέτει

¹²¹⁵ El empleo del potencial οὐκ ἂν μεθείμην en el v. 830 puede indicar la imposibilidad de dejar el trono, más que la voluntad de permanecer en él, lo que recuerda el suplicio de Pirítoo. Hay una variante textual

No podría soltarme del trono, no me lo reprendas.

Si es correcta la ecuación Esquilo = Teseo, Eurípides = Pirítoo, la imagen de Eurípides aferrándose al trono de la tragedia con uñas y dientes evocaría a Pirítoo fundido prácticamente con la piedra de su Trono del Olvido. El efecto cómico consistiría en que lo que en *Pirítoo* es un castigo en *Las ranas* es un deseo incontenible de Eurípides por subirse al trono y permanecer siempre en él dejando fuera a Esquilo. Ciertamente, el trono que en la tragedia constituía el castigo apropiado a la impiedad de Pirítoo no deja de ser en *Las ranas* un lugar de privilegio que el propio Esquilo pide a Sófocles que le guarde para cuando regrese (v. 1515-20), pero esa inversión de funciones puede entenderse dentro de un contexto paródico. Además, en ambos casos desde el punto de vista escénico la situación con la que se encuentra el héroe salvador a su llegada al mundo subterráneo sería muy similar: Pirítoo y Eurípides permanecían sentados en el trono y Teseo y Esquilo podían vagar libres por el Hades.

f) Otras posibles alusiones al *Pirítoo* de menor entidad han sido citadas por algunos comentaristas. Así por ejemplo, en el certamen que sostienen Esquilo y Eurípides este cita el primer verso de algunas de sus tragedias, entre los que se encuentra el comienzo de *Melanipa la sabia* (Ζεύς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὕπο) que, como se recordará, aparece también en el F 1 del *Pirítoo*. Y en *Ran.* 53-55 Dioniso refiere a Heracles que fue al leer la *Andrómeda* de Eurípides cuando le entró un deseo irreprimible de rescatar a su autor recientemente fallecido: la *Andrómeda* tendría en común con el *Pirítoo* una puesta en escena en la que el protagonista permanecería inmóvil durante la mayor parte de la obra a la espera de su rescate.

Ninguno de estos elementos por sí solo serviría para demostrar de manera irrefutable que Aristófanes ha construido *Las ranas* de principio a fin como una parodia sostenida del *Pirítoo*. Pero tomados en conjunto sí que permiten suponer que no sólo la línea argumental coincide en líneas generales con la leyenda del rescate de los dos

en la que el verbo aparece en voz activa, μεθείην: según señala DOVER (1993: 296), “it is arguable that the action is focused on the removal of restriction on the object, but the middle when it is focused on the action of the subject”.

amigos por Heracles sino que también en diversos momentos Aristófanes debió de tener presente la tragedia atribuida a Critias o Eurípides. En relación precisamente con el problema de la autoría del *Pirítoo*, no parece que la cuestión de la posible imitación de Aristófanes juegue un papel irrelevante. A pesar de que algunos firmes defensores de esta dependencia, como Centanni, militen con fervor en el bando de los partidarios de Critias no hay duda de que el efecto demoledor de la crítica contra Eurípides se multiplicaría si Aristófanes se hubiera servido para denigrarlo de una de sus propias tragedias¹²¹⁶: Aristófanes, por un lado, estaría condenando literaria y moralmente a Eurípides, identificado con el sacrílego Pirítoo, a permanecer en los infiernos, al mismo tiempo que enmendaba la plana a su denostado colega trágico, quien había permitido en su tragedia que Heracles rescatara a los dos héroes cautivos.

Si, por el contrario, *Pirítoo* fuera de Critias y Aristófanes hubiera paodiado de algún modo esta pieza en *Las ranas*, resulta extraño no ya que no lo cite cuando repasa algunos nombres de autores trágicos que aún quedan con vida (*Ran.* 78-88) sino que ni siquiera haga la más mínima mención de él a lo largo de toda la comedia. El argumento de que Aristófanes sentiría un cierto temor por la figura del inminente tirano¹²¹⁷, no tiene excesiva validez porque en el momento del estreno de *Las ranas* (405) Critias, si bien estaba exiliado por iniciativa del demagogo Cleofonte y sus simpatías estarían más bien con los aristócratas, no había aún dado muestras del sectarismo oligárquico radical y de la crueldad con que finalmente pasaría a la historia. Como recuerda Sommerstein¹²¹⁸, en 408 había promovido el decreto que permitía regresar a Alcibíades¹²¹⁹ y poco después del 411 había promovido otro decreto para desenterrar y juzgar al general oligarca Frínico por traición¹²²⁰.

¹²¹⁶ Cf. SUTTON (1987: 69-70)

¹²¹⁷ Cf. CENTANNI (1997:210).

¹²¹⁸ Cf. SOMMERSTEIN (1996: 10 n.47).

¹²¹⁹ Vid. supra n. 979.

¹²²⁰ Vid. supra n. 980.

Pirítoo en las artes plásticas

Las representaciones figuradas del mito, aunque relativamente abundantes, no contribuyen mucho a iluminar la cuestión de la liberación de los héroes. Ya se ha hecho mención del relieve de un brazal de escudo procedente de Olimpia, datado sobre el 560 a. C., en el que Teseo y Pirítoo, identificados con su nombre por el artista, se muestran sentados en un mismo trono y tendiendo las manos en actitud de súplica hacia Heracles, que aparece en pie ante ellos con la espada en la mano (Fig. 16). La composición de la escena no permite aventurar si Heracles obtenía éxito o no, ni si ambos amigos eran rescatados o sólo lo era Teseo¹²²¹.

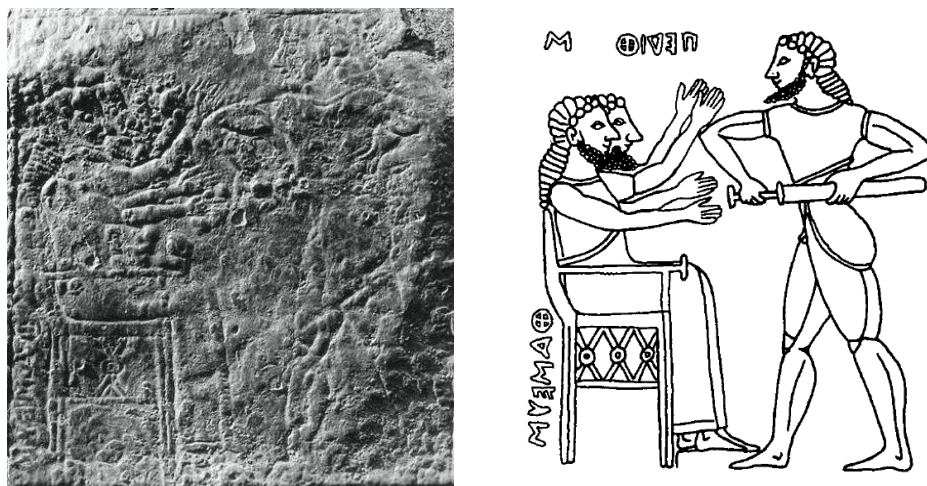


Fig. 16

Realmente, el primer testimonio del abandono en solitario de Pirítoo no lo tenemos hasta una cratera de volutas de Apulia (Fig. 17) del último tercio del siglo IV a. C., donde, en una concurrida escena infernal, se aprecia que Teseo y Heracles, que arrastra consigo a Cerbero, se alejan dejando atrás a Pirítoo, sentado en la parte superior de la escena, a la derecha de Hades y de *Dike*¹²²².

¹²²¹ Puesto que el artista no ha hecho distinción en la actitud de los dos personajes sentados, KUNZE (1950: 112-3, 127) y GANTZ (2004: 518 n. 25) piensan que ambos héroes eran liberados por Heracles; vid. supra n.1119

¹²²² Nápoles Stg 709. Así interpreta la escena GANTZ (2004: 523), pero la identificación del personaje de Teseo no es definitiva; cf. LIMC IV 1, s. v. *Hades*, p. 386, 154; VII 1, s.v. *Peirithoos*, p. 238, 76.



Fig. 17

La presencia de Heracles llevándose a Cerbero y la de Pirítoo o Teseo (o ambos), junto a otros famosos condenados o héroes que descendieron a los infiernos, es frecuente en pinturas cerámicas que representan el reino de Hades, como en la llamada Cratera de la *Nékyia* (Fig. 18), procedente de Apulia y de la misma fecha que la anterior¹²²³. Aquí aparece igualmente un personaje —seguramente Teseo— acompañando a Heracles y Cerbero en su salida del Hades. Pero en este caso el personaje que aparece sentado en la parte superior junto a Heracles no podemos identificarlo con certeza con Pirítoo: tal vez el artista ha querido representar en dos escenas sucesivas el rescate de Teseo, aunque lo que parece más probable es que haya querido reproducir en la parte superior el fallido rescate de Pirítoo y en la inferior la liberación de Teseo.

¹²²³ Badisches Landesmuseum, B 4. Cf. *LIMC* IV 1, s. v. *Hades*, p. 384, 130.



Fig. 18

Otros vasos anteriores están sujetos a interpretaciones todavía más inseguras. Así, por ejemplo, en el tondo de una copa de Boston, ca. 430-425 a. C., aparece aislado un sombrío Pirítoo, con su nombre inscrito, tocado con un πέτασος y sujetando una lanza (o quizá dos) en la mano izquierda (Fig. 19). El héroe está sumido en sus pensamientos, lo que podría reflejar tanto su condena en solitario como el efecto letárgico del Trono del Olvido”¹²²⁴.

¹²²⁴ Boston 99.539. Cf. *LIMC* VII 1, s. v. *Peirithoos*, p. 237, 70.



Fig. 19

También resulta ambiguo un lecyto de Berlín, ca. 470-460 a. C., atribuido al pintor de Alcímaco, donde Heracles sujeta con fuerza la mano de un Pirítoo también con aire ausente que parece intentar levantarse, no sabemos si en vano, apoyándose, igual que en la copa de Boston, en dos lanzas que sostiene con la mano izquierda (Fig. 20)¹²²⁵.

¹²²⁵ PM inv. 30035. GANTZ (2004: 521-22 n. 30) recoge también otra posible interpretación: puesto que Teseo no aparece en escena, la actitud de Heracles puede ser, más que un acto de liberación, un gesto de despedida a un héroe al que no puede salvar; cf. KUNZE (1950: 112 n. 2) y FELTEN (1975: 48-50). Otros comentaristas indentifican en cambio al personaje sentado con Teseo, cf. *LIMC* VII 1, s. v. *Peirithoos*, p. 237, 69; *ibid.* s. v. *Theseus*, p. 946, 294.



Fig. 20

Mayor interés reviste por su posible relación con la tragedia de Critias una cratera de cáliz de Nueva York, ca. 450–440 a. C., que muestra a los tres personajes, Pirítoo y Teseo apaciblemente sentados y Heracles en pie sin actuar en ningún sentido (Fig. 21)¹²²⁶. La escena se presta igualmente a interpretaciones opuestas, pero el hecho de que a la izquierda de Pirítoo esté representado Hades y a la derecha de Heracles Hermes, lleva a pensar a Gantz que el héroe tebano está a punto de obtener de Hades la autorización para liberar a los dos amigos¹²²⁷.

¹²²⁶ NY 08.258.21.

¹²²⁷ GANTZ (2004: 522).



Fig. 21

También de Apulia procede una nueva cratera de volutas que sirve para ilustrar una variante en el modo en que los héroes estaban inmovilizados: al contrario de lo que sucede en las representaciones del siglo V y anteriores, donde no hay ligaduras visibles, aquí los dos amigos aparecen maniatados por una Erinia ante la mirada de Hades y Perséfone (Fig. 22). La Erinia recuerda la versión de Higino, *Fab.* 79 (vid. n. 1114) donde se afirma que Teseo y Pirítoos “*fueron abatidos por las Furias y torturados durante mucho tiempo*”¹²²⁸.

¹²²⁸ Museo Nazionale Jatta, J 1094. Cf. *LIMC* VII 1, s. v. *Peirithoos*, p. 237, 72; III 1, s. v. *Erinys* p. 828, 8; vid. supra n. 1121.



Fig. 22

A estos ejemplos quizá pueda añadirse una importante cratera de cáliz del Louvre, la que da su nombre al llamado Pintor de los Nióbidas (ca. 450)¹²²⁹. En una de sus caras aparece representado Heracles, armado con sus atributos habituales, junto a un individuo recostado que parece querer incorporarse, apoyándose una vez más en dos lanzas, mientras otro está sentado en un plano superior con aire indolente, sujetándose la pierna con ambos brazos. No obstante, puesto que aparecen junto a ellos otros personajes armados, la interpretación más aceptada de la escena es que representa a Heracles con los Argonautas¹²³⁰, aunque también se ha propuesto que se trata de algunos de los siete caudillos que lucharon en Tebas o de guerreros atenienses que combatieron en Maratón (Fig. 23)¹²³¹.

¹²²⁹ Louvre G 341. Cf. *LIMC* V 1, s. v. *Herakles*, p. 182-3, 3520.

¹²³⁰ Cf. SIX (1919: 130-135), quien relaciona la escena con la decoración del templo de Teseo en Atenas realizada por Micón, discípulo de Polignoto. A GANTZ (2004: 521, n. 29), en cambio, el hecho de que uno de los héroes lleve dos lanzas le sugiere la descripción de Pausanias de la decoración de Polignoto en la lesque de los Cnidios en Delfos, donde Teseo sujetaba dos espadas (v. supra n. 1117).

¹²³¹ CARPENTER (2001: 78-79, 106).



Fig. 23

1

JOHANNES DIACONUS, *In Hermogenem*, ed. Rabe *Rhein. Mus.* 63 (1908) p. 144 ss. e cod. Vatic. 2228 s. XIV et GREGORIUS CORINTHIUS in *Rhetores Graeci* VII 1312 Walz ad Hermog. *Περὶ μεθόδου δεινότητος* B 445, 7 Rabe (“καὶ Εὐριπίδης ‘Ζεὺς, ὡς λέλεκται’ ἀναφορά, ‘τῆς ἀληθείας ὕπο’ βεβαίωσις”): οὗτος ὁ στίχος (F 1, 9) ἐν δυσὶν εὕρηται δράμασιν Εὐριπίδου, ἐν τε τῷ λεγομένῳ Πειρίθῳ καὶ ἐν τῇ Σοφῇ Μελανίππῃ. ὧν καὶ τὰς ὑποθέσεις καὶ τὰ χωρία οὐκ ἄκαιρον ἐκθεῖναι τοῖς ἀσπαζομένοις τὴν πολυμάθειαν. ἡ μὲν οὖν τοῦ Πειρίθου ὑπόθεσις ἐστὶν αὕτη·

4

ΥΠΟΘΗΣΙΣ¹²³²

¹²³² Me aparto en algunos puntos de la edición de Snell para adoptar la de ALVONI (2006), más respetuosa con el texto de los manuscritos (y que además corrige algunos errores del aparato crítico de Snell): en l. 7 Snell escribe ἐπὶ τῇ Περσεφόνῃς μνηστεία, que es una conjetura de Diels; en l. 9 Snell lee βίου (conjetura de Graeven) εἴλετο (conjetura de Nauck), es decir, la frase tal como la edita Snell queda de este modo: βίου εἴλετο τὴν ἐν Ἅιδου ζωὴν (*prefirió la existencia en el Hades a la vida*). DIGGLE (1998: 172) mantiene el texto de los manuscritos pero lo considera también ilegible: †βίον εἴχε† τὴν ἐν Ἅιδου ζωὴν. Sobre el uso de ἔχω con doble acusativo, sustantivo y adjetivo, cf. ALVONI (2006: 293).

- Πειρίθους, ἐπὶ τὴν Περσεφόνης μνηστείαν μετὰ Θησέως εἰς Ἄιδου καταβάς, τιμωρίας ἔτυχε τῆς πρεπούσης· αὐτὸς μὲν γὰρ, ἐπὶ πέτρας ἀκινήτῳ καθέδρῳ πεδηθεὶς, δρακόντων ἐφρουρεῖτο
- 8 χάσμασιν· Θησεὺς δὲ, τὸν φίλον ἐγκαταλιπεῖν αἰσχροὺς ἠγούμενος, βίον εἶχε τὴν ἐν Ἄιδου ζωὴν. ἐπὶ δὲ τὸν Κέρβερον Ἑρακλῆς ἀποσταλεὶς ὑπὸ Εὐρυσθέως τοῦ μὲν θηρίου βία περιεγένετο, τοὺς δὲ περὶ Θησέα χάριτι τῶν χθονίων θεῶν τῆς παρουσίας ἀνάγκης ἐξέλυσε, μιᾷ πράξει καὶ τὸν ἀνθιστάμενον χειρωσάμενος καὶ παρὰ θεῶν χάριν λαβὼν καὶ δυστυχοῦντας ἐλεήσας φίλους.
- 12 εἰσάγεται γοῦν ἐν τούτῳ τῷ δράματι Αἰακὸς πρὸς Ἑρακλέα λέγων· (v. 1-4) εἶτα Ἑρακλῆς πρὸς αὐτόν· (v. 5-16)

(v. 6-10 = Eur. 591 Nauck²; Crit. Vors.⁶ 88 B 16 Diels-Kranz)

<ἡ σκηνὴ τοῦ δράματος ἐν Ἄιδου>

- | | |
|---------|---|
| ΑΙΑΚΟΣ | Ἔα, τί χρῆμα; δέρκομαι σπουδῆ τινὰ
δεῦρ' ἐγκονοῦντα καὶ μάλ' εὐτόλμῳ φρενί.
εἰπεῖν δίκαιον, ὧ ξέν', ὅστις ὦν τόπους |
| 4 | ἐς τούσδε χρίμπτη καὶ καθ' ἦντιν' αἰτίαν. |
| ΗΡΑΚΛΗΣ | οὐδεὶς ὄκνος πάντ' ἐκκαλύψασθαι λόγον·
έμοι πατρὶς μὲν Ἄργος, ὄνομα δ' Ἑρακλῆς,
θεῶν δὲ πάντων πατρὸς ἐξέφυν Διός· |
| 8 | έμῃ γὰρ ἦλθε μητρὶ κεδνὰ πρὸς λέχη
Ζεὺς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὑπο.
ἦκω δὲ δεῦρο πρὸς βίαν, Εὐρυσθέως
ἀρχαῖς ὑπέικων, ὅς μ' ἔπεμψ' Ἄιδου κύνα |
| 12 | ἄγειν κελεύων ζῶντα πρὸς Μυκηνίδας
πύλας, ἰδεῖν μὲν οὐ θέλων, ἄθλον δέ μοι
ἀνήνυτον τόνδ' ὦετ' ἐξηυρηκένας.
τοιόνδ' ἰχνεύων πρᾶγος Εὐρώπης κύκλω |
| 16 | Ἀσίας τε πάσης ἐς μυχοὺς ἐλήλυθα. |

Este verso (F 1, 9) se encuentra en dos dramas de Eurípides, en el titulado Pirítoo y en Melanipa la sabia. No es impropio exponer sus argumentos y pasajes para los amantes de la erudición. Así pues, el argumento de Pirítoo es este:

ARGUMENTO

Pirítoo, cuando en su pretensión de Perséfone descendió al Hades con Teseo, obtuvo el castigo apropiado. Encadenado al inamovible asiento de una roca a él lo vigilaban las bocas abiertas de unas serpientes, pero Teseo, que consideraba deshonroso abandonar a su amigo, tenía como vida la subsistencia en el Hades. Heracles, cuando fue enviado por Euristeo al Hades a por Cerbero, redujo a la fiera por la fuerza y como un favor de los dioses subterráneos logró liberar a Teseo y su acompañante del apuro en que se hallaban; en una sola hazaña, sometió a su adversario, obtuvo un favor de los dioses y se apiadó de unos amigos en desgracia. En ese drama, por ejemplo, se presenta Éaco diciéndole así a Heracles: (v. 1-4). Y luego Heracles le dice (v.5-16):

<la escena del drama está en el Hades>

ÉACO

¡Eh! ¿Qué es eso? Veo que con presteza alguien hacia aquí se encamina y con el corazón intrépido. Es de justicia, extranjero, que digas quién eres tú que a estos parajes te acercas y cuál es el motivo.

HERACLES

Ningún reparo tengo en revelar del todo mi razón: es Argos mi patria y Heracles mi nombre. Del padre de todos los dioses nací, de Zeus, pues llegose de mi madre al honesto tálamo Zeus, como a la luz de la verdad se ha contado. He venido aquí a la fuerza, de Euristeo los mandatos acatando, que me envió con la orden de al perro del Hades llevar vivo a las puertas de Micenas, no por deseo de verlo, sino que una prueba inasequible para mí con esto creyó haber descubierto. En pos de tal empresa, dando la vuelta, de Europa y de Asia entera a lo más recóndito he llegado.

Comentario

I. La *hypóthesis* del *Pirítoos*.

De Juan Diácono y Logoteta¹²³³ y de Gregorio de Corinto¹²³⁴, dos oscuros eruditos bizantinos de los s. XI-XII, en sus respectivos comentarios¹²³⁵ al *Περὶ μεθόδου δεινότητος* del retórico Hermógenes de Tarso (ca. 160-230 d. C.)¹²³⁶, procede el argumento más completo que nos ha llegado del *Pirítoos* junto con el fragmento más extenso y legible de la pieza, dieciséis versos íntegros (sólo los v. 5-10 en el caso de Gregorio de Corinto) que recogen el recibimiento de Éaco a Heracles a su llegada al Hades¹²³⁷. A propósito de un verso de *Melanipa la sabia* de Eurípides citado por

¹²³³ El comentario de Juan Diácono y Logoteta, hallado en un códice vaticano (Vat. Graec. 2228) de comienzos del s. XIV, fue editado de manera parcial por RABE (1908: 127-151). Sobre la figura de este erudito bizantino apenas se sabe más que los títulos que él mismo indica en el encabezamiento de su comentario: Ἰωάννου διακόνου καὶ λογοθέτης τῆς μεγάλης ἐκκλησίας. Λογοθέτης es un término genérico que designa a un funcionario de alto rango en el Imperio Bizantino, tanto de la administración civil como de la religiosa, en este caso como asistente del Patriarca de Santa Sofía. Contra la identificación de Juan Logoteta con otros comentaristas bizantinos homónimos, como Juan Doxapatres o Juan el Geómetra, cf. RABE (1908: 127-8) y CASTELLI (2003: 43).

¹²³⁴ De Gregorio de Corinto, obispo metropolitano de esta ciudad, contamos con algún dato más: debió de vivir en el tránsito del s. XI al XII, pues Eustacio lo cita dos veces (cf. VAN DER VALK, 1986: 399), y fue autor de un tratado sobre los dialectos griegos muy difundido (*Περὶ ἰδωμάτων τῶν διαλέκτων*).

¹²³⁵ Es probable que, de manera independiente, los dos consultaran una fuente común: cf. RABE (1908: 131), SUTTON (1988: 89-90 n. 11).

¹²³⁶ Hugo Rabe, en su edición de Hermógenes (1913: IX-XIII), ya consideraba espurio el tratado *Περὶ μεθόδου δεινότητος*; del mismo modo se pronuncian RUIZ MONTERO (1993: 24-5) y MAS (2001: 2, n. 8).

¹²³⁷ La disposición del texto en Gregorio de Corinto es algo diferente a la de Juan Logoteta, aunque el contenido es prácticamente el mismo a excepción de los once versos que omite (cito directamente de la edición de Walz, con las ligeras variantes textuales que él presenta):

Greg. Cor. in *Rhetores Graeci* VII 1312 Walz Καὶ Εὐριπίδης: “Ζεὺς, ὡς λέλεκται τῆς ἀλήθειας ὕπο”. Οὗτος ὁ στίχος ἐν δυσὶν εὐρηταὶ δράμασιν Εὐριπίδου, ἐν τε τῷ λεγομένῳ Πειρίθῳ καὶ ἐν τῇ Σοφῇ Μελανίππῃ· ἐν μὲν γὰρ τῷ Πειρίθῳ παρεισάγεται Ἡρακλῆς ἐν Ἄιδου κατελθὼν, κατὰ κέλευσιν Εὐρυσθέως, καὶ ὑπὸ τοῦ Αἰακοῦ ἐρωτώμενος, ὅστις ἔστι, καὶ ἀποκρινόμενος.

έμοι πατρις μὲν Ἄργος, ὄνομα δ’ Ἡρακλῆς·

Θεοῦ δὲ πάντων πατρὸς ἐξέφυν Διός.

έμη γὰρ ἦλθε μητρὶ κεδνῇ πρὸς λέχος

Hermógenes (fr. 481, 1 Kn. Ζεύς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὕπο) ambos comentaristas recuerdan que también aparecía en el *Pirítoo* de Eurípides y resumen el argumento del drama, citando además el pasaje en el que aparecía el verso en cuestión.

El hecho de que un verso de *Melanipa la sabia*, una obra de autoría indiscutida, reaparezca literalmente en el *Pirítoo* ha sido considerado tanto como una prueba a favor de la paternidad de Eurípides como en contra. Wilamowitz, por ejemplo, estimaba impropio del gran dramaturgo un descuido de tal calibre y lo juzgaba como un indicio más de la condición espuria del *Pirítoo*¹²³⁸. En cambio, para Sutton la duplicación del verso constituye más bien un argumento a favor de la tesis contraria¹²³⁹, pues precisamente es una peculiaridad del estilo de Eurípides el empleo repetido de locuciones, incluso en obras muy distanciadas cronológicamente¹²⁴⁰. La repetición del verso, pues, no parece por sí misma aportar nada a la persistente cuestión de la autoría, aunque quizá sí que merezca la pena destacar la circunstancia de que en ambos casos el contexto en que se pronuncia el verso es muy similar: un personaje reclama para sí mismo (Heracles) o para un antepasado (Melanipa) ser descendiente de Zeus. En

Ζεύς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὕπο.

ἦκω δὲ δεῦρο πρὸς βίαν Εὐρυσθέως.

Ἐν δὲ τῇ Μελανίππῃ παρειαγάγει ταύτην προοιμιαζομένην.

Ζεύς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὕπο,

Ἕλληνας ἔτικτεν - -

Ἡ ἐν τῷ δράματι τῷ Πειρίθῳ ἱστορία. Πειρίθους ἐπὶ τὴν Περσεφόνης μνηστείαν μετὰ Θησέως εἰς Ἄιδην καταβάς, τιμωρίας ἔτυχε τῆς πρεπούσης· αὐτὸς μὲν γὰρ ἐπὶ πέτρας ἀκινήτου καθέδρα πεδηθεὶς δρακόντων ἐφρουρεῖτο χάσμασι· Θησεὺς δὲ τὸν φίλον ἐγκαταλιπεῖν αἰσχρὸν ἠγούμενος εἶχε τὴν ἐν Ἄιδου ζωὴν· ἐπὶ δὲ τὸν Κέρβερον Ἡρακλῆς ἀποσταλεὶς ὑπ' Εὐρυσθέως, τοῦ μὲν Κερβέρου βία περιεγένετο, τοὺς δὲ περὶ Θησέα χάριτι τῶν χθονίων θεῶν τῆς παρουσίας ἀνάγκης ἐξέλυσεν, μᾶ πρᾶξει καὶ τὸν ἀνθιστάμενον χειρωσάμενος καὶ παρὰ θεῶν χάριν λαβὼν, καὶ δύο δυστυχοῦντας ἐλέησε φίλους.
¹²³⁸ WILAMOWITZ (1921a: 71).

¹²³⁹ SUTTON (1987: 35-6). Tampoco para COLLARD-CROPP (2008: II, 579) la repetición del verso supone un argumento contra la autoría de Eurípides.

¹²⁴⁰ En Eurípides hay unos cuarenta y cinco versos repetidos dentro de una misma obra y un número aproximadamente igual de versos iguales o muy similares a los de obras diferentes del propio Eurípides o tomados de obras de otros autores; cf. HARSH (1937: 435).

cualquier caso, siempre cabe la posibilidad de que un fenómeno de este tipo no se deba a la intención o al descuido del autor sino a una simple interpolación de actor.

Más relevante para la reconstrucción del *Pirítoo* parece el hecho de que en *Melanipa la sabia* el verso Ζεύς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὑπο sí parece que era el comienzo absoluto de la obra. Teniendo en cuenta, además, que los primeros versos de esta tragedia se nos han transmitido también gracias a Juan Logoteta, quien —al igual que ha hecho un poco antes con la *hypóthesis* del *Pirítoo* y el F 1— los cita justo después de exponer la *hypóthesis*, parece lícito suponer que también en nuestro caso los versos citados son el principio de la tragedia. Este es el proceder de Snell en su edición, quien señala que los redactores de *hypothéseis* suelen citar literalmente el comienzo de la obra y, en consecuencia, establece la escena de saludo entre Éaco y Heracles como el primer fragmento del drama¹²⁴¹.

Sin embargo, como han observado algunos críticos¹²⁴², la estructura que sigue Juan Logoteta en su comentario es muy diferente del tipo de *hypóthesis* en el que parece estar pensando Snell: aquellas que tienen como fuente común una colección de argumentos trágicos, ordenados alfabéticamente por el título de la pieza, que fue bautizada por Zuntz como *Tales from Euripides* o Εὐριπίδου Ἱστορίαι¹²⁴³. El propósito de estos textos era simplemente resumir la acción del drama, sin ningún tipo de digresión erudita o literaria¹²⁴⁴. De esta colección, presupuesta ya por Wilamowitz¹²⁴⁵, han ido apareciendo a lo largo del siglo pasado un buen número de papiros, no ya solo

¹²⁴¹ *TrGF*² 1, 172 “initium fabulae videtur esse; nam ita auctores veteres necnon Joh. Logoth. argumenta exsequi solebant, ut primos versus fabulae afferrent”.

¹²⁴² Cf. SUTTON (1987: 33; 1988: 91), COLLARD (1995: 190).

¹²⁴³ ZUNTZ (1955: 129-53).

¹²⁴⁴ ZUNTZ (1955: 138, 143-6) fecha la composición de los *Tales from Euripides* en torno al s. I. a. C., aunque GALLAVOTTI (1933: 188) había propuesto como autor al peripatético Dicearco, discípulo directo de Aristóteles; esta última hipótesis ha sido retomada después por HASLAM (1975: 150-6) y LUPPE (1985: 610-12, 1990: 11-13), pero desde un artículo de RUSTIN (1985: 357-67) donde niega que el orden alfabético se hubiera utilizado antes del s. III a. C., son numerosos los autores que refutan o discuten esta autoría: cf. ROSSUM-STEENBECK (1997: 3-4 y n. 11), con bibliografía sobre la cuestión.

¹²⁴⁵ WILAMOWITZ (1875: 183).

con argumentos de Eurípides sino también de Sófocles¹²⁴⁶. Las *hypothéseis* de los manuscritos medievales de Eurípides basadas en estas Εύριπίδου Ἱστορίαι son distintas por su estructura y por su contenido exclusivamente narrativo tanto de las que proceden de Aristófanes de Bizancio —de una concisión y claridad extremas, pero con información didascálica—, como de las verbosas y retóricas elaboraciones de la erudición bizantina. Tal y como aparecen en los papiros, los argumentos se presentan del siguiente modo: en la primera línea se ofrece el título de la obra seguido de la frase οὗ / ἧς / ὧν ἀρχή; a continuación, en la segunda línea, se cita literalmente sólo el primer verso de la obra, aunque quede interrumpido el sentido de la oración; ya en la tercera línea siguen las palabras ἡ δ(ἐ) ὑπόθεσις y a continuación la narración del argumento propiamente dicho. No es esta, sin embargo, la forma en que procede Juan Logoteta, pues él inserta la cita después de haber resumido el argumento y, afortunadamente para nosotros, no se limita a copiar únicamente el primer verso. Sutton ha propuesto que en el caso de Juan Logoteta, o incluso de Tzetzes, su fuente habría sido una colección similar a los *Tales from Euripides* pero no la misma, pues contendría un número mayor de citas y más extensas¹²⁴⁷. En la frase ἡ μὲν οὖν τοῦ Πειρίθου ὑπόθεσις ἐστὶν αὕτη con la que el Logoteta introduce el argumento de las tres piezas que resume en su comentario a Hermógenes (*Pirítoo, Melanipa la sabia y Estenobea*) Sutton reconoce una fórmula fija semejante al οὗ ἀρχή de los *Tales of Euripides*.

Sin embargo, como ha señalado Luppe¹²⁴⁸, parece poco probable la existencia de un tipo semejante de compendio que no ha dejado ningún resto papiráceo ni ningún

¹²⁴⁶ A la vista de estos hallazgos, es preferible la denominación propuesta por ROSSUM-STEENBECK (1997: 1-4), quien llama a este tipo de argumentos *hypothéseis* narrativas (“narrative hypotheses”) frente a las *hypothéseis* escolares (“learned hypotheses”), que contienen información didascálica.

¹²⁴⁷ Cf. SUTTON (1988: 87-92); comparte su opinión HUYS (1997: 325-6); ZUNTZ (1955: 136-7), en cambio, había supuesto que Juan Logoteta y Gregorio de Corinto tenían como fuente un códice del siglo V o VI que incluía, junto con las *hypothéseis* de *Pirítoo, Melanipa la sabia y Estenobea*, citas extensas de estas tragedias. El autor de este códice tardío, a su vez, habría tomado las citas de una copia de las obras completas de Eurípides, aunque las tres *hypothéseis* procederían de la colección *standard*, es decir, de los *Tales from Euripides*.

¹²⁴⁸ LUPPE (1996: 217).

otro tipo de noticia. Además, si se comparan el contenido, la sintaxis y el léxico de las *hypothéseis* narrativas conservadas en los papiros con la de Juan Logoteta, las coincidencias son evidentes¹²⁴⁹: empleo de verbos en pasado, especialmente aoristos y también imperfectos, frente al presente que aparece en otro tipo de sinopsis (ἔτυχε, ἐφρουρεῖτο, εἶχε, περιεγένετο, ἐξέλυσε), series de participios apositivos —casi siempre en nominativo— para relatar una secuencia de acontecimientos (καταβάς, πεδηθείς, ἡγούμενος, ἀποσταλείς, χειρωσάμενος, λαβών), o también sustantivados (τὸν ἀνθιστάμενον), frecuencia en el uso de demostrativos u otros términos genéricos para evitar repeticiones de nombres propios (αὐτὸς, τὸν φίλον, τοῦ μὲν θηρίου, τοὺς δὲ περὶ Θησέα, φίλους) etc.

No es, por tanto, descartable que Juan Logoteta tuviera a la vista un argumento del *Pirítoos* perteneciente a la colección *standard* de Eurípides, aunque lo manipulara con cierta libertad para poder incluir *in extenso* la cita que a él le interesaba: el pasaje donde aparecía el verso de la *Melanipa*. En cualquier caso, lo que necesita explicación, desde nuestro punto de vista, no es tanto de qué fuente extrajo el argumento como de dónde pudo obtener el largo fragmento que reproduce. A este respecto resulta muy sugerente la posibilidad, descartada explícitamente por Sutton, de que dramas de Eurípides que a día de hoy se han perdido para nosotros hayan estado todavía a disposición de los eruditos bizantinos en el siglo XII. Han defendido esta posibilidad Masciadri¹²⁵⁰ y el propio Luppe¹²⁵¹, quienes suponen que Tzetzes podía haber leído completos los dramas satíricos *Autólico* y *Sileo*; posteriormente, Luzzatto ha aportado nuevas pruebas sobre esta cuestión, afirmando que el docto bizantino podía haber accedido incluso al *Alcmeón*¹²⁵². Quizá resulte todavía más arriesgado suponerle la

¹²⁴⁹Recojo los rasgos estilísticos comunes a las *hypothéseis* narrativas del trabajo de ROSSUM-STEENBECK (1998: 4-12).

¹²⁵⁰MASCIADRI (1987:1-7).

¹²⁵¹LUPPE (1996: 214-24).

¹²⁵²LUZZATTO (1999: 99-102; 160-1); la autora confirma igualmente que Eustacio y Tzetzes tuvieron a su disposición en la biblioteca imperial de Constantinopla buena parte de los dramas de Eurípides de la serie alfabética, que anteriormente se pensaba que habían sido descubiertos por Demetrio Triclinio, a comienzos del s. XIV.

misma capacidad a un personaje mucho más borroso, aunque de considerable competencia filológica, como Juan Logoteta, pero si, como pensamos, los versos que cita del *Pirítoo* no son el principio mismo de la pieza no deja de resultar sorprendente que fuera capaz de encontrar en esa tragedia el pasaje exacto en el que aparecía el verso repetido en la *Melanipa*.

Como ya hemos adelantado al tratar de su posible reconstrucción, las dos novedades más llamativas del *Pirítoo* respecto a la tradición común del mito son la permanencia voluntaria de Teseo en el Hades junto a su amigo y el rescate de los dos héroes por Heracles, siendo la fuente principal y casi única en ambos casos el argumento de Juan Logoteta y Gregorio de Corinto.

El motivo que induce a Teseo a compartir el sufrimiento de su amigo es, según el redactor de la *hypóthesis*, que “consideraba deshonroso (αἰσχρόν) abandonar a su amigo”. El empleo de αἰσχρόν en referencia a una conducta humana que no da valor a la estimación pública ha sido visto por Battezzare como un sello de la vieja moral aristocrática a la que Critias sería muy sensible¹²⁵³. El crítico italiano lo considera un motivo recurrente en Critias, a pesar de que tan solo aparece en otros dos lugares de su obra, el F 17, 9 Sn-K (perteneciente al *Radamantis*) y el fragmento B 6, 12 D-K (de la *Constitución de los Lacdemonios*). Efectivamente, como afirma Battezzare, el motivo retorna en el F 7, 7 del *Pirítoo*, pero allí el término αἰσχρόν es una reconstrucción de Hunt, el primer editor del papiro que contiene el fragmento, y Hunt lo restaura precisamente por su aparición en la *hypóthesis*. Como ya hemos advertido, resulta poco provechoso recurrir a argumentos de léxico (o de estilo y pensamiento) para apoyar la autoría de Critias: también en Eurípides el índice de frecuencia de αἰσχρός y sus derivados es muy alto (más de un centenar de veces en el conjunto de su obra). Por otra parte, el propio Battezzare recuerda que Pohlenz ha confrontado este pasaje con Eur. *Iph. Taur.* 674, donde αἰσχρός se utiliza en un contexto muy similar al que tenemos aquí¹²⁵⁴. Claro que quienes están convencidos de la autoría de Critias siempre pueden interpretar los rasgos euripídeos de los fragmentos como una muestra de la influencia

¹²⁵³ BATTEGAZZORE (1970: 79).

¹²⁵⁴ BATTEGAZZORE (2009: 910).

de Eurípides. En todo caso, lo que sí es importante señalar es que el nuevo motivo incide en la reivindicación de la figura de Teseo como héroe nacional de Atenas: Teseo no sólo no debía quedar condenado para siempre junto a Pirítoo, verdadero instigador del crimen del que había sido cómplice, sino que su figura debía quedar aún más realzada con la virtud de la amistad y la lealtad al amigo.

En lo que respecta a la segunda innovación, el rescate de los dos héroes, el texto de la *hypóthesis* presenta una dificultad que debe analizarse con más detenimiento. En efecto, la expresión $\tau\omicron\upsilon\varsigma \delta\grave{\epsilon} \pi\epsilon\rho\grave{\iota} \Theta\eta\sigma\acute{\epsilon}\alpha$ resulta lo suficientemente ambigua como para haber dado lugar a interpretaciones completamente opuestas. Radt ha analizado en una serie de artículos los diversos significados de esta estructura¹²⁵⁵, distinguiendo entre un uso inclusivo, cuando el elemento representado por el artículo y el nombre propio en acusativo son de la misma especie ($\omicron\grave{\iota} \pi\epsilon\rho\grave{\iota} + X = \text{“X y sus acompañantes”}$) y otro exclusivo, cuando son seres heterogéneos ($\omicron\grave{\iota} \pi\epsilon\rho\grave{\iota} + X = \text{“los acompañantes de X”}$). Un caso extremo de significado inclusivo sería el uso perifrástico, del que los principales léxicos modernos recogen algunos ejemplos¹²⁵⁶, por el cual $\omicron\grave{\iota} \pi\epsilon\rho\grave{\iota} + X = X$. Gorman, con la aportación de una serie de ejemplos tomados sobre todo de Estrabón y Polibio, contradujo a Radt negando que el sentido inclusivo o exclusivo dependiera siempre de la pertenencia de los elementos a la misma especie y, sobre todo, apoyándose en un trabajo anterior de Dubuisson¹²⁵⁷, negó la validez de muchos de los supuestos empleos perifrásticos de la expresión, que en realidad corresponderían a uno u otro de los dos usos anteriores¹²⁵⁸.

Para el caso concreto que nos interesa, Alvoni¹²⁵⁹ reconoce en la expresión de Juan Logoteta un caso especial de significado inclusivo, mencionado también por Radt¹²⁶⁰, en el que la estructura designa a una pareja en la que el nombre del segundo

¹²⁵⁵ RADT (1980, 1988, 2002).

¹²⁵⁶ Tanto el *LSJ* (s. v. $\pi\epsilon\rho\grave{\iota}$, C I, 2 “later $\omicron\grave{\iota} \pi. \tau\iota\nu\acute{\alpha}$, periphr. for the person himself”) como el *DGF* (s. v. $\pi\epsilon\rho\grave{\iota}$ B, Acc. A II “et même cette personne seule”) citan el mismo ejemplo: $\omicron\grave{\iota} \pi\epsilon\rho\grave{\iota} \Phi\alpha\beta\rho\acute{\iota}\kappa\iota\omicron\nu$ (Plut. *Pyrrh.* 20).

¹²⁵⁷ DUBUISSON (1977).

¹²⁵⁸ GORMAN (2001: 201-213).

¹²⁵⁹ ALVONI (2006: 295).

¹²⁶⁰ RADT (1980: 49).

componente es fácilmente deducible por el contexto. Por tanto, la traducción que propone para τοὺς δὲ περὶ Θησέα —a la que nos sumamos— sería “Teseo y su acompañante”, que vendría reforzada, además, por el plural δυστυχοῦντας φίλους, aunque ciertamente el que Heracles se apiadara de los “desgraciados amigos” no implica que los rescatara a los dos. No obstante, la cuestión permanece abierta como lo demuestran las diferentes traducciones que se han hecho de este pasaje, en las cuales predomina el uso inclusivo, “Teseo y sus compañeros” o “Teseo y su compañero”, sobre el perifrástico, “Teseo” solo¹²⁶¹.

En las líneas 7-8 de la *hypóthesis* la frase αὐτὸς μὲν γὰρ ἐπὶ πέτρας ἀκινήτῳ καθέδρῳ πεδηθεὶς δρακόντων ἐφρουρεῖτο χάσμασιν, en la que Battezzore cree ver el eco de un genuino verso trágico¹²⁶², puede arrojar alguna luz sobre una cuestión de la puesta en escena a la que ya hemos aludido. El empleo del singular (αὐτός, πεδηθεὶς) sugiere que sólo Pirítoo estaba condenado a permanecer sobre la roca, mientras que Teseo no tenía limitados sus movimientos. La contraposición αὐτὸς μὲν / Θησεὺς δὲ parece sostener también esta posibilidad, que por otra parte facilitaría no poco el dinamismo de la acción, además de ampliar las posibilidades de combinación de papeles entre los tres actores. Por otra parte, la forma πεδηθεὶς no nos aclara cuál era la fuerza que constreñía al cautivo, es decir, si estaba sujeto por cadenas u otro tipo de ataduras o era el poder mágico de la roca lo que le impedía moverse. Aunque el sentido más antiguo de πεδάω respalda la primera posibilidad, se documentan también usos

¹²⁶¹ Así, por ejemplo, ALVONI (2006: 295, n. 30 y 31) cita en su artículo las traducciones de FOSSATI (1950: 105) y BATTEGAZZORE (2009: 911), “Teseo e i suoi compagni”, y la francesa de BRISSON (1994: 517), “Thésée et ses compagnons d’infortune”; en cambio GAULY (1991: 111) opta por el uso perifrástico, “Theseus aber befreite er durch den Gunsterweis der unterirdischen Göttern aus seiner Notlage”. A estas podemos añadir la de COLLARD-CROPP (2008: II 641), “Through the favour of the underworld gods released Theseus and his companion from their predicament”; y en castellano, la de BARRIO (1966: 48), “salvando, con la ayuda de los dioses chtónicos [sic], a Teseo y su compañero de la triste situación en que estaban”. Las traducciones de MELERO (1996: 423), “a los compañeros de Teseo, por merced de los dioses infernales, los liberó de la necesidad en la que se encontraban” y SOLANA (2013: 408), “liberó de su actual destino a los compañeros de Teseo con la ayuda de las diosas [sic] infernales”; son las únicas, de las que tenemos noticia, que aparentemente le dan a la expresión τοὺς δὲ περὶ Θησέα un improbable valor exclusivo.

¹²⁶² BATTEGAZZORE (1970: 73-9).

derivados con el sentido de ‘obligar’, ‘forzar’ etc.¹²⁶³ El que se nombren también “las fauces de las serpientes” (δρακόντων χάσμασιν) que vigilaban a Pirítoo —dato que no es común a toda la tradición de la leyenda— parece que haría innecesarias las ligaduras físicas. Sin duda, la representación de las serpientes debía de constituir un elemento muy llamativo del decorado de la pieza y, junto con la posible presencia del monstruoso Cerbero, daría un aspecto sobrecogedor a la puesta en escena. Por otra parte, el término χάσμα (‘fauces’) reaparece en el F 2, donde se alude al rito eleusino de las Plemócoas, aunque allí con el sentido de ‘sima’ o ‘abismo’, pero manteniendo en ambos casos la función de intensificar con un vocablo muy característico la descripción del mundo de ultratumba¹²⁶⁴. Finalmente, Batteggazzore ha llamado la atención sobre el empleo de καθέδρα por parte de Juan Logoteta y Gregorio de Corinto, en lugar de θρόνος, que es el término utilizado por otras fuentes de la tradición mitográfica (Apolodoro y Pausanias)¹²⁶⁵ para designar el asiento sobre el que Teseo y Pirítoo cumplían su condena. El crítico italiano, como hemos advertido, considera que la frase completa es una paráfrasis casi literal de un pasaje de la tragedia y sostiene que esta palabra, desconocida por la épica y por la tragedia y muy poco frecuente en la prosa contemporánea del autor del *Pirítoo*, debe ser restituida a la *dictio tragica* del oligarca ateniense, quien, a juzgar por el testimonio de Pólux¹²⁶⁶, incorporaba en sus obras no pocos vocablos técnicos raros, acuñaba palabras nuevas o variaba el significado de

¹²⁶³ Cf. *LSJ*, s. v. πεδάω A 2 y *DGF* s. v. πεδάω 2 donde se cita con este sentido entre otros ejemplos, *Il.* XXII 5 Ἐκτορα δ’ αὐτοῦ μείναι ὀλοῦν μοῖρα πέδησεν y *Od.* III 269 μιν μοῖρα θεῶν ἐπέδησε δαμῆναι.

¹²⁶⁴ El sustantivo χάσμα aparece hasta siete veces en el conjunto de la obra de Eurípides: dos con el significado de ‘fauces de un animal’ (*Her.* 363, *Rhes.* 209) y cinco con el de ‘sima’ (*Suppl.* 501, *El.* 1271, *Iph. Taur.* 626, *Ion* 281, *Phoen.* 1605), en este caso siempre en relación con el mundo subterráneo o en alusión expresa al Tártaro. En el resto de la tragedia griega, incluida la fragmentaria, χάσμα sólo se encuentra en el citado F 2 de Critias —el que Ateneo duda si atribuir a Eurípides— y en la *hypóthesis* del *Pirítoo* que estamos comentando. Para la tan debatida cuestión de la autoría de esta pieza el dato no deja de tener cierta relevancia.

¹²⁶⁵ v. supra n. 1116 y 1117.

¹²⁶⁶ Los *lemmata* del *Onomasticon* de Pólux correspondientes a Critias se recogen en los fr. B 53-73 D-K; cf. igualmente el comentario de Batteggazzore a estos fragmentos en UNTERSTEINER-BATTEGAZZORE (2009: 979-985).

otras utilizadas hasta entonces de otra manera¹²⁶⁷. Sin entrar a valorar la conclusión de Battezzore respecto a la autoría de la obra, sí que resultan pertinentes sus observaciones sobre los diferentes significados de καθέδρα: citando a Gernet, sugiere la posibilidad de que la exposición del reo sentado constituyera un castigo para determinados delitos e incluso apunta la posibilidad de que en algún momento la pena capital se ejecutase con el condenado en esa posición. Añade que καθέδρα era además un término técnico propio del culto a los muertos que hacía referencia a la posición sedente de los participantes en un banquete fúnebre. En este rito los deudos intentaban asimilarse al difunto tratándolo como si todavía estuviera vivo, para así perpetuar su relación con él mediante una especie de muerte simbólica. Este gesto ritual explicaría el aniquilamiento voluntario de Teseo al decidir permanecer junto a su amigo, mientras que en el caso de Pirítoo la posición sentada podría reflejar un suplicio literal de mundo supraterráneo.

Ya se ha comentado la oposición de raíz sofística βίη / χάριτι, (l. 9-10), de la que no faltan paralelos en la tragedia¹²⁶⁸. El contraste se marca entre la forma en que Heracles lleva a cabo el robo de Cerbero (βίη), y el modo en que consigue rescatar a los prisioneros (χάριτι). Es de suponer, dado el favor que le concede la pareja de dioses infernales, que el término βίη no implica que el rapto del perro se hiciera contra la voluntad de Hades¹²⁶⁹, sino que alude —frente a otras versiones que afirman que consiguió amansarla¹²⁷⁰— a una lucha violenta con la fiera, que seguramente sería narrada con viveza por un mensajero para dotar de un mayor dinamismo a un drama

¹²⁶⁷ Sobre estas características del estilo de Critias, cf. GARZYA (1952: 402).

¹²⁶⁸ Eur. *Alc.* 69-70, *Herac.* 220; Soph. fr. 28, 1, *Oed. Col.* 855.

¹²⁶⁹ El enfrentamiento violento entre Hades y Heracles aparece representado en la pintura cerámica, como en la còtyle corintia de comienzos del siglo VI a. C. (perdida) donde Heracles amenaza a Hades con una piedra mientras Cerbero parece huir asustado; cf. GANTZ (2004: 732), LIBRÁN (2005: 117-8), *LIMC V* 1, s. v. *Herakles*, p. 87, 2553. Tampoco faltan las fuentes escritas sobre la lucha entre Hades y Heracles por el rapto de Cerbero: *Schol. Pind. Ol.* IX 43, *Sch. Il.* V 395-7, *Sen. Herc. Fur.* 392-6.

¹²⁷⁰ A partir del 530 a. C., comienzan a aparecer en la cerámica representaciones en que Heracles intenta amansar a Cerbero; BOARDMAN (1975: 6-10) ha sugerido que la nueva versión podría estar relacionada con la fundación de los misterios menores de Eleusis (Diod. IV 25, 1) y con la iniciación de Heracles.

predominantemente estático. En un pasaje ya citado del *Heracles* de Eurípides (v. 612-3), pieza que como se recordará Mette consideraba la continuación del *Pirítoo*, cuando Anfitrión le pregunta a Heracles cómo ha conseguido traer a Cerbero del infierno, parece que se plantea una dicotomía equivalente entre μάχη y δωρήμασιν:

Αμ. μάχη κρατήσας ἢ θεᾶς δωρήμασιν;

Ηρ. μάχη·

An. *¿Tras vencerla en combate o como un presente de la diosa?*

Her. *En combate.*

Puesto que la persuasión de Teseo a Heracles y de este a Perséfone y Hades¹²⁷¹ jugaba un papel fundamental, la tragedia debía de estar fuertemente teñida de un tono retórico y sofisticado. Como lo está también la propia *hypóthesis*, con sus oposiciones βίον / ζωήν, βία / χάριτι y el tricolon de partipios (χειρωσάμενος, λαβών, ἐλεήσας) tras μία πράξει con el que culmina el resumen del Logoteta¹²⁷²: es posible que el debate en torno a estos mismos términos y oposiciones formara parte de los *agones* de la pieza.

II. El fragmento 1

Métrica

◡ — ◡ — | ◡ — ◡ — | — — ◡ —
 — — ◡ — | ◡ — ◡ — | — — ◡ —
 — — ◡ — | ◡ — ◡ — | ◡ — ◡ —

¹²⁷¹ El rescate de Teseo por Heracles se produce de manera violenta en Sen. *Herc. Fur.* 560-5.

¹²⁷² Cf. ALVONI (2006: 293), quien recoge un ejemplo similar de Libanio, *Ep.* 150 4 F μιᾷ πράξει τό τε δίκαιον τίμησον καὶ τῇ σαυτοῦ βοήθησον καὶ τοῦτον μὴ ἀτιμάσῃς (*En una misma acción respeta lo justo, ayúdate a ti mismo y no deshonres a este*).

4 --υ-- | --υ-- | υ--υ--
 --υ-- | --υ-- | --υ--
 υ--υ-- | υ--υυυ | υ--υ--
 υ--υ-- | --υ-- | υ--υ--

8 υ--υ-- | υ--υ-- | υ--υ--
 --υ-- | --υ-- | --υ--
 --υ-- | υ--υ-- | --υ--
 --υ-- | --υ-- | --υ--

12 υ--υ-- | --υ-- | υ--υ--
 υ--υ-- | υ--υ-- | --υ--
 υ--υ-- | --υ-- | --υ--
 --υ-- | --υ-- | --υ--

16 υυ--υ-- | --υ-- | υ--υ--

Se trata de una serie de dieciséis trímetros yámbicos con solo dos resoluciones en los versos 6 y 16. Es reseñable también que en los versos 7 *πάτρως* y 8 *κῆδνα* el grupo consonántico *muta cum liquida* hace posición, es decir, no hay *correptio attica*. Predomina como cesura principal la pentemímera, lo que es habitual en el trímetro, pero con algunas excepciones y particularidades:

En el verso 3, el vocativo *ὦ ξέν'* queda enmarcado por las dos cesuras más habituales, la pentemímera y la heptemímera:

3 εἶπεῖν δίκαιον, ὦ ξέν', ὅστις ὦν τόπους

--υ--υ-- || --υ-- || --υ--υ--
 B 1
 C

Es también reseñable la aparición preferente de la heptemímera sobre la pentemímera, marcando claramente la estructura sintáctica y de sentido, en los versos 6, 8 y 15:

Encontramos otro expresivo encabalgamiento entre los versos 8 y 9, donde el nombre de Zeus queda en una posición enfática, aunque en este caso no coincide con la pausa métrica:

9 Ζεύς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὑπο
 — — ∪ — — || — ∪ — — — ∪ —
 B

En el verso 10, como señaló Kuiper, el nombre Εύρισθέως aparece al final de verso, como es habitual en Eurípides¹²⁷³, precedido de una posible cesura tras 4 *longum* con preferencia sobre la pentemímera:

10 ἦκω δὲ δεῦρο πρὸς βίαν, Εύρισθέως
 — — ∪ — ∪ — ∪ — || — — ∪ —
 2
 C

Aparato crítico

El texto presenta dos principales problemas de edición. El primero de ellos en el v. 7: θεῶν es una conjetura de Reiske según el aparato crítico de Snell, aunque en su monumental edición de los oradores griegos¹²⁷⁴ se lee todavía θεοῦ, que es la forma transmitida por los manuscritos. Nauck, en todo caso, hace suya la lectura θεῶν y a él se la atribuyen un buen número de editores posteriores¹²⁷⁵. Alvoni ha propuesto recientemente, aportando un cierto número de *loci similes*, recuperar el singular θεοῦ, con lo cual Heracles no llamaría a Zeus “padre de todos los dioses” sino “padre de todas las cosas”¹²⁷⁶. Aunque la sintaxis de la frase queda un tanto forzada, el sentido es

¹²⁷³ Eur. *Herc.* 830, 936, 939, 982; *Heraclid.* 58, 68, 156, 846, 850, 859. Cf. KUIPER (1907: 367) y SUTTON (1987: 36).

¹²⁷⁴ REISKE (1773: VIII 948).

¹²⁷⁵ Cf. ALVONI (2008: 43), quien nombra a MATTHIAE (1829) como el primer editor que corrige el texto con la forma θεῶν.

¹²⁷⁶ ALVONI (2008: 43).

plenamente aceptable, y más en un contexto en el que las referencias cosmogónicas van a ser introducidas casi inmediatamente con el canto del coro en la *πάροδος* (F 2-4)¹²⁷⁷.

El verso 14 en la forma en que lo transmite el único manuscrito que conserva íntegro el fragmento resulta ilegible y métricamente imposible: *ἀνήυστον τὸν, δῶκεν ἐξηνύκεναι*. Rabe, el primer editor, ya sustituyó *ἀνήυστον* por la variante *ἀνήνυτον* por razones métricas. Aparte de ello, todos los editores, incluido Snell, han preferido la corrección de Wilamowitz, *ἀνήνυτον τόνδ' ᾠετ' ἐξηυρηκέναι*, a la propuesta de Kuiper, *ἀνήνυτον δίδωσιν ἐξηντληκέναι*. El problema principal radica en el infinitivo *ἐξηνύκεναι*, un *hárax legómenon*, que no obstante Stahl¹²⁷⁸ consideraba que no debía tocarse para mantener la paronomasia con *ἀνήνυτον*. Alvoní sigue esta sugerencia y supone que, por ditografía, tras *ἀνήνυτον* se habría insertado *τόν*, lo que a su vez habría provocado la supresión de una sílaba en *δῶκεν* con tal de mantener la medida del verso. En consecuencia, ofrece, de manera bastante convincente, la siguiente reconstrucción: *ἀνήνυτον γ' ἔδωκεν ἐξηνύκεναι*, es decir, “me dio una prueba imposible de cumplir para que la cumpliera”, dándole al infinitivo un valor final-consecutivo, como en la conjetura de Kuiper. Quizá el único punto débil de su propuesta radica en la inserción de la partícula *γε*, de uso muy poco frecuente tras *δέ*, sobre todo cuando no es la respuesta inmediata a una pregunta sino un texto seguido, como sucede aquí¹²⁷⁹.

Comentario literario

Ya hemos tratado en las páginas anteriores de los principales puntos de debate que se han suscitado sobre este primer fragmento del *Pirítoo* y sobre sus implicaciones en la irresuelta cuestión de la autoría, por lo que ahora bastará con limitarnos a recordar sucintamente las conclusiones a las que habíamos llegado:

En primer lugar, no hay motivos para afirmar que el F 1 sea el comienzo absoluto de la pieza, pero tampoco parece necesario suponer una escena inicial a la luz del día en la que Heracles se encontraría con el coro de iniciados. En segundo lugar, la

¹²⁷⁷ Cf. *Orph. fr.* 31, 2 Bernabé Διός δ' ἐκ πάντα τέτυκται (*De Zeus todo ha nacido*).

¹²⁷⁸ STHAL (1908: 626)

¹²⁷⁹ Cf. DENNISTON (1954: 155-6).

declaración de su nombre, su linaje y el motivo que le ha llevado a presentarse en el Hades (v. 6-16) sí que parece indicar que en el fragmento tenemos la primera aparición del personaje de Heracles en la obra. Por último, parece probable que al menos esta escena quedara reflejada de alguna manera en el hostil recibimiento que a Dioniso, bajo el disfraz de Heracles, le depara en *Las ranas* un “portero” del Hades al que la mayoría de los manuscritos y los escolios asignan el nombre de Éaco.

Sobre la figura mítica de Éaco hemos adelantado algo a propósito de su posible aparición en *Las ranas*, pero conviene en este momento exponer brevemente los principales hitos de su leyenda: Éaco era hijo de Zeus¹²⁸⁰ y de la ninfa Egina, y nació en la isla que después tomaría el nombre de su madre. Al crecer se convirtió en el primer rey de Egina¹²⁸¹, pero como el lugar estaba completamente desierto pidió a Zeus un pueblo sobre el que gobernar. Zeus entonces transformó en seres humanos a todas las hormigas de la isla, el futuro pueblo de los mirmidones, siendo esta raza la primera en construir navíos y dotarlos de velas¹²⁸². Sobre sus matrimonios y los hijos que tuvo, las versiones no son concordantes. En la *Ilíada* (XXI 189) Peleo aparece como su hijo, nacido de Endeis, hija de Escirón, mientras que en la *Teogonía* (1003-5) se dice que la nereida Psámate le dio como hijo a Foco. Algunas fuentes mencionan otros dos hijos, Telamón, que sería hermano de Peleo según la mayoría de las fuentes (la primera mención en Píndaro, *Nem.* V 11-2 y Baquílides, XIII 96-99) y Menecio, el padre de Patroclo (sólo en Hesíodo, fr. 212a M-W). No hay pruebas de que su reputación de hombre excepcionalmente justo se remonte a la época arcaica¹²⁸³, aunque ya Píndaro dice que era el mejor “tanto en el combate como en el consejo” (*Nem.* VIII 7-8) y que incluso juzgaba las disputas entre los dioses (*Isthm.* VIII 21-4). Cuando toda Grecia padecía una terrible hambruna a causa de la muerte de Estínfalo o de Androgeo, un oráculo anunció que sólo si Éaco elevaba sus plegarias a los dioses la tierra recuperaría

¹²⁸⁰ *Il.* XXI 189, el nombre de su madre no se menciona hasta Píndaro (v. nota siguiente).

¹²⁸¹ Pind. *Nem.* VIII 6-8, 13; *Isthm.* VIII 16-24; Diod. Sic. IV 72, 5; Apollod. III 12, 6; Paus. II 29, 2.

¹²⁸² Hes. fr. 205 M-W.

¹²⁸³ Cf. GANTZ (2004: 388).

su fertilidad¹²⁸⁴. Su primera aparición en el mundo del más allá es, aparte del fr. 1 del *Pirítoo*, en la discutida escena de *Las ranas*, donde, como hemos visto, no se menciona su nombre, aunque aparece en el elenco de personajes en la mayoría de los manuscritos. En Apolodoro (III 12, 6) y Luciano (*Di. mort.* VI) aparece ya consolidado en su papel de guardián de las llaves del Hades y en el *Gorgias* de Platón (524a, cf. *Ap.* 41a) se dice por primera vez que es uno de los tres jueces de las almas, junto con Minos y Radamantis. Finalmente, Isócrates afirma que goza en el Hades de los mayores honores sentado junto a Plutón y Perséfone (*Ev.* 15). Sobre la función y el carácter en el *Pirítoo* de este personaje, del que no se vuelve a saber nada en ninguno de los fragmentos, quizá podamos añadir algo examinando con detenimiento su breve parlamento de cuatro versos:

v. 1-4: La expresión "Ἐα, τί χρῆμα (v. 1), uno de los coloquialismos que aparecen en el fragmento¹²⁸⁵, es recurrente en Eurípides, donde aparece hasta en seis ocasiones¹²⁸⁶, por una sola en Esquilo (en el *Prometeo* 298)¹²⁸⁷ y ninguna en Sófocles ni en el resto de la tragedia fragmentaria. Si analizamos el contexto en que la expresión suele aparecer en Eurípides, vemos que allí casi siempre el personaje interrumpe su

¹²⁸⁴ Apollod. III 12, 16; Diod. Sic. IV 6, 1-2; Is. *Ev.* 14-15; Paus. II 29, 6.

¹²⁸⁵ Cf. STEVENS (1976: 21); sobre los coloquialismos en Eurípides, véase también LABIANO (2010).

¹²⁸⁶ Eur. *Cycl.* 99, *Hipp.* 905, *Andr.* 896, *Suppl.* 92, *Herc.* 525, *Or.* 1573.

¹²⁸⁷ El pasaje de Esquilo (*Prom. vinct.* 298-302), que se inscribe en el momento en que Prometeo se dirige por primera vez a Océano, guarda también una cierta similitud a nivel léxico con el fr. 1 del *Pirítoo*, por el uso del verbo εὐτολμάω:

Πρ. ἔα· τί χρῆμα; καὶ σὺ δὴ πόνων ἐμῶν
ἦκεις ἐπόπτης; πῶς ἐτόλμησας, λιπῶν
ἐπόνυμόν τε ῥεῦμα καὶ πετρηρεφῆ
αὐτόκτιτ' ἄντρα, τὴν σιδηρομήτορα
ἐλθεῖν ἐς αἶαν;

(PR. *Ea, ¿qué es esto? ¿tú también mis sufrimientos
has venido a contemplar? ¿Cómo osaste, dejando
la corriente de tu nombre y las pétreas
bóvedas de tus grutas naturales
a venir a esta tierra madre del hierro?*)

parlamento para descubrir con sorpresa a alguien¹²⁸⁸: en nuestro fragmento, "Ἐα, τί χρῆμα puede ser un indicio de que Éaco está haciendo, o mejor, diciendo algo (¿el prólogo?) cuando le sorprende la llegada de Heracles. Dramáticamente, es mucho más efectivo que, mientras Éaco pronuncia el prólogo, Heracles, todavía no visible para él pero quizá sí para los espectadores, fuera acercándose desde lejos por la *párodos*, como indican el empleo de δέρκομαι, que suele tener el sentido de 'divisar', 'columbrar', 'descubrir' (sin idea de intencionalidad)¹²⁸⁹, y de σπουδῆ ... δεῦρ' ἐγκονοῦντα. Es posible, además, puesto que no parece haber solución de continuidad entre los dos primeros versos¹²⁹⁰ y la interpelación directa a Heracles de los versos 3-4, que el diálogo se produjera a cierta distancia, como si Heracles se detuviera a esperar el permiso de Éaco para adentrarse más en el Hades.

Por otra parte, aunque se ha dicho que la conversación es cortés¹²⁹¹, en las palabras de Éaco se advierte un cierto tono de aspereza, aparte de que ya de por sí su interrogatorio demuestra que su intención, en principio, es impedirle el paso al inesperado visitante. Así, por ejemplo, la exclamación ἔα, raramente utilizada en prosa, no sólo indica sorpresa ante una situación inesperada o la irrupción de un personaje nuevo¹²⁹², sino también desagrado¹²⁹³. En el mismo sentido, Dobrov ha sugerido que el adjetivo εὐτολμος (v. 2) puede tener aquí un sentido peyorativo: 'osado' o 'atrevido' más que 'valiente'¹²⁹⁴, aunque no es ese, sin embargo, su uso habitual. La combinación

¹²⁸⁸ Así, por ejemplo, en *Suppl.* 92, donde Teseo advierte la presencia de su madre Etra junto al coro; *Hipp.* 905, en que Hipólito, tras saludar a su padre, descubre el cadáver de Fedra; *Herc.* 525, donde después de congratularse de su llegada al palacio de Tebas, descubre a sus hijos, su esposa y su padre lamentándose y vestidos de luto. En *Andr.* 896, aunque ἔα, τί χρῆμα sea el comienzo de una de las intervenciones de Orestes, la situación es similar: Orestes primero se presenta y da razón al Corifeo del motivo de su viaje y, después de la intervención de Hermíone, la reconoce como la persona a la que está buscando.

¹²⁸⁹ *DGE*, s. v. δέρκομαι I, 1.

¹²⁹⁰ No obstante, el inciso del comentarista que antecede a la respuesta de Heracles (εἶτα Ἡρακλῆς πρὸς αὐτόν) deja una mínima duda de que falten algunas palabras de Éaco.

¹²⁹¹ *RAU* (1967: 116).

¹²⁹² *DGE*, s. v.

¹²⁹³ *LSJ*, s. v.

¹²⁹⁴ Cf. DOBROV (2001: 140): "*eutolmos* in line 2 probably has a defensive value, that is, 'audacious'".

εὐτόλμῳ φρενί sólo aparece en este fragmento y, en genitivo, en un verso de Esquilo (*Ag.* 1302, εὐτόλμου φρενός), donde el adjetivo se utiliza *in bonam partem*, como es lo habitual. A mi juicio, en el fr. 1 del *Pirítoo* el sentido *in malam partem* lo aporta la forma μάλα, que sí puede utilizarse con un matiz irónico o directamente negativo¹²⁹⁵. Esta disposición a la defensiva de Éaco se confirma en el verso siguiente con la expresión εἰπεῖν δίκαιον, “es justo que digas”.

Las líneas con que hemos esbozado la actitud de Éaco en esta escena parecen encontrar apoyo en un pasaje del libro VI de la *Eneida* (384-97) que Clark ha relacionado con el primer fragmento del *Pirítoo*¹²⁹⁶. En él se relata de la siguiente forma el encuentro entre Eneas, acompañado de la Sibila, y Caronte:

Ergo iter inceptum peragunt fluvioque propinquant.
 Navita quos iam inde ut Stygia prospexit ab unda 385
 per tacitum nemus ire pedemque advertere ripae,
 sic prior adgreditur dictis atque increpat ultro:
 ‘quisquis es, armatus qui nostra ad flumina tendis,
 fare age, quid venias, iam istinc et comprime gressum.
 Umbrarum hic locus est, somni noctisque soporae: 390
 corpora viva nefas Stygia vectare carina.
 Nec vero Alciden me sum laetatus euntem
 accepisse lacu, nec Thesea Pirithoumque,
 dis quamquam geniti atque invicti viribus essent.
 Tartareum ille manu custodem in vincla petivit 395
 ipsius a solio regis traxitque trementem;
 hi dominam Ditis thalamo deducere adorti.’

¹²⁹⁵ Cf. Aeschin. *In Tim.*I 71 μάλα ἐπιστρεφῶς καὶ ῥητορικῶς.

¹²⁹⁶ CLARK (2000: 195-6).

Prosiguen pues el camino iniciado y se acercan al río.
En cuanto los vio el barquero a lo lejos desde la estigia corriente 385
marchar por el bosque callado y dirigirse a la orilla,
así toma primero él la palabra y sin más les increpa:
«Quienquiera que seas que armado a mi río te acercas,
venga, di desde ahí, por qué vienes y frena tus pasos.
este es el país de las sombras, del sueño y la noche somnífera: 390
cuerpos vivos la nave estigia tiene vedado llevar.
Ni a Alcides tampoco me alegré cuando vino
de haberlo acogido en mi lago, ni a Teseo y Pirítoo,
aunque fueran de linaje de dioses e invencibles sus fuerzas.
Aquel por su mano con cadenas redujo al guardián del Tártaro 395
desde el mismo trono del rey, y lo arrastró tembloroso;
estos a la esposa de Dite intentaron sacar de su tálamo.»

Ciertamente, saltan a la vista algunos paralelismos verbales que inducen a pensar que Virgilio, al margen de otras fuentes ya mencionadas en las que pudo inspirarse para el *descensus* de su héroe, tuvo muy presente la escena de Éaco y Heracles del *Pirítoo*:

F 1, 1 δέρκομαι / *Aen.* VI 385 prospexit

F 1, 3 ὅστις ὤν / *Aen.* VI 388 quisquis es

F 1, 1-2 σπουδῆ τινα δεῦρ' ἐγκονοῦντα / *Aen.* VI 388 qui nostra ad flumina tendis

F 1, 3-4 εἰπεῖν δίκαιον, ὃ ξέν' (...) καὶ καθ' ἦντιν' αἰτίαν / *Aen.* VI 389 fare age, quid venias.

Y aún se pueden añadir algunos detalles del pasaje virgiliano que, aunque no figuren en los versos de F 1 del *Pirítoo*, podrían haber tenido su equivalente en el resto de la escena que no se ha conservado: en el verso 387 Virgilio dice “increpat”, lo que denota una cierta hostilidad hacia el inesperado visitante; y en 389 Caronte insta a Eneas a hablar desde el lugar en que se encuentra, sin acercarse más: “iam istinc et

comprime gressum”. Por otra parte, Caronte desconfía de Eneas porque se acerca “armatus”, lo que puede ser un vestigio de que también en el *Pirítoo* Heracles despertaba la suspicacia de Éaco por el mismo motivo¹²⁹⁷. Finalmente, y como para confirmar cuál ha sido su modelo, Virgilio pone en boca de Caronte una mención explícita a la κατάβασις de Heracles y a la de Teseo y Pirítoo (v. 392-7), aunque en esta ocasión sin aludir al rescate de los dos amigos¹²⁹⁸.

Si, como parece, estos versos de la *Eneida* avalan la sospecha de que ya en *Pirítoo* había una escena de cierta tensión entre Heracles y Éaco, indirectamente pueden afianzar también la hipótesis de que la escena de *Las ranas* está inspirada, aunque libremente, en el *Pirítoo*. Por otro lado, es posible deducir que Heracles debía emplear a fondo sus dotes de persuasión con Éaco para que finalmente le franqueara la entrada, lo que abunda en el carácter fuertemente retórico que debía de tener la tragedia.

Pasemos ahora analizar la respuesta de Heracles:

v. 5-16: ya se ha insistido en que el formalismo de la presentación de Heracles a Éaco, con la indicación de su nombre, ciudad de origen, linaje y el motivo que lo ha llevado hasta allí, afianza la suposición de que se trata de su primera intervención en la pieza. Kuiper¹²⁹⁹ y Sutton¹³⁰⁰ presentan un cierto número de pasajes similares en Eurípides (*Andr.* 885, *Ion* 259 ss., *Hel.* 87, *Bacch.* 464, *Iph. Taur.* 3) pero destaca sobre todo uno procedente del prólogo de *Helena*, donde la protagonista dice lo siguiente (v. 16-19):

ἡμῖν δὲ γῆ μὲν πατρις οὐκ ἀνώνυμος
Σπάρτη, πατήρ δὲ Τυνδάρεως· ἔστιν δὲ δῆ

¹²⁹⁷ En Apollod. II 5, 12 se dice que Plutón puso como condición a Heracles para llevarse a Cerbero que debía reducirlo sólo con la fuerza de sus manos, sin hacer uso de sus armas, lo que queda recogido en el relato de Virgilio: v. 395, “Tartareum ille manu custodem in vincla petivit”. Quizá en *Pirítoo* se daba una circunstancia semejante, como puede suponerse de la ayuda que Teseo intenta prestar a Heracles en el F 7.

¹²⁹⁸ Cf. n. 1126.

¹²⁹⁹ KUIPER (1907: 370).

¹³⁰⁰ SUTTON (1987: 35).

λόγος τις ὡς Ζεὺς μητέρ' ἔπτατ' εἰς ἐμὴν
Λήδαν κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβών.

*Mi tierra patria no carece de nombre,
Esparta, y mi padre es Tindáreo, pero es fama
que Zeus llegó volando hasta mi madre
Leda, bajo la apariencia de un cisne.*

v. 5: πάντα (...) λόγον es un nuevo giro coloquial¹³⁰¹, del que pueden darse otros ejemplos trágicos¹³⁰². Pero lo más relevante es el sustantivo ὄκνος ('pereza', 'duda', 'temor'), usado con frecuencia, como aquí, junto a un infinitivo determinativo, y que ha servido para corregir un paso corrupto de *Bacantes*¹³⁰³ (v. 461) dentro de un contexto muy similar. Allí Penteo interroga por su origen a Dioniso, quien en ese momento ha adoptado la apariencia de un extranjero de Lidia, pero que, al igual que Heracles, se reclama hijo de Zeus:

ΠΕ. πρῶτον μὲν οὔν μοι λέξον ὅστις εἶ γένος.

ΔΙ. οὐκ ὄκνος (κόμπος ms.) οὐδέεις, ῥάδιον δ' εἰπεῖν τόδε. 461

τὸν ἀνθεμῶδη Τμῶλον οἶσθά που κλύων.

ΠΕ. οἶδ', ὃς τὸ Σάρδεων ἄστυ περιβάλλει κύκλῳ.

ΔΙ. ἐντεῦθεν εἰμι, Λυδία δέ μοι πατρίς.

PE. Pero dime primero cuál es tu linaje.

DI. Sin ningún reparo es fácil decirlo. 461

Conoces de oídas tal vez el florido Tmolo.

PE. Sí, el que rodea en círculo la ciudad de Sardes.

DI. De allí soy, Lidia es mi patria.

¹³⁰¹ Cf. FRAENKEL (1950: 298).

¹³⁰² Aeschyl. *Pers.* 246, *Ag.* 599; Soph. *Trach.* 484, *Ajax* 734, *Oed. tyr.* 291; Eur. *Iph. Aul.* 97, 1249.

¹³⁰³ Cf. MEURIG-DAVIES (1943: 69).

v. 9: Ζεύς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὕπο es un verso que coincide, como ya hemos indicado, con el primer verso de *Melanipa la sabia* de Eurípides (F 481 Kn) —y es reproducido también por Aristófanes en *Ran.* 1244—, circunstancia que conocemos gracias a que Juan Logoteta y Gregorio de Corinto en sus comentarios a Hermógenes resumen el argumento y citan el comienzo de la obra, justo a continuación de referirse al *Pirítoo*¹³⁰⁴. Este primer verso de la *Melanipa* junto con su *hypóthesis* se ha conservado además, aunque muy parcialmente, en un papiro de Oxirrinco (P. Oxy. 2455, s. II d. C., ed. Turner 1962) con argumentos de las tragedias de Eurípides ordenados alfabéticamente (entre los que se incluye, como veremos, el *Tenes*). Sin embargo, el comienzo de *Melanipa* tal como lo citan los comentaristas a Hermógenes no coincide exactamente con la versión del papiro, donde se lee: Ζεὺς δε [. A esto se añade que Plutarco, en *Mor.* 756b cita otro verso como el comienzo original de *Melanipa la sabia*: fr. 480 Kn. Ζεὺς ὅστις ὁ Ζεὺς, οὐ γὰρ οἶδα πλὴν λόγῳ (*Zeus, quien sea Zeus, pues sólo lo conozco de palabra*), y afirma que ante el escándalo que produjo en el público Eurípides lo sustituyó en una reposición de la obra por el primer verso del fr. 481, mucho menos controvertido¹³⁰⁵.

El contexto en que se cita el verso es muy similar en ambas piezas, pues al igual que Heracles en *Pirítoo* se reivindica como hijo de Zeus, en *Melanipa la sabia* la protagonista pretende también remontar su linaje al mismo dios, aunque en este caso como padre de su abuelo:

Eur. F 481 Kn.

[ΜΕΛΑΝΙΠΠΗ]

Ζεύς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὕπο,
Ἕλλην' ἔτιχθ', ὃς ἐξέφυσεν Αἴολον·

¹³⁰⁴ Sobre la relevancia de esta coincidencia para la cuestión de la autoría del *Pirítoo*, me remito al comentario a la *hypóthesis* de *Pirítoo* en el apartado anterior.

¹³⁰⁵ cf. COLLARD-CROPP (2008: I, 577) y SUTTON (1987: 36), quienes consideran poco fiable la noticia de Plutarco.

οὐ χθῶν, ὄσσην Πηνεῖδος Ἄσωποῦ θ' ὕδωρ
ὕγροῖς ὀρίζον ἐντὸς ἀγκῶσι στέγει,
σκήπτρων ἀκούει πᾶσα καὶ κικλήσκεται
ἐπώνυμος χθῶν Αἰολὶς τούμοῦ πατρός.

[MELANIPA]

*Zeus, como a la luz de la verdad se ha contado,
engendró a Helén, quien fue padre de Éolo.
Cuya tierra, cuanta el Peneo y el agua del Asopo
con sus húmedos brazos en sus confines encierran,
obedece toda entera a su cetro y es llamada
tierra Eolia por el nombre de mi padre.*

v. 10: πρὸς βίαν es una expresión inexacta según Battezzore¹³⁰⁶, quien afirma que en realidad Heracles desciende al Hades ἀνάγκη ('por necesidad') no πρὸς βίαν, pues nadie ejerce la violencia directamente sobre él para obligarlo. Sin embargo, la expresión πρὸς βίαν, sobre todo acompañada de genitivo, puede no expresar violencia física sino figurada, y significar 'contra la voluntad de', 'a despecho de'¹³⁰⁷. En este caso el genitivo (μου) podría haberse omitido por coincidir con el sujeto de la frase.

v. 15: la forma πρᾶγος, como indica Sutton¹³⁰⁸, es una variante poética de πράγμα utilizada prácticamente solo en Píndaro y en el drama por razones métricas o para evitar el hiato¹³⁰⁹.

v. 15-16: Εὐρώπης κύκλω / Ἀσίας τε πάσης ἐς μυχούς ἐλήλυθα. Con la perífrasis Ἀσίας τε πάσης ἐς μυχούς ("lo más recóndito de Europa y de Asia entera") quiere indicarse, como señala Alvoni "lo más recóndito de la Tierra" (γῆς / χθονός / γαίας

¹³⁰⁶ Cf. BATTEGAZZORE (2009: 912), que se remite a una observación de WILAMOWITZ (1927: 291).

¹³⁰⁷ DGE s. v. βία, III 1.

¹³⁰⁸ SUTTON (1987: 37).

¹³⁰⁹ Un ejemplo similar a este del *Pirítoos* lo tenemos en Aristoph. *Av.* 112 Πράγους δὲ δὴ τοῦ δεομένω δεῦρ' ἤλθετον; (*¿En busca de qué asuntos habéis venido hasta aquí?*).

μυχοί)¹³¹⁰, expresión a la que a su vez se recurre con frecuencia en la tragedia¹³¹¹ como sinónimo de los Ἅιδου μυχοί ('los abismos del Hades')¹³¹². Por tanto, Heracles ha debido recorrer el mundo entero buscando un acceso al mundo subterráneo —un acceso que es 'profundo' a la vez que 'escondido' o 'recóndito' como indica el uso de μυχός—, y que según la mayor parte de las fuentes halló en la gruta de Ténaro, al sur del Peloponeso¹³¹³. La mención de Europa y Asia remite a la idea de que estos dos continentes se repartían por igual la extensión de la tierra, idea de la que ya se burlaba Heródoto¹³¹⁴. El empleo de κύκλω presupone para Alvoni una concepción esférica de la tierra que, sin embargo, no está atestiguada en la literatura hasta un pasaje del *Fedón* de Platón (110b)¹³¹⁵ y seguramente no surgió hasta las últimas generaciones de la escuela pitagórica, con Filolao de Crotona¹³¹⁶, en el paso del s. V al IV a. C. Aunque κύκλος puede efectivamente designar una esfera, la bóveda del cielo o un cuerpo celeste¹³¹⁷, tampoco es incompatible en este contexto, más bien al contrario, con una concepción más tradicional de la Tierra, es decir, no esférica sino circular¹³¹⁸.

¹³¹⁰ ALVONI (2008: 44).

¹³¹¹ Eur. *Suppl.* 545, 926, 1206, *Herc.* 37, *Tro.* 952, fr. 865 K.; *Carc.* II fr. 5, 3 Sn-K. Cf. SEAFORD (1984: 158).

¹³¹² Cf. PICKARD-CAMBRIDGE (1933: 149 n. 4). Por ejemplo, en Aeschyl. *Prom. vinct.* 433, *Soph. Ai.* 571, Eur. *Heraclicid.* 218, *Herc.* 607-8 (en estos dos últimos casos de Eurípides en referencia también al descenso de Heracles).

¹³¹³ Apollod. II 5, 12; Hyg. *Fab.* 79, *Schol. Ap. Rhod.* I 101.

¹³¹⁴ Herodot. IV 36, 5-9 Γελῶ δὲ ὀρέων γῆς περιόδους γράψαντας πολλοὺς ἤδη καὶ οὐδένα νόον ἔχοντως ἐξηγησάμενον, οἱ Ὀκεανόν τε ῥέοντα γράφουσι περίξ τὴν γῆν, ἐοῦσαν κυκλοτερέα ὡς ἀπὸ τὸρνον, καὶ τὴν Ἀσίην τῇ Εὐρώπῃ ποιεῦνται ἴσην (*Me río al ver que muchos han dibujado ya mapas de la tierra sin que ninguno lo haya explicado con sensatez; estos dibujan al Océano fluyendo alrededor de la tierra, que es circular como trazada con un compás, y hacen a Asia del mismo tamaño que a Europa*).

¹³¹⁵ Plat. *Phaed.* 110b Λέγεται τοίνυν, ἔφη, ὧ ἑτάϊρε, πρῶτον μὲν εἶναι τοιαύτη ἡ γῆ αὐτὴ ἰδεῖν, εἴ τις ἄνωθεν θεῶτο, ὥσπερ αἱ δωδεκάσκυτοι σφαῖραι, ποικίλη, χρώμασιν διελημμένη (*Pues bien, amigo —dijo él—, se dice que por su aspecto esa tierra, si uno la contemplara desde arriba, es tal como las pelotas de doce tiras de cuero, variopinta, con colores repartidos*).

¹³¹⁶ Cf. GUTHRIE (1984: I, 280-1).

¹³¹⁷ Cf. *LSJ*, s. v. κύκλος, II, 5; IV. Por ejemplo, en *Soph. Ant.* 416, *Ai.* 672, *Plat. Leg.* 898a.

¹³¹⁸ Como lo prueba el pasaje de Heródoto citado más arriba, donde el empleo de τὸρνος ('compás') no deja lugar a dudas sobre la visión plana y circular de la tierra a la que se refiere el historiador.

2

(Eur. 592 N; Crit. 17 D-K)

ATHENAEUS 11, 496 A Πλημοχόη· σκεῦος κεραμεοῦν βεμβικῶδες ἐδραῖον ἠσυχή, ὃ κοτυλίσκον ἔνιοι προσαγορεύουσιν, ὡς φησι Πάμφιλος. χρῶνται δὲ αὐτῷ ἐν Ἐλευσίῃ τῇ τελευταίᾳ τῶν μυστηρίων ἡμέρᾳ, ἣν καὶ ἀπ' αὐτοῦ προσαγορεύουσι Πλημοχόας· ἐν ἣ ἴ δύο πλημοχόας πληρώσαντες τὴν μὲν πρὸς ἀνατολάς, τὴν δὲ πρὸς δύσιν <...> ἀνιστάμενοι ἀνατρέπουσιν τε ἐπιλέγοντες ῥῆσιν μυστικῆν. μνημονεύει αὐτῶν καὶ ὁ τὸν Πειρίθου γράψας, εἴτε Κριτίας ἐστὶν ὁ τύραννος ἢ Εὐριπίδης (fr. 592 N), λέγων οὕτως·

ΧΟΡΟΣ

ἵνα πλημοχόας τάσδ' εἰς χθόνιον

χάσμ' εὐφήμως προχέωμεν

Plemócoe: vaso de arcilla con forma de peonza, de base estable, al que algunos llaman 'cotilisco', según dice Pánfilo. Se utiliza en Eleusis, en el último día de los misterios, al que por eso llaman 'Plemócoas': ese día, tras llenar dos plemócoes, una hacia oriente y otra hacia occidente < ... > poniéndose en pie y las vuelcan diciendo una fórmula mística. Las menciona también el que escribió Pirítoo, ya sea el tirano Critias o Eurípides, cuando dice así:

CORO

para que estas plemócoes en soterraña

sima con buen agüero derramemos.

Comentario

Métrica

Los fr. 2, 3 y 4 están compuestos en los llamados “anapestos de marcha” o recitados, usados en el drama fundamentalmente en las entradas y salidas del coro, es decir, en la *párodos*, la *epipárodos* y el *éxodos*. El fr. 2, formado por un dímeter y un paremiáco, debía ser el final de una serie anapéstica, pues el paremiáco cierra cada una de las subunidades en que suelen dividirse las tiradas de anapestos de marcha. Ambos

versos presentan la diéresis media como es prácticamente obligado en este tipo de metro:

∪∪-∪∪-||--∪∪- 2 an
 -----||∪∪-- paroem

Pirítoo y los misterios de Eleusis

La breve cita con la que Ateneo ilustra la función del vaso ritual llamado *πλημοχόη* en las ceremonias de los misterios de Eleusis fundamenta la opinión generalmente aceptada de que el coro del *Pirítoo* estaba formado por un grupo de iniciados en estos ritos¹³¹⁹. La propia etimología de *πλημοχόη* —de *πλήμη*, ‘inundación’ o ‘corriente de agua’, y *χοή*, ‘libación’ (de la raíz de *χέω*, verter)— evidencia la función que la vasija tenía destinada en el culto: en la ceremonia que tenía lugar el último día de los misterios (23 de Boedromión), se vertía el agua contenida en dos *plemócoes*, una en dirección a Occidente y otra hacia Oriente, mientras se gritaba mirando alternativamente al cielo y a la tierra la fórmula mágica *ὔε, κύε* (“llueve, concibe”)¹³²⁰. Mitsopoulos ha identificado en la decoración de una diadema de oro del s. III a. C. perteneciente a la colección Stathatos¹³²¹ una representación simbólica de esta ceremonia (Fig. 24): en el centro se representa a Triptólemo en un carro alado y atándose una sandalia; el carro está enmarcado por dos serpientes y flanqueado por dos diosas sentadas, Deméter y Core, hacia las que se acercan por ambos lados dos

¹³¹⁹ Cf. WILAMOWITZ (1875: 171).

¹³²⁰ Cf. BURKERT (2007: 383-4; 2013:445-6).

¹³²¹ MNA St. 342a-b; MITSOPOULOU (2010: 168-173) a partir del análisis de las pruebas arqueológicas, en especial de la tabla de Ninnion y de la diadema de la colección Stathatos ha demostrado una segunda función de las *plemócoes* en los ritos eleusinos: se utilizaban también para transportar el *ciceón*, la bebida ritual de los misterios, durante la gran procesión que a través de la vía sagrada llevaba a los iniciados desde Atenas a Eleusis, al comienzo de las celebraciones. Por otra parte, a partir de finales del s. IV a. C. la *plemócoe* acabó simbolizando los propios misterios, tanto en la ornamentación escultórica del santuario como en los emblemas de algunas monedas atenienses de bronce acuñadas a partir del 335 a. C.

parejas de erotes alados. A los dos lados del carro aparecen sendas vasijas volcadas, cada una en una dirección, motivo que se repite en otros lugares de la decoración.

El rito debía de tener lugar fuera del *Telestérion*, en la pradera de Raro, donde según la tradición por primera vez se había cultivado el trigo, y no formaba parte de las acciones inefables de los misterios (τὰ ἀπόρρητα), por lo que probablemente se reproducía con mayor o menor fidelidad en la *párodos* de la tragedia.



Fig. 24

La ceremonia descrita por Ateneo y por otras fuentes¹³²² deja traslucir un rito propiciatorio de la fertilidad, lo que resulta perfectamente coherente con el significado agrario original de los misterios y con el mito de Deméter y Perséfone en el que se sustentaban. El simbolismo del rito parece evidente: el agua vertida de las plemócoes representa la lluvia que cae del cielo y que fecunda la tierra; el Este es el lugar del nacimiento del sol, de la luz y del día, y por ello se asocia con el cielo; el Oeste representa el ocaso de sol, la noche y la muerte, y por ello se asocia con la tierra que acoge a los muertos, pero que también renueva la vida desde abajo.

En ese contexto, como ha apuntado Ochsenschlager¹³²³, la plemócoes podrían ser una representación microcósmica del cielo y de la tierra concebidos ambos como

¹³²² Los detalles de la ceremonia omitidos por Ateneo los encontramos en Hippol. *Ref.* V 7, 34 y Procl. *in Tim.* III 176, 28. También se refiere a la función de la plemócoe, aunque de manera menos precisa, Pollux, *Onom.* X 73-4.

¹³²³ OCHSENSCHLAGER (1970: 330-332).

dos cuencos huecos, noción que el imaginario griego comparte con las culturas de Oriente Próximo, como la babilonia o la egipcia. Precisamente el otro nombre que según Ateneo podía recibir la plemócoe, κοτυλίσκος, es un diminutivo de κοτύλη, término que designa de manera genérica cualquier tipo de taza o vaso y, como el propio Ateneo recuerda en otro lugar¹³²⁴, era sinónimo de κοῖλον, ‘espacio hueco o cóncavo’, pero que se puede aplicar también a la ‘cavidad’ del cielo (lat. *caelum*)¹³²⁵. A los efectos que nos interesan, el simbolismo cósmico de las plemócoes, como recuerda Ochsenschlager, resulta equivalente a uno de los relatos cosmogónicos órficos más conocidos que hacían nacer el mundo de la ruptura de un huevo primordial, cuyas dos mitades cóncavas daban lugar al cielo y a la tierra¹³²⁶.

Precisamente, la permeabilidad entre las concepciones órficas y el misticismo eleusino¹³²⁷ se pone de manifiesto en todo este pequeño grupo de fragmentos del *Pirítoo* (F 2, 3 y 4) que con toda probabilidad formaban parte de la *párodos* de la obra¹³²⁸. El fragmento 2, con la descripción de la ceremonia de las plemócoes, identifica al coro como un grupo de iniciados en los misterios de Eleusis que acompaña a Heracles en su descenso al mundo subterráneo, mientras que el elemento órfico impregna las complejas especulaciones cosmogónicas y cosmológicas sobre el Tiempo y el Éter de los F 3-4. La propia figura de Heracles, que debía desempeñar en la pieza un papel quizá incluso más importante que el de los dos amigos condenados, encarna este mismo sincretismo órfico-eleusino. Como hemos visto, Heracles debe iniciarse para

¹³²⁴ Athen. XI 479a Ἀπολλόδωρος δὲ ποτηρίου τι γένος ὑψηλὸν καὶ ἔγκοilon. πᾶν δὲ τὸ κοῖλον κοτύλην, φησὶν, ἐκάλουν οἱ παλαιοί (*Apolodoro dice que es un tipo de vaso alto y hueco; y que a cualquier hueco los antiguos lo llamaban ‘cótile’*).

¹³²⁵ Cf. *Schol. in Aristoph. Pac.* 199a, τινὲς φασὶ κῦτταρον τὸ ὑψηλότατον τοῦ οὐρανοῦ. λέγουσι γὰρ κοῖλον εἶναι τὸν οὐρανὸν ὥσπερ τοῦ ὄου τὴν λεπίδα (*Algunos llaman ‘kýtтарos’ [‘cavidad’] a la parte más alta del cielo, pues dicen que el cielo es cóncavo como la cáscara de un huevo*).

¹³²⁶ La referencia má antigua a la tradición órfica del huevo cósmico es *Aristoph. Av.* 690-702 (= *Orph. fr.* 64 Bernabé). Otras menciones en *Orph. fr.* 79-80, 114-121 Bernabé.

¹³²⁷ Para las relaciones entre la figura Orfeo y la literatura a él atribuida con los misterios de Eleusis, véase BERNABÉ (2008).

¹³²⁸ Cf. METTE (1983: 16), SUTTON (1987: 38, 67), COLLARD-CROPP (2008: II 637).

emprender su descenso a los infiernos¹³²⁹ e incluso algunas fuentes lo señalan como el primer iniciado en los misterios menores de Agras¹³³⁰. Pero, por otro lado, en una de las teogonías órficas, la de Jerónimo y Helánico, Heracles es también el sobrenombre que recibe el Tiempo, primer ser nacido del agua y la tierra, del que nacerán Éter, Caos y Érebo y que engendrará el huevo cósmico en las aguas primordiales¹³³¹.

Por lo demás, la proyección en el *Pirítoo* del simbolismo místico de Eleusis no se limita a la simple mención de los vasos rituales en este F 2 ni a la presencia de un coro de iniciados. Como ha señalado Assaël, el propio argumento completo del drama evoca ya un recorrido iniciático¹³³². En efecto, lo que el protagonista, Pirítoo, ha pretendido con su descenso al mundo subterráneo es desposar a la hija de Deméter, lo que de hecho significa la unión con la reina de los Infiernos y, por tanto, una especie de muerte simbólica similar a la que experimentan los μύσται. Pero es que, además, entre las ceremonias que se celebraban en el *Telestérion* y como parte del núcleo más secreto del rito había, al parecer, un matrimonio sagrado del hierofante con la sacerdotisa que representaba a la diosa.

Aún podemos añadir otro componente intensamente alusivo al rito eleusino que estaba presente a lo largo de la mayor parte de la tragedia: en la fase preparatoria de la iniciación todos los candidatos a μύσται debían someterse a un rito de purificación, la θρόνωσις, que evocaba el duelo de Deméter sentada en la ἀγέλαστος πέτρα o “roca sin alegría”. El aspirante se sentaba sobre un extraño escabel cubierto con la piel de un

¹³²⁹ Cf. Apollod. II, 5, 12 (vid. supra n. 1195); Diodoro (IV 25, 1) hace también referencia a la iniciación de Heracles, pero en este caso patrocinada no por Eumolpo sino por Museo, el hijo de Orfeo: πρὸς δὲ τοῦτον τὸν ἄθλον ὑπολαβὼν συνοίσειν αὐτῷ, παρήλθεν εἰς τὰς Ἀθήνας καὶ μετέσχε τῶν ἐν Ἐλευσίῃ μυστηρίων, Μουσαίου τοῦ Ὀρφέως υἱοῦ τότε προεστηκότος τῆς τελετῆς (*Y comprendiendo que le sería conveniente para ese trabajo, se dirigió a Atenas y tomó parte en los misterios de Eleusis, ceremonia que entonces dirigía Museo, el hijo de Orfeo*).

¹³³⁰ Diod. Sic. IV, 14, 3: Δημήτηρ δὲ πρὸς τὸν καθαρμὸν τοῦ Κενταύρων φόνου τὰ μικρὰ μυστήρια συνεστήσατο, τὸν Ἡρακλέα τιμῶσα (*Deméter instituyó los pequeños misterios en honor de Heracles, para su purificación del asesinato de los centauros*). Sobre los misterios menores de Agras, cf. VALDÉS - MARTÍNEZ (2005).

¹³³¹ *Orph. fr.* 76 Bernabé.

¹³³² ASSAËL (2008: 468).

carnero y, con la cabeza velada, los pies desnudos y en absoluto silencio, se le purificaba por el aire, agitando sobre él un aventador de grano, y por el fuego, acercándole una antorcha encendida¹³³³. La experiencia del iniciado, sentado en completa oscuridad y sin poder pronunciar palabra, no deja de evocar el suplicio de Pirítoo en el trono de piedra del Olvido, previo a su liberación por Heracles en la tragedia.

No insistiremos de nuevo, por haberlo tratado ya ampliamente en la introducción a esta tragedia, en la cuestión de si el prólogo de la pieza y la entrada del coro tenían lugar a la luz del día, pero conviene recordar que nuestra posición es que tal cambio de escena, sin que sea totalmente descartable, tampoco se puede deducir en absoluto del contenido del fragmento. La expresión *χθόνιον χάσμα* podría ser un equivalente de *χθόνιον στόμα*, “la boca” o “la entrada del infierno” (cf. Pind. *Pyth.* 4, 43), pero más bien parece una perífrasis para referirse al propio mundo infernal, a quien los iniciados del coro intentan propiciarse (*εὐφήμεως*) con su ofrenda. Por otro lado, ni las fuentes escritas ni las escasas evidencias arqueológicas¹³³⁴ que describen la ceremonia permiten asegurar que el agua de las *plemócoes* se vertiera en una grieta, un pozo o una abertura de cualquier tipo, ni que los participantes en el rito mencionaran expresamente el mundo infernal —es decir, que la ceremonia tuviera un carácter ctónico— como sucede aquí¹³³⁵. Por tanto, la mención de la *χθόνιον χάσμα* en el fragmento puede ser simplemente una innovación del autor respecto al ritual auténtico con el fin de adaptarlo al argumento de la pieza¹³³⁶, pero también podría ser un indicio

¹³³³ Cf. BURKERT (2007: 380-1; 2013: 406-10). El desarrollo de la ceremonia lo conocemos principalmente por los relieves del sarcófago de Torrenova (*LIMC* IV 1, s. v. *Demeter/Ceres* p. 902-3, 146) y de la urna Lovatelli (*LIMC* IV 1, s. v. *Herakles* p. 807, 1410), que representan a Heracles durante su proceso de iniciación.

¹³³⁴ Vid. supra n. 1321.

¹³³⁵ Cf. MITSOPOULOU (2008: 200 n. 59). El carácter ctónico de la ceremonia de las *Plemócoas* es generalmente admitido por los estudiosos, aunque no de manera unánime: OCHSENSCHLAGER (1970: 323) ha señalado la ausencia de cualquier otro testimonio, aparte de este fr. 2 del *Pirítoo*, que lo justifique, pero lógicamente en este caso el carácter ctónico está justificado por el argumento de la tragedia.

¹³³⁶ MAYKOWSKA (1934: 131) propuso que en la parte anterior del proscenio habría representada una grieta por la que descender al Tártaro: *ex quibus (i. e. mystis) id etiam concludere licet hiatum terrae, quo in orco descenderetur, in proscaenii parte priore fictum patuisse, ubi chorus staret caneretur*”.

de que en la tragedia el rito se está desarrollando no ya en Eleusis y a la luz del día, como en la ceremonia original, sino en el interior del mundo subterráneo.

Por otra parte, es llamativo que el sustantivo χάσμα ('abertura', 'abismo'), usado ya desde Hesíodo (*The.* 740) para describir el Tártaro, no aparezca prácticamente en ningún otro autor trágico excepto en Eurípides, que lo utiliza hasta siete veces, dos con el significado de 'fauces' (una en el dudoso *Reso*)¹³³⁷ y cinco con el de 'sima', en este caso siempre relacionado con el mundo subterráneo o directamente con el Tártaro¹³³⁸. El único posible empleo de χάσμα con este sentido en un autor trágico distinto de Eurípides es precisamente este del F 2 del *Pirítoo*, en el caso de que efectivamente pertenezca a Critias. Χάσμα es también un término clave en los relatos cosmogónicos órficos¹³³⁹.

3

(Eur. 594 N, Crit. 18 D-K)

CLEMENS ALEXANDRINUS, *Stromata* 5, 6, 35 (2, 349, 18 St.) τὰ τε ἐπὶ τῆς ἁγίας κιβωτοῦ ἱστορούμενα μὲν τὰ τοῦ νοητοῦ κόσμου τοῦ ἀποκεκρυμμένου καὶ ἀποκεκλεισμένου τοῖς πολλοῖς, ναὶ μὴν καὶ τὰ χρυσᾶ ἐκεῖνα ἀγάλματα, ἐξαπτέρυγον ἐκάτερον αὐτῶν, εἴτε τὰς δύο ἄρκτους, ὡς βούλονταί τινες, ἐμφαίνει, εἴτε, ὅπερ μᾶλλον, τὰ δύο ἡμισφαίρια, ἐθέλει δὲ τὸ ὄνομα τῶν (τὸ Caten.) Χερουβὶμ δηλοῦν ἐπίγνωσιν πολλήν. ἀλλὰ δώδεκα πτέρυγας ἄμφω ἔχει καὶ διὰ τοῦ ζωδιακοῦ κύκλου καὶ τοῦ κατ' αὐτὸν φερομένου χρόνου τὸν αἰσθητὸν κόσμον δηλοῖ. περὶ τούτων οἶμαι καὶ ἡ τραγωδία φυσιολογοῦσά φησιν·

ἀκάμας τε χρόνος περί γ' ἀενάω
ῥεύματι πλήρης φοιτᾶ τίκτων
αὐτὸς ἑαυτὸν, δίδυμοί τ' ἄρκτοι
4 ταῖς ὠκυπλάνοις πτερύγων ῥιπαῖς
τὸν Ἀτλάντειον τηροῦσι πόλον.

¹³³⁷ Eur. *Rhes.* 209, *Herc.* 363.

¹³³⁸ Eur. *Supp.* 501, *El.* 1271, *Iph. Ta.* 626, *Io.* 281, *Phoen.* 1605.

¹³³⁹ Cf. *Orph. fr.* 111 Bernabé (66 Kern).

Ἄτλας δὲ ὁ μὴ πάσχων πόλος δύναται μὲν εἶναι καὶ ἡ ἀπλανῆς σφαῖρα, βέλτιον δὲ ἴσως αἰῶνα ἀκίνητον νοεῖσθαι.

Lo que se relata en el arca sagrada revela lo concerniente al mundo inteligible, oculto y vedado al vulgo. Y es cierto que aquellas figuras de oro, de seis alas cada una de ellas, representan o bien las dos osas, como quieren algunos, o —lo que parece mejor— los dos hemisferios. El nombre de querubines pretende significar un notable conocimiento. Pero ambas tienen en total doce alas y en virtud del ciclo zodiacal y del tiempo que por él transcurre significan el mundo sensible. Acerca de esto, según creo, dice también la tragedia al tratar de la naturaleza:

*Infatigable el Tiempo, de perenne
corriente colmado, en torno circula
progenitor de sí mismo, y las mellizas osas
4 con el raudo batir de sus alas
custodian el atlántico polo.*

Atlante, el polo inalterable, puede ser también la esfera fija pero quizá es mejor entenderlo como la eternidad inmóvil.

Comentario

Métrica

El fragmento es de nuevo un pasaje anapéstico, lo que permite suponer que pertenecía a la *párodos*, junto con los F 2 y 4:

υ υ - υ υ - || υ υ - υ υ -
- υ υ - - || - - - -
- υ υ - - || υ υ - - -
- - υ υ - || υ υ - - -
υ υ - - - || - - υ υ -

Lo más destacable son las resoluciones en el primer metro de los versos 2 y 4; encontramos la habitual *correptio attica* en v.1 τῆ χρόνος, v. 2 ρεύματι πλήρης, v. 4 ὠκυπλάνοις y v. 5 τὸν Ἄτλάντειον.

La fuente del fragmento

Tito Flavio Clemente (ca. 150-ca. 215), en sus *Στρωματεῖς* o *Miscelánea*, a propósito de una interpretación alegórica en clave cosmológica de la decoración del Arca de la Alianza tal como se describe en la *Biblia* (Éx. 25, 10-22; 37, 6-9), cita estos cinco versos pertenecientes a una τραγωδία φυσιολογοῦσα de la que no da título ni autor, pero que gracias a un esolio a las *Aves* de Aristófanes que parafrasea el último verso podemos identificar con el *Pirítoo*¹³⁴⁰:

Schol. Aristoph. Av. 179a

α. (= *Sud.* π 1922) πόλον γὰρ οἱ παλαιοὶ οὐχ ὡς οἱ νεώτεροι σημεῖόν τι καὶ πέρας ἄξονος, ἀλλὰ τὸ περιέχον ἅπαν. Εὐριπίδης Πειρίθῳ “καὶ τὸν Ἄτλάντειον φρουρὸν (φρουρῶν, *Suda*) πόλον” αὐτοῦ τε περιπολουμένου καὶ δι' αὐτοῦ πάντων ἐρχομένων (VEΓ).

β. πόλον οἱ παλαιοὶ οὐχ ὡς οἱ νεώτεροι λέγουσι τὸ σημεῖον περὶ ὃ πολεῖται ὁ οὐρανός, ὃν καὶ ἄξονα καλοῦσιν, ἀλλὰ τὸν περὶ πάντα πολοῦντα οὐρανόν, καὶ περιέχοντα πάντα. καὶ Εὐριπίδης ἐν Πειρίθῳ “καὶ τὸν Ἄτλάντειον φρουρῶν πόλον,” (Lh).

a. *Los antiguos no llaman 'polo', como los modernos, a una señal y límite del eje, sino a lo que lo envuelve todo. Eurípides en el Pirítoo dice “también el vigilante (vigilando, Suda) polo de Atlante”, al girar este sobre sí mismo y por medio de él moverse todo.*

b. *Los antiguos llaman 'polo', no como los modernos a una señal alrededor de la cual gira el cielo, a la que llaman también 'eje', sino al cielo que gira alrededor de todo. También Eurípides en el Pirítoo dice “vigilando el atlántico polo”, al girar este sobre sí mismo y por medio de él moverse todo.*

¹³⁴⁰ Transcribo el texto del esolio de ALVONI (2012: 481-2), que sigue la edición de HOLWERDA (1991).

La interpretación que hace Clemente de las Sagradas Escrituras responde a su deseo de conciliar la *paideía* griega con la teología cristiana, en la idea de que la filosofía desarrollada por los griegos no era incompatible con la revelación cristiana, sino que esta, más completa y verdadera, venía a perfeccionar a aquella y a expurgarla de sus errores. Desde esta perspectiva común a toda su obra, Clemente presenta aquí una explicación del simbolismo de los querubines de oro de la sacrada arca hebrea de la Alianza que, no por alambicada, deja de ser preciosa para nosotros al darle pie a la cita de cinco versos del *Pirítoo*. En lugar de dar el título, como sí hará después al transcribir el F 4, Clemente se refiere a este drama como ἡ τραγωδία φυσιολογοῦσα, lo que suele traducirse de manera un tanto imprecisa como “la tragedia filosófica”. Sin embargo, φυσιολογέω significa más bien ‘tratar sobre la naturaleza’ o ‘explicar las causas y los fenómenos naturales’. Otra cuestión es si debemos entender φυσιολογοῦσα como un modificador restrictivo de τραγωδία o no, como se deduce de la posición predicativa del participio, y si, por tanto, ἡ τραγωδία tiene un sentido genérico, solución por la que optamos en nuestra traducción: “como afirma la tragedia al tratar de cuestiones naturales”. En todo caso, la manera que tiene Clemente de referirse al *Pirítoo* permite sospechar que las especulaciones físicas debían de tener un peso importante en la obra, muy probablemente en los coros. Lo confirma el que unos capítulos más adelante, para ilustrar que ya los antiguos griegos instaban a los hombres a dirigir la mirada a los cielos en lugar de a los ídolos, Clemente vuelva de nuevo a la misma obra citando los versos del F 4, sin omitir esta vez el título y el autor (Eurípides).

En las primeras palabras de la introducción al fragmento, “Lo que se relata en el arca sagrada revela lo concerniente al mundo inteligible, oculto y vedado al vulgo” (τά τε ἐπὶ τῆς ἀγίας κιβωτοῦ ἱστορούμενα μηνύει τὰ τοῦ νοητοῦ κόσμου τοῦ ἀποκεκρυμμένου καὶ ἀποκεκλεισμένου τοῖς πολλοῖς), Centanni ha creído ver, quizá no sin razón, una alusión de Clemente a la exclusividad del saber iniciático que puede consituir un indicio suplementario de que el coro de la obra estaba compuesto por iniciados en los misterios de Eleusis¹³⁴¹.

¹³⁴¹ CENTANNI (1997: 169)

Aparato crítico

En el verso 1 los manuscritos presentan περί γ' ἀνάω, lectura defendida por Arnim¹³⁴², para quien el F 3 era la continuación del F 4, con lo cual περί γ' retomaría el uso de la misma preposición repetida en F 4, 3: πέρι μὲν φῶς, πέρι δ' ὄρφναία. Wilamowitz, en cambio, propuso περί σ' ἀνάω, subrayando igualmente la estrecha relación con el comienzo del F 4, σὲ τὸν αὐτοφυῆ¹³⁴³. Hay también otra conjetura de Meineke, πέριξ χρόνος, sólo asumida por Nauck¹³⁴⁴. Pero la corrección aceptada casi unánimemente por los editores es la de Schwartz, περί τ', aunque ya Wilamowitz había advertido de la falta de conexión semántica de la correlación ἀκάμας ... πλήρης. Alvoní se muestra partidaria de respetar el texto transmitido, περί γ', alegando que si mantenemos sólo las partículas τε y τ' de los versos 1 y 3 quedarían entrelazadas dos frases cuyos sujetos forman dos sintagmas prácticamente simétricos: ἀκάμας τε χρόνος / δίδυμοί τ' ἄρκτοι¹³⁴⁵. La partícula γ' del verso 1, en su opinión, refuerza a περί, que funcionaría no como adverbio sino más bien como preverbio de φοιτᾶ, en tmesis, insistiendo en la idea del movimiento circular que se le atribuye al tiempo¹³⁴⁶.

Por último, parece innecesaria la corrección de Herwerden¹³⁴⁷ en el último verso, φρουροῦσι en lugar de τηροῦσι, hecha en base al texto del *Schol. Aristoph. Av.* 179, donde se cita el verso de la siguiente forma: καὶ τὸν Ἀτλάντειον φρουρῶν πόλον (la variante φρουρόν que presentan algunos manuscritos parece un error del copista). Muy probablemente el escoliasta, centrado en el comentario del término πόλος que aparece en el texto de Aristófanes y fiado de su memoria, no hace una cita literal sino una simple paráfrasis del verso del *Pirítoos*, de ahí que introduzca al principio un καὶ inexistente y sustituya el verbo por otro de significado y métrica similar.

¹³⁴² ARNIM (1913: 42).

¹³⁴³ WILAMOWITZ (1927: 463).

¹³⁴⁴ NAUCK (1902: 161).

¹³⁴⁵ ALVONI (2012: 483-4). También opta por mantener la lectura transmitida EGLI (2003: 51).

¹³⁴⁶ La interpretación es de DEFRADAS (1967: 155), quien aporta un pasaje similar de Parménides (28 B 10, 4) con el adjetivo verbal περίφοιτος: ἔργα περίφοιτα σελήνης (*las acciones circulares de la luna*).

¹³⁴⁷ HERWEDEN (1884: 314).

Léxico y contenido

En el verso 1, el adjetivo ἀκάμας ('infatigable'), mucho menos frecuente que su forma temática ἀκάματος, es un vocablo de estirpe épica aplicado con frecuencia al fuego¹³⁴⁸; no es raro en la lírica ni tampoco en la tragedia¹³⁴⁹, aunque no aparece atestiguado en Eurípides. Kuiper repara en que en el *Himno órfico* XII, 9 se le llama a χρόνος, como aquí, ἀκάμας y, como en el F 4, αὐτοφυής¹³⁵⁰. Efectivamente, la personificación, o más bien la deificación del tiempo, como ha señalado Battezzore¹³⁵¹, aparece por primera vez entre los griegos ligada a las doctrinas órficas, pero, como ha precisado Bernabé, la peculiaridad de las imágenes órficas del tiempo es su carácter teriomórfico y monstruoso¹³⁵², algo de lo que precisamente puede haber algún rastro en la imagen de las osas aladas (v. 3-4), como comentaremos más adelante. Hay que añadir además que, aunque en los poemas homéricos no haya indicios de una concepción abstracta del tiempo ni tampoco se lo mencione en la *Teogonía* de Hesíodo, el Tiempo no es un ente desconocido en los textos poéticos o filosóficos de época arcaica: al comienzo de la cosmogonía en prosa de Ferecides se dice que “Zas, Crono (Χρόνος) y Ctonia existieron siempre” (7 B 1 D-K)¹³⁵³ y que “Crono (Χρόνος) produjo de su propio semen el fuego, el viento y el agua” (7 A 8 D-K)¹³⁵⁴; a Tales se le atribuye la sentencia de que “el tiempo es lo más sabio porque todo lo

¹³⁴⁸ *Il.* V 4, XV 598, XVIII 239, 484 etc; *Hes.Th.* 563, 566, 956.

¹³⁴⁹ Aeschyl. fr. 204b, 3; Soph. *Trach.* 112, *Ant.* 339, 607, *El.* 164.

¹³⁵⁰ KUIPER (1907: 370). En *Orph. hymn.* VIII 3 aparecen de nuevo estos mismos epítetos (αὐτοφυής, ἀκάμας) pero aplicados al sol.

¹³⁵¹ BATTEGAZZORE (2009: 921).

¹³⁵² *Orph. fr.* 76-79; 109-111 y 114 Bernabé: en estos pasajes el Tiempo, llamado también 'Heracles', aparece como un dragón alado con múltiples cabezas y se le califica de ἀγήραος, 'desconocedor de la vejez'; vid. supra n. 1331.

¹³⁵³ Pherecyd. 7 B 1 D-K Ζὰς μὲν καὶ Χρόνος ἦσαν αἰεὶ καὶ Χθονίη.

¹³⁵⁴ Pherecyd. 7 A 8 D-K τὸν δὲ Χρόνον ποιῆσαι ἐκ τοῦ γόνου ἑαυτοῦ πῦρ καὶ πνεῦμα καὶ ὕδωρ. Sobre la posibilidad en una época tan temprana como el s. VI a. C. de una concepción del Tiempo (en lugar de Crono = Κρόνος) como dios cosmogónico, negada por Wilamowitz, cf. KIRK-RAVEN-SCHOFIELD (2014: 85-7 y n. 41).

descubre” (11 A 1 D-K)¹³⁵⁵; un fragmento dudoso de Heráclito (22 C 2 D-K) afirma que “Tiempo es lo último y lo primero de todas las cosas y tiene todas las cosas en sí mismo y es uno por siempre y no lo es”¹³⁵⁶; Anaximandro en su primer fragmento dice que las cosas “se pagan unas a otras pena y retribución de la injusticia según el orden de Tiempo”¹³⁵⁷; Demócrito define a χρόνος como ἀγένητον, ‘sin nacimiento’ (68 A 71 D-K); Solón (fr. 10 West) asegura con ironía que “un corto tiempo revelará mi locura” y hará ver la verdad a sus conciudadanos¹³⁵⁸, idea muy similar a la expresada por Teognis cuando dice que “el tiempo saca a la luz el carácter de todos los hombres” (I 967)¹³⁵⁹; finalmente, Píndaro (*Ol.* II 17) se refiere al Tiempo como “el padre de todas las cosas” (Χρόνος ὁ πάντων πατήρ)¹³⁶⁰. Pero, a pesar de este conjunto de especulaciones, lo cierto es que la conciencia del tiempo entre los griegos no se define con claridad hasta el surgimiento de la tragedia y que esta conciencia y su desarrollo constituyen un factor esencial en la estructura y la evolución del género trágico¹³⁶¹. Por otra parte, en la tragedia el tiempo se va revistiendo cada vez más de un conjunto de atribuciones que lo asimilan a una divinidad suprema¹³⁶². En general, en todos los pasajes trágicos en los

¹³⁵⁵ 11 A 1 D-K (= Diog. Laert. I 35) σοφώτατον χρόνος· άνευρίσκει γάρ πάντα.

¹³⁵⁶ 22 C 2 D-K Χρόνος ἔστιν ὕστατον καὶ πρῶτον πάντων καὶ ἔχει ἐν ἑαυτῷ πάντα καὶ ἔστιν εἷς αἰεὶ. El fragmento procede de Esquitino de Teos (s. IV a. C.), quien versificó en yambos el libro de Heráclito. Otro enigmático fragmento de Heráclito (22 B 85 D-K) habla de αἰών, el tiempo entendido no como sucesión sino como eternidad inmutable: Αἰὼν παῖς ἔστι παίζων, πεσσεύων· παιδὸς ἢ βασιλῆϊ (El Tiempo-todo es un niño jugando, que juega a tres-en-rama: ¿de un niño la corona!) sobre ambos fragmentos, cf. GARCÍA CALVO (1985: 255-6), cuya traducción reproduzco.

¹³⁵⁷ 12 B 1, 4-5 D-K διδόναι γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσιν ἀλλήλοισ τῆς ἀδικίας κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν.

¹³⁵⁸ Fr. 10 West δείξει δὴ μανίην μὲν ἐμὴν βαιὸς χρόνος ἀστοῖς, / δείξει ἀληθείης ἐς μέσον ἐρχομένης (Un corto tiempo revelará mi locura a los ciudadanos / la revelará cuando se ponga en el medio la verdad).

¹³⁵⁹ Theogn. I 967 τούτων δ' ἐκφαίνει πάντων χρόνος ἦθος ἐκάστου.

¹³⁶⁰ Véase también Pind. fr. 33 Maehler ἄνακτα· τὸν πάντων ὑπερ- / βάλλοντα Χρόνον μακάρων (Tiempo soberano, que supera a todos los bienaventurados).

¹³⁶¹ Sobre el papel del tiempo en la tragedia griega sigue siendo básica la monografía de ROMILLY (1971), a quien sigo en las líneas siguientes.

¹³⁶² Así, por ejemplo, en Soph. *Ai.* 646-7 Ἄπανθ' ὁ μακρὸς κἀναρίθμητος χρόνος / φύει τ' ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται (El largo tiempo innumerable todo / lo oculto lo hace nacer y lo visible esconde), *Oed. Col.* 609 τὰ δ' ἄλλα συγχεῖ πάνθ' ὁ παγκρατῆς χρόνος (el resto lo arrasa todo el Tiempo todopoderoso),

que se puede adivinar una personificación de Χρόνος se ha querido ver una influencia directa del orfismo, especialmente en aquellos ejemplos de Eurípides en que se le atribuye a Χρόνος la fundación de una genealogía: en *Antíope* (fr. 222 Kn.) se afirma que “la Justicia es hija del Tiempo” (τὴν τοι Δίκην λέγουσι παῖδ' εἶναι Χρόνου), mientras que en *Suppl.* 787-8 se le llama “el viejo padre de los días” (Χρόνος παλαιὸς πατήρ ἄμερᾶν) y en *Heraclid.* 900 se le hace padre de Αἰών, entendido aquí como la duración de la vida (Αἰών τε Χρόνου παῖς); por último, y como contrapartida a lo anterior, en un fragmento del *Belerofonte* (fr. 303 Kn.) se manifiesta a su vez que el Tiempo “no ha nacido de nadie” (ὁ γὰρ οὐδενὸς ἐκφύς χρόνος), una condición que enlaza directamente con el contenido de nuestros fragmentos 3 y 4, donde, como hemos visto, el tiempo “se engendra a sí mismo” (τίκτων αὐτὸς ἑαυτὸν) y se le califica de αὐτοφυής, respectivamente.

Teniendo en cuenta todos estos antecedentes y retornando de nuevo a los versos que estamos comentando, se hace evidente que la frecuencia con que aparece en los trágicos el Tiempo, ya sea concebido como abstracción o directamente personificado como deidad —un límite difícil de precisar a tenor de los ejemplos que hemos ido viendo— prueba que la reflexión sobre χρόνος pertenecía al ámbito común de la especulación cosmológica al menos desde la segunda mitad del s. V y no era, por consiguiente, privativa de los círculos órficos¹³⁶³. En el caso del F 3 de *Pirítoo*, la cuestión de si nos encontramos ante una visión del tiempo como un ente abstracto de naturaleza cosmológica o como un ser divinizado dependerá en gran medida de a quién señalemos como el personaje interpelado en el primer verso del fragmento siguiente (σὲ τὸν αὐτοφυῆ).

ibid. 617-8 μυρίας ὁ μυρίος / χρόνος τεκνοῦται νύκτας ἡμέρας τ' ἰών (*incontables el incontable / tiempo días y noches engendra en su avance*); *El.* 179 χρόνος γὰρ εὐμαρῆς θεός (*El Tiempo es un dios que alivia*); Aeschyl. *Coeph.* 965-6 τάχα δὲ παντελῆς χρόνος ἀμείψεται / πρόθυρα δωμάτων (*pronto el tiempo que todo lo cumple / cruzará el umbral del palacio*). MELERO (2012: 138-40) ha hecho una amplia recopilación y clasificación de todos estos atributos del tiempo en los trágicos, como dios omnipotente, garante de la justicia, testigo universal y fiel, juez imparcial etc.

¹³⁶³ Cf. ROMILLY (1971: 37), BATTEGAZZORE (2009: 919).

En los v. 1-2 la expresión ἀνάω ρεύματι encuentra paralelos en Eurípides, como ha señalado Sutton¹³⁶⁴ (*Ion* 118, 1083, fr. 856), y en Esquilo (*Supp.* 553), siempre refiriéndose a la corriente de los ríos o a las olas del mar. Aquí, la imagen de un “fluir eterno” responde al intento de compaginar la noción de χρόνος como una sucesión imparabable que transforma todo lo existente con el tiempo en su conjunto concebido como eternidad, αἰών (lat. *aevum*). A este propósito, Batteggazzore recuerda que ἀνάω es un término compuesto de ἀεί (‘siempre’) y νάω (‘fluir’)¹³⁶⁵. La imagen de esta corriente perpetua del tiempo moviéndose en círculo (περὶ ... φοιτᾷ) recuerda a la concepción tradicional de Océano como un río que circunda la tierra, lo que evoca a su vez el papel de Χρόνος en las cosmogonías órficas¹³⁶⁶.

El empleo del dativo con el adjetivo πλήρης es una construcción rara, de la que Kuiper¹³⁶⁷ da algunos ejemplos de Eurípides: *Bacch.* 18-9 μιγάσιν Ἑλλησι βαρβάροις θ’ ὁμοῦ / πλήρεις (*llenas de griegos y bárbaros mezclados por igual*); y con el verbo πληρόω en *Herc.* 372-3: πεύκαισιν ὄθεν χέρας / πληροῦντες (*donde con antorchas llenas las manos*).

En los versos 2-3, τίκτων αὐτὸς ἑαυτὸν parece una construcción equivalente a αὐτυφυῆ del F 4 para aludir al movimiento circular del Tiempo, una noción derivada del conocimiento del Zodíaco en opinión de los críticos¹³⁶⁸, aunque, realmente, el ciclo anual del Zodíaco no aparece aludido en nuestro fragmento, sino en la introducción de

¹³⁶⁴ SUTTON (1987: 40).

¹³⁶⁵ BATTEGAZZORE (2009:919-20).

¹³⁶⁶ En el proemio a los *Himnos órficos*, una colección de época imperial (cf. WEST, 1983: 1), pero que contiene algunas reminiscencias órficas genuinas (cf. WEST, 1983: 231; PERIAGO, 1987: 155-8), se califica a Χρόνος como ἀνάω en un contexto en el que se menciona también a Atlante, Océano y Εὐών (Αἰών):

Ἔκεανόν τε μέγαν, σὺν τ’ Ἔκεανοῖο θυγάτρας
 Ἄτλαντός τε καὶ Αἰῶνος μέγ’ ὑπέροχον ἰσχὺν
 καὶ Χρόνον ἀνάω καὶ τὸ Στυγὸς ἀγλαὸν ὕδωρ
 (*Y también al gran Océano, junto con las hijas de Océano;*
y a la gran fortaleza suprema de Atlante y de Εὐών,
a Crono perenne y a la espléndida agua de la Estigia).

¹³⁶⁷ KUIPER (1907: 372).

¹³⁶⁸ Cf. ROMILLY (1967: 40), SUTTON (1987:40).

Clemente (διὰ τοῦ ζωδιακοῦ κύκλου), concretando además que las alas de los dos querubines suman un total de doce, dato que no aparece en el texto bíblico. Por otra parte, un ser “progenitor de sí mismo” y “autoengendrado” recuerda inevitablemente al dios hermafrodita Fanes, el demiurgo órfico¹³⁶⁹.

En ἐαυτόν Wilamowitz percibe el eco de una falsa etimología que relaciona el pronombre con ἐνιαυτός, ‘año’, formado a su vez supuestamente a partir de ἐνὶ αὐτῷ¹³⁷⁰, con lo cual se estaría sugiriendo que el tiempo se engendra a sí mismo no solo en el ciclo diario del sol sino especialmente en el ciclo anual de las estaciones, idea que, según Egli, se remontaría al pensamiento de Heráclito¹³⁷¹. Alvoni¹³⁷² ha señalado cómo la noción de un dios que se engendra a sí mismo, cuya formulación más antigua puede ser la de estos fragmentos del *Pirítoo*, sirvió a algunos autores cristianos para definir la naturaleza de Dios, y cita a este propósito un pasaje (espurio) de Dídimo donde la expresión τίκτων αὐτὸς ἐαυτόν se recoge literalmente en unos hexámetros de cierto tinte órfico que el autor extrajo probablemente de un oráculo¹³⁷³:

¹³⁶⁹ Cf. *Orph. fr.* 126, 134, 135 Bernabé.

¹³⁷⁰ WILAMOWITZ (1929: 464). El mismo juego etimológico entre ἐνιαυτός y ἐαυτόν lo encontramos en Hermipo fr. 73 K-A, Eurípides fr. 862 Kn. o Plat. *Crat.* 410 d.

¹³⁷¹ EGLI (2003: 51-3).

¹³⁷² ALVONI (2012: 477-486).

¹³⁷³ Los versos se ajustan a un modelo muy habitual en la antigüedad tardía que ha recibido el nombre de ‘oráculos teológicos’, cf. TOMMASI MORESCHINI (2013: 191-208). Esta categoría de oráculos, cuyo ejemplo más representativo es el oráculo de Enoanda (*Theosophia Tubingensis*, 13 Erbse = I, 2 Beatrice), responden a una pregunta del tipo “¿Qué es Dios?”. Como señala Alvoni (ver nota anterior), el pasaje es similar al de un oráculo de Apolo Clarios citado por Lactancio (*Div. Inst.* I 7, 1) en el que se insiste también en el poder autogenerador de la divinidad:

αὐτοφυής, ἀδίδακτος, ἀμήτωρ, ἀστυφέλικτος,
οὔνομα μηδὲ λόγῳ χωρούμενος, ἐν πυρὶ ναίων,
τοῦτο θεὸς· μικρὰ δὲ θεοῦ μερὶς ἄγγελοι ἡμεῖς
(*autoengendrado, no enseñado, sin madre, inderrocable,*
indefinible con palabra alguna, habitante en el fuego,
esto es dios; y una pequeña parte de él, nosotros sus mensajeros).

Sobre la evolución de este tipo de oráculos cf. NIETO (2010), donde se traduce una amplia antología de los más significativos.

Didymus Caecus, *De Trinitate* 3, 2 1 καὶ οἱ ἕξω διηγόρευσαν τοιῶσδε·
Θεὸν νόμιζε καὶ σέβου, ζήτει δὲ μή. Καὶ πάλιν·

Ἄθανατος δὲ Θεὸς, παναγήραος, ἀστυφέλικτος,
Ἄρρητος κρυφίοις ὑπὸ δήνεσιν, αὐτογένεθλος,
Τίκτων αὐτὸς ἑαυτὸν, ἀεὶ νέος, οὐ ποιητὸς.

Incluso los paganos lo explicaron así: “cree en Dios y venéralo, pero no lo busques”. Y también:

*“Dios inmortal, inmune a la vejez, inderrocable,
inefable en sus ocultos designios, nacido de sí mismo,
progenitor de sí mismo, siempre joven, no ficticio”.*

En el verso 3, con δίδυμοί τ' ἄρκτοι (“las dobles osas”), según Wilamowitz, tendríamos la primera aparición en la literatura antigua de la constelación de la Osa Menor¹³⁷⁴. Kranz, no obstante, matiza que hay un fragmento de Heráclito (B 126a D-K) donde también se mencionan las dos Osas¹³⁷⁵, aunque tanto el texto como la atribución son inseguros¹³⁷⁶.

¹³⁷⁴ WILAMOWITZ (1929: 464).

¹³⁷⁵ Cf. DIELS-KRANZ (1959: II, 384), nota de Kranz en el aparato crítico a 88 B 18 (= 43 F 3 Sn-K).

¹³⁷⁶ Heraclit. fr. 139 GC (=22 B 126 a D-K) <ἄρκτω> / ἀθανάτων μνήμης σημείω (*Las osas / señas las dos de memoria inmortal*). DIELS, en los *Vorsokratiker* (1960: I, 179 n.) rechaza la autenticidad del fragmento, al igual que GARCÍA CALVO (1985: 383-5), quien aduce, entre otras razones, que el dual σημείω es impropio del jonio de Heráclito (pero los editores de la fuente del fragmento [Anatolio, *De decade* 12, 6] escriben σημείω).

En el verso 4, ταῖς ὠκυπλάνοις πτερύγων ῥιπαῖς es una construcción que encuentra paralelos en Esquilo¹³⁷⁷ y en Píndaro¹³⁷⁸, pero no en Eurípides, en el que no está atestiguado el adjetivo ὠκυπλάνοις —un *hárax legómenon*—, como tampoco lo están, en el v. 5, el verbo τηρέω o el adjetivo Ἀτλάντειος, en cuyo lugar Eurípides emplea siempre Ἀτλαντικός¹³⁷⁹. Lógicamente, estos datos son aprovechados por los detractores de la autoría de Eurípides para reforzar su posición¹³⁸⁰.

La imagen de unas osas aladas es completamente inédita en la literatura o en las representaciones artísticas griegas, pero evoca a los dioses cosmogónicos órficos, entre ellos el propio Tiempo (Χρόνος), o su hijo Fanés (llamado también, según las fuentes, Primogénito o Eros), los cuales, siguiendo modelos orientales, son descritos como seres alados —con alas de oro, en el caso de Fanés— y policéfalos¹³⁸¹. En general, estos monstruos mixtos, como lo es también la hija de Fanés, Equidna, son seres que representan en las cosmogonías órficas el desorden primigenio. La actitud de las osas en estos versos del *Pirítoo* agitando con ímpetu sus alas es semejante también a la del Eros que nace del huevo en la parodia de una cosmogonía órfica que relata Aristófanes en *Av.* 696-7:

ἔξ οὔ περιτελλομέναις ὥραις ἔβλασταν Ἔρωσ ὁ ποθεινός,
στίλβων νῶτον πτερύγοιν χρυσαῖν, εἰκῶς ἀνεμώκεσι δίναις

*del cual, con el curso de las estaciones, nació Eros el deseado,
refulgente su espalda con dos alas doradas, semejante a ventosos remolinos.*

¹³⁷⁷ Aeschyl. *Prom. vinct.* 125-6 αἰθήρ δ' ἐλαφραῖς / πτερύγων ῥιπαῖς ὑποσυρίζει (*el éter con suave / batir de alas susurra*).

¹³⁷⁸ Pind. *Pyth.* IV 194-5 καὶ ὠκυπόρους / κυμάτων ῥιπᾶς ἀνέμους τ' ἐκάλει (*a los raudos embates de las olas y a los vientos invocaba*).

¹³⁷⁹ Eur. *Herc.* 234; *Supp.* 3, *ibid.* 1053.

¹³⁸⁰ Cf. DEFRADES (1967: 159).

¹³⁸¹ Cf. *Orph. fr.* 76, 80, 136 Bernabé.

En nuestro fragmento no se detalla que las osas tengan alas de oro, pero en cierto modo Clemente parece darlo por hecho al asociarlas a los querubines del Arca sagrada. Sin duda, no podemos afirmar que haya en esta imagen una referencia incuestionable a una creencia órfica concreta, pero la sorprendente aparición de unas osas aladas contribuye sin duda, una vez más, a recubrir de un barniz órfico el conjunto del pasaje.

Frente a la novedad de esta representación, la actitud vigilante en el cielo estrellado (v. 5 τὸν Ἀτλάντειον τηροῦσι πόλον) es una figura ya descrita por Homero en relación con la Osa Mayor (*Il.* XVIII 487-8):

Ἄρκτον θ', ἦν καὶ Ἀμαξαν ἐπὶ κλησὶν καλέουσιν,
ἢ τ' αὐτοῦ στρέφεται καὶ τ' Ὠρίωνα δοκεύει.

*Y la Osa, a la que llaman por sobrenombre el Carro,
que gira en el mismo lugar y a Orión vigila.*

Defradas ha observado oportunamente la equivalencia entre los verbos δοκεύει y τηροῦσιν, así como el hecho de que, a pesar del rápido movimiento de sus alas, las Osas del F 3 no hacen sino girar sobre un punto fijo, igual que la Osa de Homero (αὐτοῦ στρέφεται)¹³⁸². Una hipótesis interesante del estudioso francés para explicar esta extraña combinación de elementos del F 3 es la de que estaría inspirado en una representación artística concreta del cielo girando alrededor de su eje, con el polo vigilado por las dos osas: una especie de planetario como el que aparece descrito en Platón en el mito de Er (*Resp.* 616b-617d)¹³⁸³, donde ocho sirenas, seres también alados, acompañan en su giro al “huso de la necesidad” (Ἀνάγκης ἄτρακτον) en la parte superior de cada una de las ocho esferas superpuestas que componen el cielo.

El personaje de Atlante, el hijo de Jápeto y Clímene condenado a soportar la bóveda del cielo sobre sus hombros, está situado, en general, en el extremo Occidente junto al Jardín de las Hespérides, pero Apolodoro lo ubica en el país de los

¹³⁸² DEFRADAS (1967: 155).

¹³⁸³ DEFRADAS (1967: 157-8).

Hiperbóreos¹³⁸⁴, es decir, al Norte, igual que parece hacer el autor del *Pirítoo* en este fragmento. Otra genealogía citada por Higino (*Fab. proem. 3*) hace a Atlante hijo de Gea y Éter (o Urano, el texto es problemático) —y hermano por tanto de Crono, confundido tal vez ya con Χρόνος como en las teogonías órficas—, lo que quizá sintonizaría mejor con el contexto en que aparece citado aquí. Resulta oportuno añadir algo ahora sobre lo que volveremos más adelante: en algunas versiones, Perseo convirtió a Atlante en roca cuando volvía de matar a Medusa¹³⁸⁵.

En cuanto al término πόλος, Sutton apunta que, salvo un ejemplo del *Prometeo encadenado* de Esquilo, el único autor trágico que lo utiliza, hasta en cuatro ocasiones, es Eurípides¹³⁸⁶. Como hemos visto, el escoliasta a *Av. 179* aclara que πόλος no hace referencia en ese pasaje al extremo del eje del cielo sino que equivale a la bóveda celeste en su totalidad. Ese es sin duda el significado que tiene πόλος en *Aristoph. Av. 178-82*:

ΠΙΣΘΕΤΑΙΡΟΣ	Εἶδές τι;	
ΕΠΟΥ	Τὰς νεφέλας γε καὶ τὸν οὐρανόν.	
ΠΙ.	Οὐχ οὔτος οὖν δήπου 'στὶν ὀρνίθων πόλος;	179
ΕΠ.	Πόλος; Τίνα τρόπον;	
ΠΙ.	Ὡσπερ <ἄν> εἶποι τις τόπος.	
	Ὅτι δὲ πολεῖται τοῦτο καὶ διέρχεται	
	ἅπαντα διὰ τούτου, καλεῖται νῦν πόλος.	182
PISTETERO	¿Ves algo?	
ABUBILLA	Las nubes y el cielo.	
PI.	¿Y no es sin duda este el polo de los pájaros?	179
AB.	¿El polo? ¿En qué sentido?	

¹³⁸⁴ Apollod. II 5, 11 ὡς δὲ ἦκεν [sc. Ἡρακλῆς] εἰς Ὑπερβορέους πρὸς Ἀτλαντα (*cuando llegó* [sc. Heracles] *hasta los hiperbóreos junto a Atlante*).

¹³⁸⁵ Este episodio sólo lo conservamos desarrollado en Ovidio, *Met. IV 631-662*, pero según los escolios de Licofrón había sido ya relatado por el autor de ditirambos Poliido (s. V-IV a. C.), fr. 837 *PMG*; cf. GANTZ (2004: 90).

¹³⁸⁶ Eur. *Ion* 1154, *Or.* 1685, fr. 839, 11 y fr. 911,3 Kn.

*Pero como esto gira y todo pasa**a través de él se llama ahora 'polo'.*

El Ἀτλάντειον πόλον de nuestro fragmento podría ser, por tanto, como en Aristófanes, la bóveda del cielo sostenida por Atlante. Sin embargo, del críptico comentario de Clemente parece deducirse que lo que Atlante representa sería no tanto la bóveda celeste en su conjunto como la inmovilidad aparente del polo del cielo, es decir, la Estrella Polar, punto fijo en torno al cual gira el firmamento estrellado durante la noche. Esto explica que, aunque con dudas, Clemente lo asocie a Αἰών, la eternidad inmutable. El Ἀτλάντειον πόλον, por tanto, simboliza en el F 3 del *Pirítoo* justo lo que con razón descartaba el escoliasta para el pasaje de Aristófanes: τὸ σημεῖον περὶ ὃ πολεῖται ὁ οὐρανός. Una glosa de Hesiquio (α 8109) parece confirmar la interpretación que acabamos de exponer al definir ἄτλας como el eje de la bóveda celeste que une sus dos polos: ἄτλας· ἄτολμος. ἄπαθής καὶ ἡ δυοῦσα εὐθεία ἕως τῶν πόλων (*'atlas': sin audacia. Inalterable, y también la línea recta que alcanza hasta los polos*). Es decir, si ἄτλας es el eje, no es en absoluto improbable que “el polo de Atlante” sea una forma de referirse a la Estrella Polar. Ciertamente, πόλος es un término muy usado por los poetas del s. V para designar la bóveda del cielo o simplemente el cielo. Emparentado con πέλειν / πέλεσθαι, ('rodar', 'moverse'), en realidad la evolución de su significado parece haber sido exactamente la contraria a la que afirma el citado escolio cuando afirma que “Los antiguos no llaman 'polo', como los modernos, a una señal y límite del eje, sino a lo que lo envuelve todo”. Battezzore resume la evolución del significado de πόλος del modo siguiente¹³⁸⁷:

- 1) Aquello en torno a lo cual gira una cosa, es decir, su eje de rotación.
- 2) El punto extremo del eje entero prolongado, es decir, cada uno de los polos de una esfera.
- 3) El giro que describe en torno al eje aquello que gira: arco de círculo, esfera del cielo, bóveda, bóveda del cielo, cielo.

¹³⁸⁷ BATTEGAZZORE (2009: 920-1).

Podemos añadir a este esquema que, como una especialización del segundo significado, πόλος ya en Eratóstenes¹³⁸⁸ designa a la Estrella Polar en tanto que punto extremo del eje celeste, el único visible desde el hemisferio norte¹³⁸⁹.

4

(Eur. 593 N, Crit. 19 D-K)

CLEMENS ALEXANDRINUS, *Stromata* 5, 14, 114 (2, 403, 14 St.) ex [Hecat. Abd.]
FGrHist 264 F 24 ἐν δὲ τῷ Πειρίθῳ δράματι ὁ αὐτὸς (Eur.) καὶ τάδε τραγωδεῖ:

σὲ τὸν αὐτοφυῆ, τὸν ἐν αἰθερίῳ
ρύμβῳ πάντων φύσιν ἐμπλέξανθ',
ὄν περὶ μὲν φῶς, περὶ δ' ὀρφναία
4 νύξ αἰολόχρως ἄκριτός τ' ἄστρων
ὄχλος ἐνδελεχῶς ἀμφιχορεύει.

ἐνταῦθα γὰρ τὸν μὲν αὐτοφυῆ τὸν δημιουργὸν νοῦν εἴρηκεν, τὰ δ' ἐξῆς ἐπὶ τοῦ κόσμου τάσσεται,
ἐν ᾧ καὶ <αἰ> ἐναντιότητες φωτὸς τε καὶ σκότους.

Y en su drama Pirítoos él mismo (sc. Eurípides) dice también en estilo trágico:

*A ti, autoengendrado, que en un etéreo
vórtice la natura de todo entrelazas,
en torno a quien la luz, así como la lóbrega
4 noche iridiscente y de los astros la confusa
turba continuamente danzan en corro.*

¹³⁸⁸ Eratosth. *Cat.* 2 κατώτερός ἐστιν ἄλλος ἀστήρ, ὃς καλεῖται Πόλος, περὶ ὃν δοκεῖ ὅλος ὁ κόσμος στρέφεσθαι (*Más abajo hay otra estrella a la que llaman Polo, en torno a la cual parece que gira todo el Cosmos*).

¹³⁸⁹ Cf. Aristot. *Cael.* 285b 21, donde distingue el πόλος φανερός y el ἀφανής. A favor de la identificación del Ἀτλάντειον πόλον del fragmento de Critias con la Estrella Polar, véase también TIÈCHE (1945: 70-1), citado por Battezzare.

Aquí llama 'autoengendrado' a la mente creadora, pero lo que sigue se refiere al universo, donde se da la oposición de luz y tiniebla.

Comentario

Métrica

El fragmento está formado, igual que el anterior, por una serie de cinco dímetros anapésticos:

υ υ - υ υ - || υ υ - υ υ -
- - - - || υ υ - - -
- υ υ - - || υ υ - - -
- - υ υ - || υ υ - - -
υ υ - - - || - - υ υ -

Encontramos una resolución del *elementum longum* en el primer metro del verso 3 y la acostumbrada *correptio attica* en el verso 4, αἰολῶχρος y ἄκριτος, y en el verso 5, ὄχλος.

Fuentes

El fragmento ha sido transmitido, en todo o en parte, por muy diversas fuentes, pero quien lo presenta en su forma más completa es de nuevo Clemente de Alejandría, citado casi al pie de la letra por Eusebio de Cesarea (*Praep. ev.* XIII 13, 41). En los párrafos anteriores, y en su línea de reinterpretación en clave cristiana de los textos clásicos, Clemente ha afirmado que ya la antigua tragedia rechazaba la idolatría e instaba a buscar a la divinidad en el cielo:

Clem. *Strom.* V, 14, 113 Ναὶ μὴν καὶ ἡ τραγωδία ἀπὸ τῶν εἰδώλων ἀποσπῶσα εἰς τὸν οὐρανὸν ἀναβλέπειν διδάσκει. Ὁ μὲν Σοφοκλῆς, ὡς φησιν Ἐκαταῖος ὁ τὰς ἱστορίας συνταξάμενος ἐν τῷ Κατ' Ἀβραμὸν καὶ τοὺς Αἰγυπτίους, ἄντικρυς ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἐκβοᾷ·

Y en verdad también la tragedia, apartándose de los ídolos, enseña a mirar hacia el cielo. Según afirma Hecateo, el que compuso obras de historia, en su libro sobre Abraham y los egipcios, Sófocles de frente sobre la escena declamaba:

A continuación ilustra su aserto con una serie de pasajes trágicos de contenido más o menos astronómico: un *adéspton* atribuido a Sófocles (fr. ad. 618 K-Sn)¹³⁹⁰, dos de Eurípides (fr. 941 Kn. y F 4 del *Pirítoo*) y uno de Esquilo (fr. 70 Radt, de las *Helíadas*).

Los cuatro primeros versos de este F 4 se conservan también, aunque de manera precaria, en el papiro de la *Vita Euripidis* de Sátiro, donde, al igual que hace Clemente, se relaciona el fragmento con las teorías de Anaxágoras:

Sat. *Vit. Eur.* 37, col. 1, l. 22-6 ἔ[πει]τα δὲ τὸν [Ἀνα]ξαγόραν [δαμ]ονίως [ἠγά]σ[ατο]

*Además apreciaba a Anaxágoras extraordinariamente*¹³⁹¹.

El dato, como ya hemos destacado en el preámbulo, es importante porque ha sido presentado por Wilamowitz y sus seguidores como un argumento de peso contra la autoría de Eurípides¹³⁹². Como ha sugerido Collard¹³⁹³, es posible que Clemente haya tomado los versos del *Pirítoo* de la misma fuente de la que ha copiado el pasaje atribuido a Sófocles, de Hecateo de Abdera, un autor contemporáneo de Sátiro (s. III a. C.), con lo cual la antigüedad de la atribución a Eurípides y del testimonio de la influencia de Anaxágoras se confirmaría por dos vías independientes. El resto de las fuentes para el

¹³⁹⁰ Sobre la autenticidad del fragmento, negada por Radt, cf. LUCAS DE DIOS (1983: 436 n. 6).

¹³⁹¹ Un poco después, ya en la col. 2, comienza la cita del fragmento, pero la primera línea está muy deteriorada:]παισ[.]ο[.]υα̃. Schorn la reconstruye así: ἀ[να]παίσι[τ]οι τὸν νο]ῦν, suponiendo un encabezamiento que vendría a decir algo así como “se refiere al *noûs* en estos anapestos”. En cambio, Hunt proponía integrar en esa primera línea, aunque con muchas dudas, el comienzo del verso 1 tal como lo cita Clemente: παί σ[ε τὸ]ν [<αὐτοφ>]υα̃. Cf. CAMPOS (2007: 271 n. 74).

¹³⁹² WILAMOWITZ (1875: 162-5, 1929: 463-4).

¹³⁹³ COLLARD (1995: 185).

F 3 son escolios helenísticos a Eurípides¹³⁹⁴ y a Apolonio¹³⁹⁵ que citan tan solo los v 1-2 —y de manera incompleta o incorrecta—, junto con una glosa de Hesiquio (α 1854): αἰθέριος ῥύμβος· οὐρανός (*etéreo vórtice: el cielo*).

Aparato crítico

El fragmento no presenta variantes textuales de importancia. En el verso 1 Dindorf corregía αὐτοφυᾶ, una forma dorizante frente a αὐτοφυῆ que se lee en todos los códices de Clemente y Eusebio. Parece una conjetura innecesaria y así lo juzgan tanto Snell como Alvoní, a pesar de que la forma αὐτοφυᾶ podría restituirse a partir de los restos del papiro de Sátiro (vid. nota 1391).

En el verso 2, el escolio a *Or.* 982 (v. nota 1394) y Eusebio recogen, en lugar de la forma ática ῥύμβω, la variante más común ῥόμβω¹³⁹⁶, que a su vez aparece alterada en Clemente bajo la forma ὄμβρω, un claro error del copista por trasposición en el orden de las letras.

Comentario léxico

Desde el punto de vista léxico, se ha considerado un dato llamativo en beneficio de la autoría de Critias la presencia en el fragmento de cuatro términos que no están atestiguados en Eurípides: αὐτοφυῆς, αἰολόχρως, ἐνδελεχῶς y ἀμφιχορεύω¹³⁹⁷.

¹³⁹⁴ *Schol.* Eur. *Or.* 982,17-19 ὁμοιον τοῦτο τῶ ἐν Πειρίθω· ‘σὲ τὸν αὐτοφυῆ τὸν ἐν αἰθερίῳ ῥόμβω πάντων φύσιν ἐμπλέξαντα’ (*dice* [sc. Eurípides] *algo semejante en el Pirítoos*: [v. 1-2]).

¹³⁹⁵ *Schol.* Ap. Rhod. 1, 1134b (Eust. *Thess. Comm. in Dion. Per.*) Τινὲς δὲ ῥύμβον γράφουσι διὰ τοῦ υ, ὡς Εὐριπίδης ἐν Πειρίθω αἰθέριον ῥύμβον φησὶν (*Algunos escriben ῥύμβον con υ; así, Eurípides en el Pirítoos dice αἰθέριον ῥύμβον*). *Ibidem* 4, 143-4 ἀπειρεσίας ἐλέλιξε ῥυμβόνας· τοῦτο εἴρηκε διαγράφων τὸ τέρας τοῦ δράκοντος. ῥυμβόνας δὲ τὰς εἰλήσεις τῆς σπείρας, τὰς περιδινήσεις. καὶ Εὐριπίδης ἐν Πειρίθω· ‘σὲ τὸν αὐτοφυῆ πάντων [θεῶν] αἰθέρα ῥύμβω’. τουτέστιν ἐν κινήσει, ὅθεν καὶ τὸ κινούμενον τροχίσκιον ὑπὸ τῶν φαρμακίδων ῥυμβίον καλεῖται (*‘hacía resonar sus infinitos remolinos’: ha dicho eso para describir la monstruosidad del dragón; ῥυμβόνας son los círculos de la espiral, los anillos. También Eurípides dice en el Pirítoos: “A ti, autoengendrado, en un vórtice de todos [los dioses] el éter”. Esto está en movimiento, por lo cual también a la rueda que se mueve las hechiceras la llaman ‘remolino’*).

¹³⁹⁶ Cf. *Schol.* in Theocr. 2, 30 τὸν δὲ ῥόμβον οἱ Ἀττικοὶ ῥύμβον καλοῦσι.

¹³⁹⁷ Cf. DEFRADAS (1967: 156).

Respecto al primero de ellos, *αὐτοφυῆ* (v. 1) es un adjetivo que aparece por primera vez en Hesíodo con el significado de ‘natural’, ‘producido por la naturaleza’, por oposición a ‘construido’ o ‘artificial’¹³⁹⁸. En Aristófanes tiene el sentido de ‘nacido en su propio lugar’, ‘autóctono’¹³⁹⁹. Pero aplicado, como aquí, a la divinidad o a una entidad abstracta y con el sentido de ‘nacido de sí mismo’ es precisamente en este texto donde se utiliza por primera vez¹⁴⁰⁰. Ya hemos hecho referencia a que *αὐτοφυής* reaparece en determinado tipo de oráculos y en algunos textos órficos con este mismo significado, de donde lo tomarán a su vez los autores cristianos para definir los atributos de Dios¹⁴⁰¹. Aunque el vocablo sea inédito en Eurípides, Kuiper señaló que los compuestos con *αὐτο-* son muy del gusto de este autor, por lo que nada parece haber en *αὐτοφυής* ajeno a su dicción, reforzando esta idea con la cita de un giro muy similar en *Hipp.* 1283-4: *σὲ τὸν εὐπατρίδην Αἰγέως κέλομαι / παῖδ' ἔπακοῦσαι* (*a ti, el ilustre hijo de Egeo, te ordeno que me escuches*)¹⁴⁰².

En cuanto a *αἰολόχρως* (v. 4) es un expresivo epíteto —literalmente, ‘de piel parpadeante’) aplicado a la noche, que está registrado únicamente, y en relación también con el cielo nocturno, en un himno órfico tardío (*Orph. hymn.* LXXVIII 4 ἢ νυκτὸς ζοφερὴν τε καὶ αἰολόχρωτα πορείην). Kuiper¹⁴⁰³ hace hincapié en la frecuencia de los compuestos en *-χρως* en Eurípides¹⁴⁰⁴, pero este tipo de compuestos tampoco son inéditos en otros poetas trágicos: Aeschyl. *Supp.* 785 *κελαινόχρως*, Chaer. fr 1, 5 *κηρόχρωτος*. Así mismo, encontramos una expresión muy similar en Soph. *Trach.* 94, *αἰόλα νύξ*.

¹³⁹⁸ Hes.*Th.* 811-13 *χάλκεος οὐδὸς / ἀστεμφὲς ῥίζησι διηνεκέεσσιν ἀρηρῶς, / αὐτοφυής* (*un vestíbulo de bronce, / sólidamente anclado en profundos cimientos, / natural*); cf. *DGE*, s. v. I 2.

¹³⁹⁹ Aristoph. fr. 112 K-A ὦ πόλι φίλη Κέκροπος, αὐτοφυὲς Ἀττική. Cf. *DGF*, s. v. I 1.

¹⁴⁰⁰ Cf. ALVONI (2012: 477-8).

¹⁴⁰¹ Vid. supra p. 548 y n. 1373.

¹⁴⁰² Cf. KUIPER (1907: 370-1); véase también SUTTON (1987: 44).

¹⁴⁰³ KUIPER (1907: 370).

¹⁴⁰⁴ Eur. *Hec.* 1100 *μεγάλθρωτα*, *Or.* 321 *μεγάλθρωτας*, *Hel.* 215 *χιονόχρως*, *Andr.* 879 y *Phoen.* 138 *άλλόχρως*, *Phoen.* 308 *κυανόχρωτι*.

El adverbio ἐνδελεχῶς (v. 5) constituía para Wilamowitz¹⁴⁰⁵ una evidencia contra la autoría de Eurípides en la medida en que la palabra no se había utilizado antes de Platón. Contra lo cual, con cierta dosis de ironía, Kuiper replica que “Qui Critiae innovationem eiusmodi condonabit, is Euripidi denegare vix poterit”¹⁴⁰⁶.

Lo mismo puede argumentarse sobre la última palabra del fragmento, ἀμφιχορεύει, una forma verbal que sólo reaparece en textos de época helenística. No obstante, la utilización de verbos que denotan el movimiento humano para referirse al desplazamiento de los astros es muy frecuente en Eurípides, y Kuiper¹⁴⁰⁷ da un buen número de ejemplos (*Phoen.* 542, *Iph. Aul.* 7, *Or.* 1005 etc.) en algunos de los cuales se recurre incluso, como aquí, a la imagen del coro de los astros. Así, por ejemplo, en *El.* 467 ἄστρον τ' αἰθέριοι χοροί (*Los etéreos coros de los astros*) y en *Ion* 1078-80 ὅτε καὶ Διὸς ἄστερωπὸς / ἀνεχόρευσεν αἰθήρ, / χορεύει δὲ σελάνα (*Cuando hasta el Éter estrellado / de Zeus se pone a danzar / y danza la luna*). Por otra parte, ἀμφιχορεύει parece estar en responsión con περὶ... φοιτᾷ del F 3, de la misma forma en que αὐτοφυῆ lo estaba con τίκτων αὐτὸς ἑαυτόν.

En sentido contrario a este tipo de argumentos, algunos estudiosos, —Kuiper especialmente, secundado por Sutton— han hecho hincapié de nuevo en el sello euripídeo de buena parte del léxico de este fragmento. Así, por ejemplo, Sutton observa que, dado el carácter cosmológico del F 4, el sentido que puede darse en el v. 2 a φύσις, muy próximo al de ‘Naturaleza’ en tanto que conjunto de todos los seres, encuentra su equivalente más exacto en Eur. fr. 910 Kn, 5-6 ἀλλ’ ἀθανάτου καθορῶν φύσεως / κόσμον ἀγήρω (*sino que contempla el orden sin edad de la naturaleza inmortal*), un pasaje que Sutton incluso considera que forma parte de la *párodos* del *Pirítoo*¹⁴⁰⁸. Y el verbo que rige a φύσιν en ese mismo verso, ἐμπλέξαντα, se encuentra en varios pasos

¹⁴⁰⁵ WILAMOWITZ (1875: 162).

¹⁴⁰⁶ KUIPER (1907: 372).

¹⁴⁰⁷ KUIPER (1907: 373).

¹⁴⁰⁸ SUTTON (1987: 44).

de Eurípides, pero especialmente en un pasaje lírico de *Orestes* (v. 1422-4)¹⁴⁰⁹, como ha destacado Kuiper¹⁴¹⁰

También el epíteto de origen épico ὄρφναία (v. 3), casi desconocido por el resto de los trágicos salvo por una aparición en el *Agamenón* de Esquilo (v. 21), es utilizado por Eurípides hasta en nueve ocasiones¹⁴¹¹ —siete de ellas en el *Reso*—, a las que se puede añadir un buen número de apariciones del sustantivo ὄρφνη¹⁴¹². En concreto, en *Or.* 1225, observa Sutton¹⁴¹³, el adjetivo ὄρφναία se aplica al igual que en nuestro fragmento a la noche: ὦ δῶμα ναίων Νυκτὸς ὄρφναίας πάτερ (*Oh, padre que habitas la mansión de la lóbrega noche*). Pero este es precisamente el uso exclusivo con el que aparece en Homero, por lo que la coincidencia tampoco resulta muy significativa¹⁴¹⁴. Kuiper señala que el gusto de Eurípides en el uso de estos términos es parodiado por Aristófanes en *Ran.* 1331-2, cuando el personaje de Esquilo comienza la imitación de una monodia de Eurípides, donde se alude al mundo infernal, con estas palabras: ᾿Ω Νυκτὸς κελαινοφαῆς / ὄρφνα (*Oh, sombría oscuridad de la noche*)¹⁴¹⁵. Quizá también merezca la pena apuntar, dado el tenor general de esta *párodos* del *Pirítoos*, que el adjetivo ὄρφναίος aparece como epíteto de πόλος —entendido aquí como el cielo nocturno— en las llamadas *Argonáuticas Órficas*, v. 563-4: Ἡ δὲ κατ' ὄρφναίοιο πόλου χρυσήνιος ἠὼς / ἀντολίας ἦνοιγεν, ἐδέχνυτο δ' οὐρανὸς ὄρθρον (*Y ella, desde el oscuro firmamento, la aurora de riendas de oro / daba paso al oriente*).

¹⁴⁰⁹ Eur. *Or.* 1422-4 ἐς ἀρκυστάτων / μηχανὰν ἐμπλέκειν / παῖδα τὰν Τυνδαρίδ' ὀ ματροφόντας δράκων (*en una intrincadísima / maquinación enredaba / a la hija de Tindáreo la serpiente matricida*); cf. *Or.* 262, *Iph. Aul.* 936.

¹⁴¹⁰ KUIPER (1907: 371). Efectivamente, el verbo ἐμπλέκω es muy poco usual en la tragedia, pero también se encuentra dos veces en el *Prometeo* de Esquilo, v. 610 y 1079.

¹⁴¹¹ Eur. *Supp.* 994, *Or.* 1225, *Rhes.* 46, 69, 152, 587, 678, 697, 774.

¹⁴¹² *Heraclid.* 857; *Herc.* 46, 353; *Tro.* 1072; *Ion* 975; *Iph. Taur.* 152.

¹⁴¹³ SUTTON (1987: 45).

¹⁴¹⁴ En Homero ὄρφναία (ὄρφναίη en su forma jónica) aparece registrado en Homero siempre como epíteto de la noche y en una secuencia fija: νύκτα δι' ὄρφναίην (*Il.* X 83, 276, 386; *Od.* IX 143).

¹⁴¹⁵ KUIPER (1907: 371).

Otra expresión, por último, coincidente con la dicción de Eurípides, siempre en opinión de Kuiper, es ἄκριτος ἄστρων ὄχλος (v. 4-5): si bien ὄχλος ('muchedumbre' o 'multitud') suele referirse a un conjunto de seres humanos no faltan ejemplos precisamente en Eurípides de un uso desplazado de este sustantivo para aplicarlo a otro tipo de entidades. Así, por ejemplo, en *Iph. Aul.* 191 ἵππων ὄχλον o en el fr. 323 Kn. de la *Dánae*, φιλημάτων ὄχλω.

Pero al margen de la correspondencia o no del léxico de estos versos con la obra de Eurípides, cuestión a la que, obcecados con la cuestión de la autoría, suelen limitarse buena parte de los comentaristas, hay otros términos de este sobresaliente fragmento que son también dignos de comentario. Merece la pena detenerse especialmente en el término ῥόμβος (v. 2), interpretado aquí como 'vórtice' o 'remolino', del que asegura Wilamowitz que no está atestiguado en la tragedia antes de este fragmento. Sin embargo, en su variante ῥόμβος lo encontramos en Eur. *Hel.* 1362 y también (como veremos en el capítulo VII) en Diógenes de Atenas (F 1, 3), aunque en ambos casos con un sentido aparentemente distinto del que tiene en el F 4 de *Pirítoos*: en Eurípides o en Diógenes ῥόμβος significa 'zumbador' o 'bramadera', una especie de instrumento musical de origen antiquísimo, utilizado en los ritos orgiásticos y consistente en una lámina de madera con forma romboidal atada por un extremo a una cuerda; sujetando el otro extremo con la mano se hacía girar velozmente para producir un zumbido. Píndaro emplea ῥόμβος para referirse al batir de las alas del águila (*Isth.* III/IV 64 αἰετοῦ ῥόμβον)¹⁴¹⁶ y al movimiento rotatorio de una jabalina en el aire que genera una vibración característica (*Ol.* XIII 94 ἀκόντων ῥόμβον)¹⁴¹⁷. Elevándonos a un nivel algo más abstracto, de ahí puede derivar la acepción de ῥόμβος como 'remolino' o 'torbellino', que es la que parece tener en nuestro fragmento. Sin embargo, el empleo de esta palabra en lugar de las que suelen utilizar los filósofos para referirse al vórtice

¹⁴¹⁶ La expresión parece que denominaba a una llave de pancracio, el ὑπτιασμός.

¹⁴¹⁷ En Píndaro ῥόμβος aparece también en la introducción de un ditirambo fragmentario que precisamente narra el descenso al Hades de Heracles para cumplir su undécimo trabajo, aunque el contexto favorece más bien la interpretación de ῥόμβος como una especie de timbal: fr. 70b, 8-9 M. ἐν μεγάροις ἴσταντι. σεμνᾷ μὲν κατάρχει / Ματέρι πὰρ μεγάλα ῥόμβοι τυπάνων (*Señalan el comienzo, junto a la gran Madre venerable, las ruedas de los tímpanos*)

cósmico que causa la separación de los elementos del universo (δίνη, δῖνος, δίνησις)¹⁴¹⁸ nos conduce a pensar que aquí ῥόμβος no es una simple metáfora para expresar un movimiento circular sino que mantiene en cierta medida su significado originario como objeto ritual, incluidas las connotaciones religiosas que lo asocian a los ritos iniciáticos de Dioniso o Cíbele: no debe olvidarse que la *párodos* de la tragedia a la que pertenece el F 4 es entonada muy probablemente por un coro de iniciados en los ritos de Eleusis, en los que la figura de Dioniso jugaba un papel central, y que, por otro lado, el ῥόμβος debía de formar parte de los instrumentos utilizados en las ceremonias órficas, como lo demuestra su mención en diversos fragmentos¹⁴¹⁹. Lo más llamativo, sin duda, es que no hay ningún ejemplo anterior a este de un empleo de ῥομβος en un contexto cosmogónico o cosmológico, y que este uso sólo tiene continuidad en la literatura órfica tardía, especialmente en un himno al sol, ya mencionado a propósito de los términos αὐτοφυής y ἀκάμας¹⁴²⁰, que parece en alguna medida inspirado en el fragmento del *Pirítoo*: *Orph. hymn. VIII, 7* ῥόμβου ἀπειρεσίου δινεύμασιν οἴμον ἐλαύνων (*que impulsas tu viaje con los volteos de un rómbos inmenso*)¹⁴²¹.

¹⁴¹⁸ Por ejemplo, Democr. 12 B 5, 164, 167 D-K, Emp. 31 B 35, 115 D-K etc; véanse también los siguientes testimonios sobre el vórtice en Anaxágoras, con cuyas teorías, como hemos anticipado, relacionan las fuentes el contenido de este fragmento del *Pirítoo*: 59 A 12, 20a, 57, 71, 88 D-K. Asimismo, la expresión αἰθέριος δῖνος, muy similar a αἰθερίω ῥόμβω del F 4 del *Pirítoo*, es también la que utiliza Aristófanes (*Nub.* 380) para ridiculizar las teorías cosmológicas de los filósofos de la naturaleza.

¹⁴¹⁹ Cf. *Orph fr.* 578, 29 Bernabé κῶνος ῥόμβος ἀστράγαλοι (*una peonza, un rhómbos, tabas*), *Ibid.* fr. 306 Bernabé κῶνος καὶ ῥόμβος καὶ παίγνια καμπεσίγυια (*una peonza, un rhómbos, y juguetes articulados*); no obstante, el sentido de ῥόμβος en estos fragmentos admite para algunos también la interpretación como ‘trompo’ o ‘peonza’, aunque ese sería más bien el sentido de κῶνος, lit. ‘piña’. El ῥόμβος es definido en *Schol. Clem. Al. Protr.* 2, 17, 2: ξυλήφιον, οὗ ἐξήπται τὸ σπαρτίον, καὶ ἐν ταῖς τελεταῖς ἐδονεῖτο, ἵνα ῥοιζῆ (*trocito de madera del que se ata una cuerda y que en los misterios se agitaba para que silbara*).

¹⁴²⁰ Vid. supra n. 1350.

¹⁴²¹ Véase igualmente *Hymn. Orph. IV, 4* (sc. Οὐρανός) ῥόμβου δίναισιν ὀδεύων.

Tiempo y Noûs en los fr. 3 y 4:

El punto central en torno al que gira el debate sobre la interpretación de este fragmento es el de a quién se interpela con el pronombre σέ que le da inicio. La pista más segura para la mayor parte de la crítica proviene de las correspondencias léxicas y semánticas entre los F 3 y 4, de las que ya hemos ido señalando algunas. La más evidente, sin duda, se produce entre la expresión τίκτων αὐτὸς ἑαυτὸν (F 3, 2-3) y el adjetivo αὐτοφυῆ (F 4, 1). Fossati ha señalado, además, que a ῥύμβω (F 4, 2) le corresponde ῥεύματι (F 3, 2), mientras que πάντων φύσιν (F 4, 2) tiene su equivalente en πλήρης (F 3, 2)¹⁴²². Defradas, por su parte, ve un paralelismo entre περί... φοιτᾷ (F 3, 1-2) y ἐν αἰθερίῳ ῥύμβω (F 4, 1-2)¹⁴²³, aunque ya hemos señalado que para nosotros περί... φοιτᾷ está más próximo semánticamente de ἀμφιχορεύει (F 4, 5); la repetición πέρι μὲν φῶς, πέρι δ' ὀρφναία (F 4, 3) parece también complementarse con la tmesis περὶ... φοιτᾷ de F 3, 1-2. Lo que vienen a significar estas concomitancias es que probablemente los dos fragmentos no estaban muy alejados entre sí dentro de la *párodos* del *Pirítoos*, incluso hasta el punto, como propugnaba Arnim, de que podrían ser inmediatamente consecutivos¹⁴²⁴. Partiendo de esta base, puesto que en el F 3 se especula sobre el Tiempo (χρόνος) como potencia cósmica, es lógico suponer que ese mismo sería también el ente interpelado en el F 4. El problema es que las dos fuentes principales del fragmento 4, Clemente y el papiro de la *Vita Euripidis* de Sátiro, parecen ponerlo en relación con el νοῦς de Anaxágoras: el primero de ellos identifica al ser 'autoengendrado' con la 'mente creadora' (ἐνταῦθα γὰρ τὸν μὲν αὐτοφυῆ τὸν δημιουργὸν νοῦν εἴρηκεν), aunque no menciona explícitamente al filósofo; el segundo incluye la cita después de anunciar (ἔ[πει]τα δὲ τὸν [Ἀνα]ξαγόραν [δαμ]ονίως [ἡγά]σ[ατο] que va a pasar a tratar del supuesto magisterio ejercido por Anaxágoras sobre el dramaturgo¹⁴²⁵, aunque no menciona expresamente la teoría del νοῦς. La

¹⁴²² FOSSATI (1950: 109).

¹⁴²³ DEFRADAS (1967: 155-6).

¹⁴²⁴ Cf. ARNIM (1913: 42), para quien el F 3 iría a continuación del F 4.

¹⁴²⁵ Sobre relación entre Eurípides y Anaxágoras, cf. PARMENTIER (1892), ZAFIROPOULO (1948: 330-1), ASSAËL (2001: 45-60), SCHORN (2002: 197-201).

cuestión ha suscitado el debate entre quienes, a grandes rasgos, defienden que el núcleo de la especulación en ambos fragmentos lo constituye el Tiempo —estos, en general, hacen más hincapié en la influencia órfica—, y por otro lado quienes dan crédito a las fuentes antiguas y sostienen que en el F 4 se interpela al *voũs* de Anaxágoras —este segundo grupo está encabezado y casi exclusivamente formado por Wilamowitz—¹⁴²⁶. Como es de suponer, en la discusión interfiere una vez más la inevitable cuestión de la autoría. Veamos un resumen de los principales hitos de la discusión, comenzando por Wilamowitz.

Como decimos, el filólogo alemán, dando crédito al comentario de Clemente, sostiene que el ente a quien se invoca como demiurgo en el F 4 no es otro que el *voũs* de Anaxágoras, y puesto que Eurípides en ningún lugar de su obra asigna atributos divinos a este principio, sino más bien al Éter, ni se adhiere tampoco a las teorías cosmológicas de Anaxágoras, el fragmento —así como el *Pirítoo* en su conjunto— debe ponerse bajo el nombre de Critias, a quien Wilamowitz sí considera un conspicuo discípulo del filósofo. Kuiper¹⁴²⁷, en su réplica, acepta que es completamente ajeno al pensamiento de Eurípides la idea de un *voũs δημιουργός* —el calificativo *δημιουργός* es inconcebible que se haya aplicado a una divinidad creadora del mundo antes de que la utilizara Platón en el *Timeo*— pero no da crédito al comentario de Clemente y Eusebio, hallando además otras influencias filosóficas, aparte del componente órfico, en ambos fragmentos: *αὐτοφυής* en el F 4 evoca el pensamiento de Heráclito y la

¹⁴²⁶ Reconocen el influjo de Anaxágoras y la referencia al *voũs*, aparte de WILAMOWITZ (1875: 162-5; 1929: 463-4), MOMIGLIANO (1930: 327) y —con matices— CENTANNI (1997: 134-5). La identificación de τὸν αὐτοφυῆ con el Tiempo (*χρόνος*) es, con diferencia, la hipótesis más admitida: NESTLE (1903: 105), FOSSATI (1950: 108-110), BATTEGAZZORE (2009: 917-22), DEFRADAS (1967: 154), ROMILLY (1971: 40), GUTHRIE (1988: 294), WEST (1983: 198), DOBROV (2001: 138), SCHORN (2002: 205) y ASSAËL (2008: 472). SUTTON (1987: 42-44) sugiere un Zeus dotado de las propiedades del *voũs*, aunque tampoco excluye la posibilidad de que sea el Tiempo; también MELERO (2012: 140) propone una identidad mixta Tiempo-Zeus. Con el Zeus órfico propone identificarlo CATAUDELLA (1932: 266-8), y con el Zeus olímpico, junto a otras posibilidades, EGLI (2003:51). Finalmente, DIHLE (1977: 33 n. 10) lo entiende como la bóveda celeste, mientras que KUIPER (1907: 381-5) y ALVONI (2012: 484) no lo identifican con ningún ente concreto, defendiendo esta última que hay una ambigüedad deliberada por parte del autor.

¹⁴²⁷ KUIPER (1907: 381-5).

imagen del tiempo en el F 3 podría parecer pitagórica. En todo caso, Kuiper no encuentra nada que haga incompatibles ninguno de los dos fragmentos con el pensamiento de Eurípides.

En la misma línea que Kuiper —aunque concediendo la autoría a Critias— Defradas¹⁴²⁸ ha insistido en que en ningún lugar de los dos fragmentos se menciona explícitamente al νοῦς, término que sólo aparece en la interpretación de Clemente, viciada por el método alegórico. Los paralelismos léxicos y de contenido ya mencionados confirman para el estudioso francés la sospecha de que también en el F 4 el Tiempo es el ser interpelado con el epíteto αὐτοφυῆ. Se apoya, además, en que la frase πάντων φύσιν ἐμπλέξαντα (F 4, 2) puede relacionarse con una sentencia de Píndaro, Χρόνος ὁ πάντων πατήρ (*Ol.* II 17). Observa, por último, que el coro eterno de la noche y del día (F 4, 3-4 ὄν περὶ μὲν φῶς, περὶ δ' ὄρφναία νύξ) sirve naturalmente para medir el tiempo y se le puede relacionar con una expresión de Demócrito (68 A 72 D-K) citada por Sexto Empírico: χρόνος ἐστὶν ἡμεροειδὲς καὶ νυκτοειδὲς φάντασμα (*El tiempo es una apariencia con forma de día y con forma de noche*). Por último, Defradas insiste en una idea que consideramos básica para lo que va a ser nuestra interpretación de los dos fragmentos: el autor del *Pirítoo* ha escrito una tragedia y no un tratado filosófico, por ello es inútil esforzarse en explicar estos textos mediante la influencia directa de una filosofía concreta. El poeta, ya fuera Eurípides o Critias, ha recogido y adaptado imágenes de diversas fuentes filosóficas, científicas o religiosas que de alguna manera habían pasado al acervo común, y eran por tanto medianamente comprensibles para su público, con una finalidad exclusivamente literaria y —añadimos nosotros— dramática.

Se encuentran igualmente sugerencias provechosas en el original análisis que hace Centanni¹⁴²⁹. Apoyándose —quizá con demasiada confianza— en el contexto de las citas, la erudita italiana propone que en los dos fragmentos se expresan sendas concepciones opuestas pero complementarias del Tiempo, simbolizadas por las figuras de Χρόνος y Αἰών. En el F 3 prevalece la idea de χρόνος como flujo continuo (ἀενάω

¹⁴²⁸ DEFRADES (1967: 152-9).

¹⁴²⁹ CENTANNI (1997: 131-5).

ῥεύματι) que se reproduce incansablemente (τίκτων αὐτὸς ἑαυτὸν) y rota en torno (περί...φοιτᾷ) al eje de la esfera celeste (πόλον Ἀτλαντικόν), eje que debe ser entendido, según aclara el comentario de Clemente, como la Eternidad inmóvil (αἰῶνα ἀκίνητον). El movimiento de Χρόνος adquiere más evidencia por contraste con la fijeza inmutable del eje en torno al cual giran las Osas. En cambio, el protagonista del segundo fragmento es Αἰών, el tiempo concebido como eternidad y asimilado en cierta medida al νοῦς de Anaxágoras. Para Centanni las expresiones τίκτων αὐτὸς ἑαυτὸν y αὐτόφουής no son en absoluto equivalentes: el ‘autoparto’ continuo de χρόνος es completamente distinto de la ‘autogeneración’ espontánea del νοῦς en tanto que fuente de la vida y de la naturaleza entera, en torno a la cual gira el conjunto del cosmos, χρόνος incluido. Centanni reconoce que, aunque en el F 4 hay un influjo anaxagórico, el concepto de νοῦς no es completamente equiparable al del filósofo pues, mientras el νοῦς de Anaxágoras existe solo en sí mismo y por sí mismo¹⁴³⁰, de la locución πάντων φύσιν ἐμπλέξαντα (v. 2) puede deducirse que hay algún tipo de imbricación del νοῦς con el todo¹⁴³¹.

Sutton¹⁴³², incidiendo en la crítica de Kuiper a Wilamowitz, observa que, incluso aunque se asuma que el F 4 está dirigido al νοῦς de Anaxágoras y que el discurso no se ajusta a lo que Eurípides escribió en otros lugares, no por eso deja de haber dificultades en adscribir a Critias los F 3 y 4, pues no contamos con ninguna evidencia del interés del oligarca por Anaxágoras o por la astronomía. Pero si no es al νοῦς, ¿a quién se apostrofa en el F 4? Además del Tiempo, Sutton considera muy atractiva la posibilidad de que se trate de Zeus, una posibilidad basada en la sugerencia de que el fr. 912 de

¹⁴³⁰ Cf. 59 B 12 D-K y la nota de Diels en su edición de este fragmento (88 B 19).

¹⁴³¹ La observación procede de CATAUDELLA (1932: 267). Sin embargo, llama la atención el uso en el fragmento del verbo ἐμπλέκω, que hemos traducido por ‘entrelazar’, teniendo en cuenta que el efecto del torbellino originario en los primeros filósofos es el de separar los elementos del universo. ¿Puede haber en la expresión πάντων φύσιν ἐμπλέξανθ’ una alusión a la conocida teoría de Anaxágoras de que “en todo hay una porción de todo” (B 11 D-K ἐν παντί παντὸς μοῖρα ἔνεστιν)? Por otra parte, en Anaxágoras el movimiento del vórtice no sólo produce la separación de los elementos, sino que hace igualmente que lo semejante se agrupe con lo semejante (A 42 D-K).

¹⁴³² SUTTON (1987: 41-45).

Eurípides (vid. infra p. 634) pertenezca a este pasaje. Una caracterización de Zeus como dios creador es posible en Eurípides a la luz de algunos pasajes como estos:

Tr. 886-7

Ζεὺς, εἴτ' ἀνάγκη φύσεος εἴτε νοῦς βροτῶν,
προσηυξάμην σε.

*Zeus, o necesidad de la naturaleza o mente de los mortales,
a ti te suplico.*

Eur. fr. 877-8

ἀλλ' αἰθήρ τίκτει σε, κόρα,
Ζεὺς δὲ ἀνθρώποις ὀνομάζεται.

*Pero el Éter te engendró, muchacha,
al que los hombres llaman Zeus.*

Eur. Chrys. fr. 839, 1-4

Γαῖα μεγίστη καὶ Διὸς Αἰθήρ,
ὃ μὲν ἀνθρώπων καὶ θεῶν γενέτωρ,
ἢ δ' ὑγροβόλους σταγόνας νοτίας
παραδεξαμένη τίκτει θνητούς,
τίκτει βοτάνην φύλά τε θηρῶν·
ὄθεν οὐκ ἀδίκως
μήτηρ πάντων νενόμισται.
χωρεῖ δ' ὀπίσω
τὰ μὲν ἐκ γαίας φύντ' εἰς γαῖαν,
τὰ δ' ἀπ' αἰθερίου βλαστόντα γονῆς
εἰς οὐράνιον πάλιν ἦλθε πόλον·
θνήσκει δ' οὐδὲν τῶν γιγνομένων,
διακρινόμενον δ' ἄλλο πρὸς ἄλλου

μορφήν ἑτέραν ἀπέδειξεν.

*Inmensa Gea y Éter de Zeus,
él, progenitor de hombres y dioses,
ella, las húmedas gotas de lluvia
recibiendo, a los mortales pare,
y pare las plantas y las tribus de animales,
por lo que no sin derecho
por madre de todo es tenida.
Retorna de nuevo
lo que la tierra ha engendrado a la tierra,
pero las semillas que nacen del éter
a la bóveda del cielo tornan de vuelta.
Nada de lo que nace muere,
sino que separándose lo uno de lo otro
muestra una forma distinta..*

De una manera un tanto alambicada, Sutton razona del siguiente modo: si en el primero de estos pasajes se puede identificar a Zeus con νοῦς βροτῶν, en el segundo se identifica a Zeus con Αἰθήρ y en el tercero se puede designar a Αἰθήρ como divinidad creadora, no puede excluirse la posibilidad de que en nuestro fragmento el poeta pudiera identificar a Zeus como un dios creador¹⁴³³ o que de hecho le diera los atributos del νοῦς de Anaxágoras, con lo que tampoco la interpretación antigua del F 4 estaría muy descaminada.

¹⁴³³ En esta línea de interpretación, EGLI (2003: 49-53) recuerda la ecuación que se hace en el Papiro de Derveni entre Tiempo y Olimpo (col. XXX 3 "Ὀλυμπ[ος καὶ χ]ρόνος τὸ αὐτόν), es decir, Zeus, y la representación del primero en el Orfismo como una fuerza creadora, padre de Éter, Caos y Érebo, y generador del huevo cósmico (cf. *Orph. fr.* 78-9 Bernabé).

También Assaël¹⁴³⁴ ha comparado el F 4 del *Pirítoo* con el fr. 839 del *Crisipo* de Eurípides. Para la autora gala el Tiempo es el ser interpelado en el F 4, pero, sin negar una cierta influencia órfica, vincula la doctrina cosmológica que subyace en ambos pasajes con las teorías de Anaxágoras, aunque partiendo no tanto del papel representado por el *voũs* como por el Éter. Para Assaël, el autor del *Pirítoo* y Anaxágoras comparten una concepción del Éter en la que este no constituye simplemente una zona del espacio supraterrrestre sino que representa una denominación del infinito cósmico poblado de estrellas e incluye la materia de la que están formadas todas las cosas (*πάντων φύσιν*). En los versos del F 4 el Éter, expresado mediante la imagen del *αἰθέριος ῥύμβος*, absorbe en cierto modo al Tiempo y a la Naturaleza en su torbellino cósmico. En palabras de la estudiosa “el Éter se convierte de hecho en la materia universal movida por una energía intrínseca cuya acción no justifica ninguna fuerza externa”. Por su parte, el Tiempo nacido por generación espontánea (*αὐτοφύης*) simplemente acompaña y produce el devenir, desde los orígenes, pero sin desempeñar un papel creador. Tampoco lo desempeña el Éter, que representa el espacio que se mueve, “el instrumento y la mecánica de una vida cósmica cuya justificación original permanece conceptualmente indeterminada”. Esta concepción culmina su desarrollo en la teoría que se deriva del fr. 839 del *Crisipo*, donde Eurípides enuncia los principios de una filosofía dualista y la naturaleza del Éter es definida con mayor precisión, asignándosele ya claramente un papel creador. Efectivamente, si en el F 4 del *Pirítoo* el Éter es considerado como espacio, materia y principio motor, en el *Crisipo* se da un paso más allá y, según Assaël, “es definido como una sustancia que contiene en sí misma la única virtud creadora y que deviene el vector de cualidades esenciales llevadas a la existencia en todo el universo”. Assaël detecta un mismo interés especulativo y científico en los fragmentos 3 y 4 del *Pirítoo* y en el fr. 839 del *Crisipo*, frente a la simple descripción del aspecto exterior del cielo en el F 19 del *Sísifo* (v. 31-36). Resulta evidente que la representación de los espacios aéreos dibujada en el *Pirítoo* está más próxima por sus características tanto filosóficas como literarias al universo del *Crisipo* que al del *Sísifo*, lo cual, puesto que en su opinión la atribución a Critias de esta última

¹⁴³⁴ ASSAËL (2008: 465-479).

piez está fuera de discusión, puede ser un indicio a tener en cuenta para determinar la autoría del *Pirítoos*.

Una última intervención interesante en este debate es la de Alvoni, para la que no está tan claro que el Tiempo “que se engendra a sí mismo” del F 3, considerado en perspectiva órfica como principio primero del ser e identificado con la bóveda celeste, tenga que coincidir con la divinidad *αὐτοφυής* del F 4. En lugar de recurrir al pasaje de Clemente, Alvoni acude a la otra fuente, la *Vida* de Sátiro, para fijarse en el contexto en el que se cita el fragmento: después de haber reproducido el F 4 y el fr. 912 de Eurípides, Sátiro introduce el v. 886 de las *Troyanas* del siguiente modo (fr. 37, 3):

καὶ ἄλληι γ[έ] πηι διαπορ[εῖ] τί πότ' ἐστὶ τὸ προεστηκὸς τῶν οὐρανίων·
“Ζεὺς [εἶ]τ' ἀνάγκ[η] [φύσεω]ς εἶτ[ε] [νοῦς βροτῶν]”

También se pregunta en otro lugar qué es lo que hay a la cabeza de los seres celestes:

“Zeus, o necesidad de la naturaleza o mente de los mortales”.

En opinión de Alvoni, si en este pasaje *καί* no funciona como una conjunción, sino que tiene valor adverbial (‘también’, ‘incluso’), entonces las palabras de Sátiro arrojan una luz sobre cuanto les precede y es quizá legítimo concluir que la divinidad *αὐτοφυής*, que se revela en la imagen de la bóveda celeste del F 4 no estaría mejor identificada porque el poeta no tenía intención de pronunciarse sobre cuál era el principio que domina los cielos.

La idea resulta admisible, pero permanece la duda de si la ambigüedad del F 4 responde a una intención deliberada como la que se manifiesta en el citado verso de *Tro.* 886 y en otros pasajes de Eurípides¹⁴³⁵ o es una desgraciada consecuencia del

¹⁴³⁵ Por otra parte, resta fuerza a la argumentación de Alvoni el que tenga que acudir a un texto inequívocamente eurípideo para sostener su hipótesis, cuando ella es partidaria de la autoría de Critias para el *Pirítoos*: su posición sería mucho más fuerte si admitiera que esta última tragedia es también de Eurípides.

carácter fragmentario e incompleto de los versos: de hecho, ni siquiera sabemos con qué intención se interpela a la divinidad *αὐτοφυής*, pues nos falta el verbo que rige al *σέ* con el que se abre el fragmento.

En todo caso, dada la imprecisión, ya sea deliberada o accidental, de los versos que podemos leer en el F 4, lo más prudente, como sugiere Alvoni, es renunciar a identificar al ser *αὐτοφυής* al que se invoca. No obstante, si es verdad que ambos pasajes pertenecen a la *párodos* y que no estaban muy separados entre sí, resulta improbable que el ser autoengendrado sea el mismo *χρόνος* del F 3 en cuanto que tiempo que fluye de manera circular, pues esa noción ya está recogida en el F 4 en las imágenes del día y la noche y en el movimiento de los astros que precisamente danzan en torno al ser *αὐτοφυής*.

Es evidente que la complejidad y la densidad de estos versos, por otra parte de gran altura literaria, unido a su carácter fragmentario, permiten toda clase de especulaciones sobre su significado cosmológico, sin que parezca posible de momento llegar a conclusiones sólidas y definitivas. Posiblemente, la clave, como ya había advertido Defradas¹⁴³⁶, radique en el hecho de que el autor del *Pirítoo* ha escrito una tragedia y no un tratado filosófico. Por ello en estos versos recoge y adapta imágenes procedentes de diversas fuentes filosóficas y religiosas que de alguna manera habían pasado al acervo común, pero lo hace con una finalidad esencialmente literaria y dramática. Más allá de insistir en la adscripción del contenido de los fragmentos a una u otra concepción filosófica, física o mística difícil de delimitar, quizá sería preferible dejar provisionalmente suspendidas en el aire —o en el Éter— cuestiones que parecen irresolubles y, volviendo a pisar tierra firme, limitarnos a averiguar cuál podría ser el significado de estos versos en relación con el argumento del *Pirítoo* y, sobre todo, a señalar la función de este canto coral en la acción dramática concreta en la que se interpretaba. La única contribución que en este campo se ha hecho hasta ahora por algún estudioso, como hemos visto, es sugerir que el contenido de estos fragmentos de contenido astronómico demostraba que la escena tenía lugar en el mundo exterior, bajo la noche estrellada, y no en el Hades, lo cual —aparte de ser una hipótesis muy

¹⁴³⁶ DEFRADAS (1967: 157).

cuestionable, como ya hemos analizado— resulta una aportación bastante pobre e insuficiente.

Antes de comenzar a jugar con estas nuevas reglas, puede resultar útil reducir el contenido de los fragmentos a un esquema lo más sencillo posible:

1) En el primer fragmento (F 3) el poeta hace que se centre nuestra atención —no tanto la del lector cuanto la del espectador— en aquello que se mueve en círculo, Χρόνος, determinado por una serie de expresiones que denotan movimiento: ἀκάμας, περί...φοιτᾶ, ρεύματι, ὠκυπλάνοις ῥίπαις. El segundo (F 4) es en cierto modo, como intuía Centanni, complementario del anterior, pues ahora cambia el punto de vista y se pone el foco en aquello que permanece inmóvil en el centro, interpellándolo y señalándolo directamente de diversas maneras, aunque sin nombrarlo: σέ, τὸν αὐτοφυῆ, τὸν ἐμπλέξαντα, ὄν περὶ μὲν ... περὶ δὲ.

2) En ambos casos se contraponen la imagen de algo que gira de manera continua — representado por Χρόνος en el F 3 y por el αἰθέριος ῥύμβος, el día, la noche, y “la incontable turba de los astros” en el F 4— con un centro inmóvil, ya sea el πῶλος Ἀτλάντειος del F 3 o el ser αὐτοφυῆς del F 4 (dicho sea de paso, desde esta perspectiva parece más natural vincular, si no identificar, a χρόνος con el αἰθέριος ῥύμβος que con la divinidad αὐτοφυῆς).

Partiendo de estas premisas y si adoptamos el punto de vista del espectador de la tragedia es evidente que el coro de iniciados que entona la *párodos* aparece inevitablemente asociado al elemento móvil evocado en su canto: el Tiempo, el remolino cósmico y la multitud de los astros que giran en la bóveda del cielo. Además, el coro de los astros es una metáfora que, como hemos visto, cierra precisamente el F 4 por medio del verbo ἀμφιχορεύει, término que define con la máxima precisión la distribución y el movimiento de los dos semicoros (ἀμφι-) en la orquesta tras su entrada en escena. Y si el coro es el elemento móvil, el punto fijo en torno al cual evolucionan sus componentes no puede ser otro que Πιρίτοο, por más que lógicamente no se encuentre situado en el centro mismo de la orquesta —lugar, al parecer,

destinado al altar de Dioniso— aunque sí probablemente en el centro del proscenio. Pues bien, esa imponente imagen del Tiempo fluyendo continuamente en un giro incansable alrededor de un ser inmóvil, llámese Αἰών, Νοῦς o Zeus, a mi juicio tiene la función de ayudar al espectador a calibrar la magnitud y la trascendencia del terrible castigo impuesto a Pirítoo, condenado para toda la eternidad a permanecer en el centro del Hades, inmóvil en su asiento de piedra, el Trono del Olvido, en un estado de semiinconsciencia, pero aún vivo y sin la esperanza siquiera de que el paso del tiempo, es decir la muerte, ponga fin a su suplicio.

Pero al mismo tiempo que enfatiza el tormento de Pirítoo, el canto del coro contribuye también a ponderar la gravedad del inconcebible delito merecedor de tal castigo: si en los versos del F 4 lo que está en el centro del giro es un ser divino, que podría ser incluso asimilado a Zeus, en cambio en el centro de la escena lo que hay es un criminal condenado que ha querido usurpar el puesto de un dios al pretender a la esposa de Hades. De ahí que no pueda ocupar tampoco el centro de la orquesta, pues lógicamente ha fracasado en su intento.

Conviene recordar en este punto un par de detalles que quizá puedan apoyar la interpretación que acabamos de exponer. En el F 3, de carácter más astronómico y menos filosófico, el punto fijo en torno al cual gira el Tiempo es llamado Ἀτλάντειον πόνον, y Atlante, como ya hemos mencionado, en alguna versión de la leyenda fue convertido en roca por Perseo mediante la cabeza de Medusa¹⁴³⁷ —de ahí el nombre de los distintos montes que recibían ese nombre— al igual que Pirítoo también está en cierto modo confundido con la roca sobre la que se sienta. Por otra parte, más adelante veremos cómo en el F 5, texto procedente de un papiro muy deteriorado, una posible reconstrucción apunta a que Pirítoo daría una explicación de su propio nombre derivándolo del verbo περιθέω ('girar', 'correr alrededor')¹⁴³⁸, en alusión al suplicio de su padre Ixión. Sea o no cierta esta restauración, sí es posible que esta etimología popular estuviera en la mente tanto del autor como de los espectadores. Por último, no está de más añadir que de acuerdo con nuestra interpretación resulta mucho más

¹⁴³⁷ Vid. supra n. 1385.

¹⁴³⁸ Cf. PAGE (1942: 122).

verosímil que el primer canto coral del *Pirítoo* tuviera lugar ya en el mundo subterráneo.

4 a

*P. Oxy. L 3531 Cockle*¹⁴³⁹

	δρακοντ[τηνου[όργην .[4	έπίσταμ[αι —	
ΧΟΡΟΣ	όψέ ξυνεῖς [.....]ο..[θεοὺς ρεβεϑ...οτ[—		
ΗΡΑΚΛΗΣ	8	Ίξίονος πα[ῖ, πο]λλὰ δ[εἶδον λόγω τ' ἤκουσα [οὐδ' ἐγγὺς οὐδέν' ηἰ[σθόμ τῆ σῆ πελάζοντ' ἀλλ[λ δυσπραξία τοὺς π[12	σκῆψιν τινητι ¹⁴⁴⁰ .[ἄτης ἀπρούπτως .[—
ΠΕΙΡΙΘΟΥΣ	16	ἦδ' οὐκέτ' ἐστ' ἄσημος [οὐδὲ όνειρατώδης ἀλλ' ο[Ἕλληνας ἰδεῖν δὲ τὸν λέ[γοντα οἶός τ' ἂν εἶην, πέπτατ[αι	

¹⁴³⁹ Reproduzco el texto de la edición de Snell, *TrGF* 1 (1986²: 340-51) con alguna excepción que indico en nota al pie.

¹⁴⁴⁰ τιν' ἦτις [Cockle, τίνη τι. [Parsons

		ἀχλὺς πάροιθε τῶν ἐμῶ[ν ὄσσων] ¹⁴⁴¹
	20	ἄθλους ἐρωτᾶς τοὺς ἐμο[ὺς γλώσσης γὰρ ἤχῳ τῆσδε πρ..[—
ΗΡΑΚΛΗΣ		οὐδέν τι πάντως θαῦμα ἀπεστερῆσθαί <σ'> ἐστὶν α..[
	24	καὶ φθέγμα καὶ σχῆμα . ¹⁴⁴² πολλὰ διῆλθον τῆς ἐ[μῆς καὶ σῆς· ἀναμνήσω δὲ .[—
ΠΕΙΡΙΘΟΥΣ		σιγησιναρ[.....].[
	28	φων[της[[]
		<i>serpiente...</i>
		<i>a la...</i>
		<i>ira...</i>
	4	<i>conozco...</i>
CORO		<i>tarde comprendiendo...</i>
		<i>a los dioses venerar...</i>
HERACLES		<i>hijo de Ixión, muchas cosas...</i>
	8	<i>he visto y he oído de palabra...</i> <i>ni cerca en nada...</i> <i>con tu ... aproximándose, sino...</i> <i>por la desgracia a los...</i>
	12	<i>pretexto alguno que...</i> <i>de la fatalidad inesperadamente...</i>

¹⁴⁴¹ Incluyo en el texto la restitución de Cockle ἐμῶ[ν ὄσσων. τῶν ἐμῶ[ν Snell.

¹⁴⁴² σχῆμ' .[Cockle.

PIRÍTOO *Esta ya no es ambigua ni...
 como un sueño, sino que el...
 16 es griego. Ver al que habla...
 sería posible, se ha abierto...
 la oscuridad delante de mis ojos...
 por mis penalidades preguntas...
 20 pues el sonido de esta lengua...
 HERACLES *En absoluto resulta sorprendente...
 que estés privado tú de...
 la voz y la figura...
 24 muchos días han pasado desde mi...
 y la tuya. Pero te haré recordar...
 PIRÍTOO *silencio...
 voz...
 28 ...
 ...***

Comentario

El fragmento procede de un papiro del siglo II d. C. (*P. Oxy.* 3531)¹⁴⁴³, que H. M. Cockle, su primera editora¹⁴⁴⁴, identificó como perteneciente al mismo *volumen* que el *P. Oxy.* 2078 que contiene los F 5, 7, 8 y 9¹⁴⁴⁵. Hunt, el editor de este último¹⁴⁴⁶, había sugerido la posibilidad de que la *rhêsis* de Pirítoos en el F 5 formara parte del prólogo de la obra, pero la publicación de este nuevo fragmento, con un diálogo entre Heracles y

¹⁴⁴³ Una imagen digital del papiro es accesible en el siguiente enlace: <http://www.csad.ox.ac.uk/POxy/papyri/vol50/150dpi/3531.jpg>

¹⁴⁴⁴ H. M. COCKLE (1983: 29-36), con notas al texto también de H. Maehler, P. Parsons, E. G. Turner y M. L. West.

¹⁴⁴⁵ En la edición de HUNT (1927), el fr.1 del *P. Oxy.* 2078 corresponde a F 5, los fr. 2-3 al F 7, y los fr. 4 y 5 a los F 7 y F 8 respectivamente.

¹⁴⁴⁶ HUNT (1927: 36).

Pirítoo (más una breve intervención del corifeo) y su ubicación delante del F 5, aceptada por todos los editores posteriores¹⁴⁴⁷, desbarata definitivamente esa hipótesis.

El papiro está muy deteriorado, siendo sólo legible la parte izquierda de la columna con restos de veintiocho trímetros, pero muestra indicaciones de los cambios de interlocutor (con una raya horizontal) y el nombre abreviado de los personajes escritos por una segunda mano, excepto para los cuatro primeros versos, que posiblemente son pronunciados por Pirítoo¹⁴⁴⁸. Un pequeño trozo suelto, desgarrado del margen o del intercolumnio, presenta una nota crítica interpretada así por Cockle: [τ]ὰ πολλὰ ἄθ(ετῆται) vel ἄθ(ετῆ) ε[, pero lamentablemente es imposible saber a qué parte de los versos se refiere.

En líneas generales, el pasaje recoge el primer encuentro de Heracles con Pirítoo, el cual, gracias quizá a la intervención del coro de iniciados y tras las primeras palabras de Heracles, parece volver poco a poco en sí, saliendo de un estado mental que le impide ver y oír, aunque no hablar. Este aturdimiento mental y físico de Pirítoo se refleja en parte de la iconografía contemporánea, como hemos visto, y puede haber sido una innovación del autor de la pieza, que podría justificar así la presencia en escena del protagonista desde el comienzo de la obra pero sin pronunciar una sola palabra durante un buen tramo de la representación. No sería necesaria, por tanto, la aparición de Pirítoo en un momento dado sobre el ἐκκύκλημα, como se ha sugerido en alguna ocasión¹⁴⁴⁹. Heracles se apiada de la situación de Pirítoo, le interroga por el origen de sus penalidades y, al comprobar que comienza a reaccionar recuperando al menos el oído y la capacidad de comprender, se dispone a intentar que lo reconozca. Dobrov¹⁴⁵⁰ ha observado que la conversación entre los dos héroes se organiza precisamente en torno al contraste ver/ oír (8 εἶδον, ἤκουσα, 16 ἰδεῖν δὲ τὸν λέ[γοντ'], 18 πάροιθε τῶν ἐμῶ[ν ὄσσων], 20 γλώσσης γὰρ ἦχῶ, 23 φθέγμα καὶ σχῆμα, 26 σίγησον, 27 φων[ή]), un

¹⁴⁴⁷ Han editado posteriormente el papiro, además de SNELL-KANNICHT (addenda et corrigenda in *TrGF* 1, 1986²: 349-51), METTE (1985: 24-25), BATTEGAZZORE (1989: 442-48) y DIGGLE (1998: 173-5).

¹⁴⁴⁸ SNELL-KANNICHT (1986: 350, in app.): “1-4 loqui videtur Pirithous”; cf. METTE (1985: 24), KANNICHT-GAULY (1991: 115), COLLARD-CROPP (2008: II 647).

¹⁴⁴⁹ Refutan expresamente esta posibilidad SUTTON (1987: 46) y H. M. COCKLE (1983: 29-36).

¹⁴⁵⁰ DOBROV (2001: 141).

motivo muy euripídeo a juzgar por los primeros versos de *Las tesmoforiantes* (v. 1-20), donde Aristófanes parodia a Eurípides en base a esa misma oposición sofística.

Desde el punto de vista léxico lo más llamativo es el hápax ἀπρούπτως (v. 13), resultado de la contracción de ἀπρο-οπτως. Sutton ha llamado también la atención sobre una serie de términos que reaparecen en otros lugares del *Pirítoo*¹⁴⁵¹: v. 12 σκῆψις (F 7, 10), v. 13 ἄτη (F 5, 8), v. 16 Ἑλλην (F 5, 5) y v. 19 ἄθλος, usado aquí para referirse a los sufrimientos de Pirítoo y en F 1, 13 empleado por Heracles para su propio ‘trabajo’ de raptar a Cerbero; también en el F 7, 14 encontramos ἦθλεται y en F 8, 9 ἄθλο[. Sin embargo, dado el estado del texto, el propio Sutton renuncia a dar algún tipo de interpretación a estas repeticiones.

Los versos 1-4 son los más dañados del papiro, pero aun así aportan algún dato interesante. En el v. 1 δρακοντ[], corrobora el dato de la *hypóthesis* de Juan Logoteta de que Pirítoo estaba vigilado por serpientes (F 1, 7-8 δρακόντων ἐφρουρεῖτο χάσμασιν). Parece excesiva, no obstante, la propuesta de Mette de ubicar un verso reconstruido a partir del F 6 (αἰδοῦς ἀχαλκεύτοισιν ἔζευκται πέδαις) justo al comienzo de este fragmento y enlazarlo con el siguiente: <πόδας δ’ ἀχαλκεύτοισιν ἔζευγμαί πέδαις> / δρακοντ[ος (por los pies estoy sujeto con no broncíneos cepos / de serpiente)¹⁴⁵². También en el ilegible v. 2 Mette se arriesga con una propuesta en base a una analogía de un verso de Esquilo¹⁴⁵³: τὴν οὐ [πρόοπτον κεκμηκότων Διὸς / ὀργὴν ἔ[τεισα (la no visible ira del Zeus de los muertos / he pagado). En todo caso, en estos primeros cuatro versos parece haber por parte del héroe una asunción (v. 4 ἐπίσταμ[αι] ο ἐπιστάμ[εσθα, según la restitución de Cockle) de la culpa que ha cometido.

El corifeo en su breve intervención (v. 5-6) incide en la necesidad de respetar a los dioses. En el v. 6 apenas es legible ρεβεξ[pero la totalidad de los editores consideran

¹⁴⁵¹ SUTTON (1987:47-8).

¹⁴⁵² METTE (1985: 24-5).

¹⁴⁵³ Aeschyl. *Suppl.* 158-9 Ζῆνα τῶν κεκμηκότων / ἰξόμεσθα σὺν κλάδοις (al Zeus de los muertos / acudiremos con ramos).

θεοὺς σέβεισ[θαί] la reconstrucción más probable. Snell compara el v. 5 ὄψ' ἐξυνεῖς con Soph. *Trach.* 934 ὄψ' ἐδιδαχθείς.

Entre los versos 7-13 tenemos la primera intervención de Heracles, donde llama especialmente la atención la forma en que se dirige a Pirítoo (Ἰξίονος παῖ, v. 7), demostrando que ya conoce la identidad del condenado, quizá porque se lo ha explicado Éaco tras la primera escena (F 1) o tal vez Teseo. A pesar de lo precario del texto, los diferentes intentos de restitución coinciden en que Heracles expresa en estas líneas su conmoción por el extraordinario sufrimiento al que está sometido Pirítoo. Sin ánimo de ser exhaustivo y sólo para dar una idea del tenor general del pasaje, expongo algunos de los suplementos sugeridos por los editores (v 7-11):

7 Ἰξίονος παῖ, πο]λλὰ δ[ὴ καὶ δεῖν' ἐγώ] (Turner, West)

8 εἶδον λόγῳ τ' ἤκουσα [πάσχοντας βροτούς (West)

9 οὐδ' ἐγγὺς οὐδέν' ηἰ[σθόμεσθα συμφορᾶ / ηἰ[σθόμην τύχη ποτέ (Parsons)

10 τῆ σῆ πελάζοντ' ἀλ[λ' ὑπερβάλλεις μακρῶ (West) / ἀλ[γέων ὑπερβολή (Maehler)

11 δυσπραξία τοὺς π[άντας (West)

Hijo de Ixión, [muchas cosas terribles yo]

he visto y he oído de palabra [que sufren los mortales]

pero a nadie [hemos conocido nunca que a tu sufrimiento]

ni siquiera se aproxime, [sino que con mucho excedes]

en desgracia [a todos...]

En su siguiente parlamento (v.14-20), Pirítoo, descartando que se trate de un sueño, advierte que alguien le habla realmente y de que es capaz de entenderle. Como apunta Sutton, los v. 14-19 son un curioso ejemplo de un “aparte” escénico en la tragedia griega¹⁴⁵⁴, pues Pirítoo habla para sí mismo sin ser aún plenamente consciente de la presencia de Heracles, del que sólo ha oído una voz que no identifica.

¹⁴⁵⁴ SUTTON (1987: 46).

En el v. 14 ἦδ' se refiere probablemente a la voz de Heracles, como indica Snell, aunque Cockle sugiere que Pirítoo puede estar imaginando la voz de una Furia que se acerca o un rostro de Gorgona (cf. fr. ad. 658, 18), como el monstruo que cree ver Jantias en la posible parodia de *Ranas* 285-95. La mayoría de los críticos editan el verso de este modo: ἦδ' οὐκέτ' ἔστ' ἄσημο[ς οὐδὲ, pero Mette, menos contenido, completa el verso así: ἦδ' οὐκέτ' ἔστ' ἄσημο[ς, οὐ φωνὴ πέλει (*esta ya no es ambigua ni es una voz / en sueños*). No obstante, Pirítoo parece que todavía no puede ver al que le habla y mucho menos reconocerle: v. 15-17 ὃ [φωνήσας τάδε (Maehler) / Ἑλλήν' ἰδεῖν δὲ τὸν λέ[γοντ'] (Handley) οὐκ ἂν σαφῶς (West) / οἷός τ' ἂν εἶην (*el que dice esto / es griego, pero de ver claramente al que habla / no sería capaz*)¹⁴⁵⁵.

Todavía en los versos 17-18 no parece recuperar la vista: πέπακτ[αι γὰρ ἄσκοπος (West) / ἀχλὺς πάροιθε τῶν ἐμῶ[ν ὄσσω] (Cockle), ξένε (Mette) (*pues se extiende impenetrable / una niebla delante de mis ojos, extranjero*). La expresión es similar a la que encontramos en un verso de una elegía de Critias donde se describe una borrachera (fr. 6, 10 West): πρὸς δ' ὄμμ' ἀχλὺς ἀμβλωπὸς ἐφίζει (*en los ojos se asienta una niebla oscura*).

En el v. 19, ἄθλους ἐρωτᾶς τοὺς ἐμ[οὺς Ἑλληνικῶς (*preguntas por mis sufrimientos en griego*), el final Ἑλληνικῶς es una propuesta de Mette concebida de nuevo a partir de un *locus similis* de Eurípides, *Iph. Taur.* 660-1: τίς ἐστὶν ἡ νεᾶνις; ὡς Ἑλληνικῶς / ἀνήρεθ' ἡμᾶς τοὺς τ' ἐν Ἰλίῳ πόνους (¿*Quién es esta muchacha? Pues en griego nos ha preguntado por los sufrimientos de Troya*).

Para el último verso de esta intervención de Pirítoo la propuestas de reconstrucción son muy similares: v. 20 γλώσσης γὰρ ἠχῶ τῆσδε πρ[οσέπεσεν (Mette) φρεσίν (Cockle), προσ[βάλλει φρεσίν (Parsons), πρὸς [μ' ἀφίκετο (Maehler): *el sonido de esta lengua ha calado en mi mente (o bien, ha llegado hasta mí)*.

¹⁴⁵⁵ Mette reconstruye así los v. 16-17 ἰδεῖν δὲ τὸν λέ[γοντά ἄσμενος / οἷός τ' ἂν εἶην (*de buen grado podría ver al que habla, pero...*).

La siguiente tirada de Heracles (v. 21-25) presenta una novedad interesante desde el punto de vista mitográfico: según el consenso de los editores, Heracles alude a un anterior encuentro con Pirítoo que no está atestiguado en ninguna otra fuente¹⁴⁵⁶:

οὐδέν τι πάντως θαῦμα [τῆς μνείας ἐμοῦ
ἀπεστερησθαί <σ'> ἐστίν. αἴτ[ιον δ' ἴσως
καὶ φθέγμα καὶ σχῆμα [οὐχ ὅμοιον. ἡμέραι
πολλὰ διῆλθον τῆς ἐ[μῆς ὁμιλίας
καὶ σῆς· ἀναμνήσω δὲ .[

*No es en absoluto extraño [que tú de mi recuerdo
estés privado. [Es quizá la causa que
mi voz y mi aspecto [no son iguales, pues días
numerosos han transcurrido [desde mi encuentro
contigo, pero te haré recordar...*

En las últimas líneas (v. 26-8), de nuevo casi ilegibles, Pirítoo parece pedir silencio, quizá al advertir la presencia de un ser terrorífico¹⁴⁵⁷. Mette propone restituir los versos 26-27 de este modo: σίγησον. ἄρ' [οὐ τῆσδε πρὶν ποτ' ἤσθόμην / φων[ῆς ἀκούσας; (¡Calla! ¿Es que no me daba cuenta antes / de que oía esta voz?), tomando como modelo Eur. *Hec.* 1114-5 ἤσθόμην γάρ, Ἀγάμεμνον, σέθεν / φωνῆς ἀκούσας (pues me he dado cuenta, Agamenón, de que oía tu voz).

¹⁴⁵⁶ Reproduzco el texto de Mette, que en general incluye y completa las sugerencias de otros editores. En el v. 23, *caesurae causa*, Snell sugiere σχῆμ' ἀγνοεῖν, aunque también es posible que el papiro presentara la *scriptio plena* como en el v. 9 οὐδένα. En el v. 24, COLLARD-CROPP (2008: II 648-9) proponen τῆς ἐ[μῆς ἀπαλλαγῆς (*desde nuestra separación*).

¹⁴⁵⁷ Cf. COLLARD-CROPP (2008: II 651).

P. Oxy. XVII 2078 fr. 1 Hunt¹⁴⁵⁸

<ΠΕΙΡΙΘΟΥΣ> ...
 εσφηλα[
 [
 κατελ.[
 4 ἐλθὼν .[
 Ἑλλην[
 βωμω..[
 θεὸς δὲ μανια[
 8 ἔπεμψεν ἄτη[ν
 νεφέλην γυναικ[
 ἔσπειρεν εἰς τοὺς θ.[¹⁴⁵⁹
 θυγατρὶ μίσγοιτ' ε[¹⁴⁶⁰
 12 τοίων δὲ κόμπω[ν
 ποινας θεοῖς ἔτεισεγ[
 μανίας τροχῶι περι[
 οίστρη[λ]άτοισιν ωχ[¹⁴⁶¹
 16 ἄπυστο[ς] ἀνθρώποι[σι]¹⁴⁶²
 ἔκρυψε, ἀλλὰ βορε[α]¹⁴⁶³
 διεσπα[ρ]άχθη σωμα[α]

¹⁴⁵⁸ Reproduzco el texto de Snell-Kannicht en los *addenda* de la segunda edición de *TrGF* 1 (1986), que incluye las nuevas lecturas de COCKLE (1983: 30), y lo mismo hago en el F 7. En la traducción he incluido algunos de los suplementos que se indican en nota al pie.

¹⁴⁵⁹ Θε[σσαλοῦς, ὡς δὴ Κρόνου Hunt.

¹⁴⁶⁰ ἐ[ν πτυχαῖσιν αἰθέρος? Snell.

¹⁴⁶¹ ὦχ[ετο Hunt, ὦχ[μασεν Housman.

¹⁴⁶² ἀνθρώποι[σιν, οὐδὲ νιν τάφος Hunt.

¹⁴⁶³ βορε[άδ- Hunt; βορε[άσιν πνοαῖς ἐκεῖ Housman, Page.

πατή[ρ ἄ]μαρτῶν εἰς θε[οὺς]¹⁴⁶⁴
20 ἐγὼ [δ' ἐκ]εἶνου π[ή]ματα[

<PIRÍTOO> ...
derribaron...
...
...
4 *viniendo...*
griego...
altar...
pero un dios locura...
8 *envió una ofuscación...*
una nube como esposa...
divulgó entre los [tesalios que de Crono
con la hija había yacido [en los pliegues del Éter
12 *de tales jactancias...*
la pena a los dioses pagó...
de la locura a la rueda...[amarrado
enfurecidos [partía
16 *ignorado por los hombres..[Ni siquiera una tumba lo*
ocultó, sino que [por las ráfagas de las] Boréades
fue despedazado [su cuerpo...
mi padre al faltar a los dioses...
20 *yo las desgracias de aquel...*

Comentario

Como ya hemos comentado, Cockle ubicó este fragmento del *P. Oxy.* 2078 (fr. 1 en la edición de Hunt) a continuación del F 4a contenido en el *P. Oxy.* 3531, presumiendo de manera bastante verosímil que esta *rhêsis* de Pirítoos era la respuesta del héroe a las

¹⁴⁶⁴ θε[οὺς ἀπώλετο Körte.

preguntas de Heracles (cf. F 4a v 19 ἄθλους ἐρωτᾷς τοὺς ἐμοῦς) También la disposición de las fibras del papiro, sin ser determinante, reforzaba esta suposición. El papiro había sido editado por Hunt en 1927 e incluía también los fragmentos que en la edición de Snell llevan los números 7, 8 y 9. Puesto que en en estos versos Pirítoo relata los antecedentes de su actual situación, muy probablemente ambos fragmentos no estaban muy alejados del comienzo de la obra, aunque evidentemente el F 5 ya no puede formar parte del prólogo, como había supuesto Hunt. Pirítoo se remonta al castigo que sufrió su padre Ixión por cometer un delito semejante al suyo para explicar los antecedentes de su lamentable estado. Precisamente por la referencia a Ixión como su padre en los v. 19-20 (πατή[ρ ἀ]μαρτῶν εἰς θε[οὺς / ἐγὼ [δ' ἐκ]εῖνου π[ή]ματᾱ) podemos deducir con seguridad que los veinte trímetros conservados de esta *rhêsis* eran pronunciados por el protagonista de la tragedia.

La leyenda de Ixión, recogida por primera vez en la *Pítica* II de Píndaro (v. 21-48), relataba cómo este rey tesalio tras asesinar a su suegro Deyoneo había sido purificado por Zeus e incluso invitado al Olimpo a compartir con los dioses su alimento¹⁴⁶⁵, circunstancia que habría aprovechado para intentar seducir a Hera. Pero en lugar de unirse a la diosa lo hizo con una nube que Zeus (o la propia Hera, en otras versiones), advertido a tiempo, había fabricado al efecto con la apariencia de su esposa. El fruto de esta unión fue Centauro, quien a su vez se unió a las yeguas de Magnesia dando origen a la raza semihumana que llevaría su nombre. Zeus castigó la insolencia de Ixión atándolo a una rueda alada que gira sin cesar por el cielo mientras proclama eternamente la necesidad de honrar a los benefactores. En otras versiones más tardías se dice que la rueda estaba encendida y que no fue arrojada por el cielo sino al Tártaro¹⁴⁶⁶, a lo que Virgilio añade que Ixión estaba atado a ella por serpientes¹⁴⁶⁷. Es difícil, no obstante, precisar en qué momento se introdujeron estas variaciones, recogidas ya por la cerámica al menos desde finales del s. IV a. C. (Fig. 25)¹⁴⁶⁸.

¹⁴⁶⁵ Así en *Schol. Od.* XXI, 303.

¹⁴⁶⁶ *Schol. Eur. Phoen.* 1185, Ap. Rhod. III 61-3.

¹⁴⁶⁷ Verg. *Ge.* III 37-39, IV 484; *Aen.* VI 601.

¹⁴⁶⁸ Cf. GANTZ (2004: 1267).

Este es, pues, el relato que resume Pirítoo en nuestro fragmento¹⁴⁶⁹, siguiendo al parecer muy de cerca la versión de Píndaro. Mette ha señalado a este respecto una serie de paralelismos verbales bastante evidentes¹⁴⁷⁰:

- *Pyth.* II 26 μαινομέναις φρασίν / F 5, 7 μανια[, 14 μανίας.
- *Pyth.* II 36 νεφέλαι / F 5, 9 νεφέλην.
- *Pyth.* II 39 θυγατέρι Κρόνου / F 5, 11 θυγατρί
- *Pyth.* II 22 πτεροέντι τροχῶ / F 5, 14 τροχῶ.

Sin embargo, ciertos detalles del texto podrían reflejar algunas desviaciones significativas de la corriente principal de la leyenda. En primer lugar, respecto al verso 14 μανίας τροχῶι περι[, Hunt señala algunos pasajes paralelos de Eurípides (*Iph. Tau.* 82-3 τροχηλατεῖ μανίας, *Or.* 36-7 τροχηλατεῖ μανίαισιν, *El.* 1253 τροχηλατήσουσ' ἔμμανη) y a partir de ahí propone, de manera poco justificada, una interpretación racionalista de la expresión “rueda de la locura”, que en labios de Pirítoo no tendría un sentido literal sino metafórico¹⁴⁷¹. Körte amplificó al máximo esta hipótesis, suponiendo que en estos versos Pirítoo desarrollaba un completo relato “evemerista” del delito y del castigo de su padre: Ixión habría tenido una mujer (o una amante) llamada Nefele, pero se habría jactado de mantener relaciones con la esposa de Zeus, por lo cual los tesalios lo desterraron y fue obligado a vagar por el mundo hasta

¹⁴⁶⁹ La leyenda de Ixión fue tratada por los tres grandes trágicos. Esquilo la desarrolló probablemente en una trilogía de la que solo conocemos mínimamente las dos primeras piezas, *Las mujeres de Perrebia* (F 184-186a Radt) e *Ixión* (F 89-93 Radt); de Sófocles contamos apenas con el título, *Ixión* (F 296 Radt, DID A 4 b 6); tampoco los escasos fragmentos del *Ixión* de Eurípides (F 424-427 Kannicht) permiten deducir su argumento. Entre los trágicos menores, sabemos de un *Ixión* de Calístrato que, junto con *Anfiloco*, obtuvo el segundo premio en las Leneas de 418 a. C. (*TrGF* 1, 38, p. 155) y de otro *Ixión* de fecha incierta obra de Timositeo (*TrGF* 1, 214 p. 324). El poeta cómico Eubulo escribió también una comedia titulada *Ixión* de la que queda ningún fragmento (*PCG* V, fr. 35 K-A, p. 209).

¹⁴⁷⁰ METTE (1983: 16); cf. igualmente SUTTON (1987: 48-9).

¹⁴⁷¹ Cf. HUNT (1927: 44). PAGE (1942: 121) replicó que el estado del papiro no permite asegurar que μανίας vaya unido τροχῶ en la misma construcción, además de que apenas hay en Eurípides ejemplos de racionalizaciones del mito.

desaparecer sin dejar rastro y sin obtener siquiera el consuelo de una tumba donde reposaran sus restos, cumpliéndose así una profecía según la cual iba a ser descuartizado por los vientos¹⁴⁷². Naturalmente, toda esta especulación tiene como único fundamento la visión tradicional, o más bien el prejuicio, del presunto autor del *Pirítoo* —Critias— como un supuesto ateo o librepensador¹⁴⁷³.

Mucho más significativo resulta el verso 18, que en la revisión que hace H. M. Cockle de la primera edición de Hunt aparece restituido de la siguiente forma: διεσπα[ρ]άχθη σωμα[α]¹⁴⁷⁴. Descartada la sugerencia de Murray de que el cuerpo despedazado fuera el de Centauro¹⁴⁷⁵ —no hay indicios de tal suceso en ningún otro lugar y tanto en las líneas anteriores como en las que siguen las referencias son siempre a Ixión— lo más probable es que se aluda de nuevo a la suerte del padre de Pirítoo. Sin embargo, esta variante no deja de ser igualmente desconocida por el resto de las fuentes. Cockle sugiere, no obstante, que en este caso quizá sí que haya una referencia a que la muerte de Ixión se produjera por despedazamiento, a consecuencia de la fuerza centrífuga originada por el giro de la rueda, una idea que encuentra cierto apoyo en un esolio a *Pyth.* II, 40b, aunque en el marco de una interpretación racionalista del mito:

Ἄσκληπιάδης δὲ ἐν τῷ τρίτῳ τῶν Τραγωδουμένων οὕτω γράφει·
«Προσιστοροῦσι δὲ ἔνιοι ὡς καὶ μανεῖη ὁ Ἰξίων, ὡς καὶ Φερεκύδης, καὶ τὴν ἐπὶ
τοῦ τρόχου δὲ κόλασιν αὐτῷ παρεγκεχειρήκασιν· ὑπὸ γὰρ δίνης καὶ θυέλλης
αὐτὸν ἐξαρπασθέντα φθαρῆναί φασιν.

Asclepiades en el libro III de los Tragodoúmena dice así: “cuentan además algunos que Ixión también se volvió loco, como dice también Ferecides, y

¹⁴⁷² Cf. KÖRTE (1932: 53), seguido en su interpretación por BATTEGAZZORE (2009: 913-4).

¹⁴⁷³ En contra de esta interpretación, cf. SUTTON (1987: 50).

¹⁴⁷⁴ COCKLE (1983: 30 n. 2). Snell-Kannicht incorporan esta nueva lectura en la segunda edición de los *TrGF* 1 (1986) frente a la primera lectura de Hunt σ[.]νμ[.] .

¹⁴⁷⁵ Cf. HUNT (1927: 44).

desmienten su castigo sobre la rueda pues afirman que él murió arrebatado por un remolino y por vendavales”.

En opinión de Cockle dos vasos cerámicos, un ánfora de Cumas (Fig. 25)¹⁴⁷⁶ y una cratera de volutas de Ruvo¹⁴⁷⁷, ambos de finales del s. IV a. C., en los que se representa de manera muy parecida el suplicio de Ixión pueden servir de apoyo a esta interpretación. El primero de ellos muestran a Ixión sujeto por serpientes a una rueda en llamas. Justo debajo de la rueda se ve de frente a una Erinia portando una antorcha, y a su derecha y a su izquierda, respectivamente, Hermes y Hefesto. En la parte superior, flanqueando a Ixión, se muestran dos personajes femeninos alados que tocan ligeramente la rueda como haciéndola girar. Se han interpretado estas figuras como Erinias, pero Simon ve en ellas representaciones de los vientos¹⁴⁷⁸, lo que concuerda con el v. 17 de nuestro fragmento, ἀλλὰ βορε[α., reconstruido así por Housman: βορε[άσιν πνοαῖς ἐκεῖ, y de manera similar por Mette: βορε[άσιν × – πνοαῖς. Por otra parte, y aunque no concretan que la destrucción de Ixión se produjera por ese motivo, tanto Virgilio¹⁴⁷⁹ como Apollodoro¹⁴⁸⁰ afirman también que eran los vientos los que hacían girar la rueda.

¹⁴⁷⁶ Berlín F3023, Cf. TRENDALL-WEBSTER (1971: 93); *LIMC* V 1, s. v. *Ixion* p. 857-62, 15.

¹⁴⁷⁷ Actualmente en el Hermitage de S. Petersburgo, St. 424; cf. *LIMC* V 1, s. v. *Ixion* p. 857-62, 3; V 2, fig. 554.

¹⁴⁷⁸ SIMON (1955: 17-9), secundada por TRENDALL-WEBSTER (1971: 93).

¹⁴⁷⁹ Verg. *Ge.* IV 484 *atque Ixionii vento rota constitit orbis* (*y la rueda de Ixión quedó parada en el viento*).

¹⁴⁸⁰ Apollod. *Ep.* I 20 *καὶ καυχώμενον ὡς Ἥρα μίγντα ἐνέδησε τροχῶ, ὕφ' οὗ φερόμενος διὰ πνευμάτων ἐν αἰθέρι ταύτην τίνει δίκην* (*y por ufanarse de que había yacido con Hera fue atado a una rueda y transportado en ella por medio de los vientos, en el Éter paga su pena*).

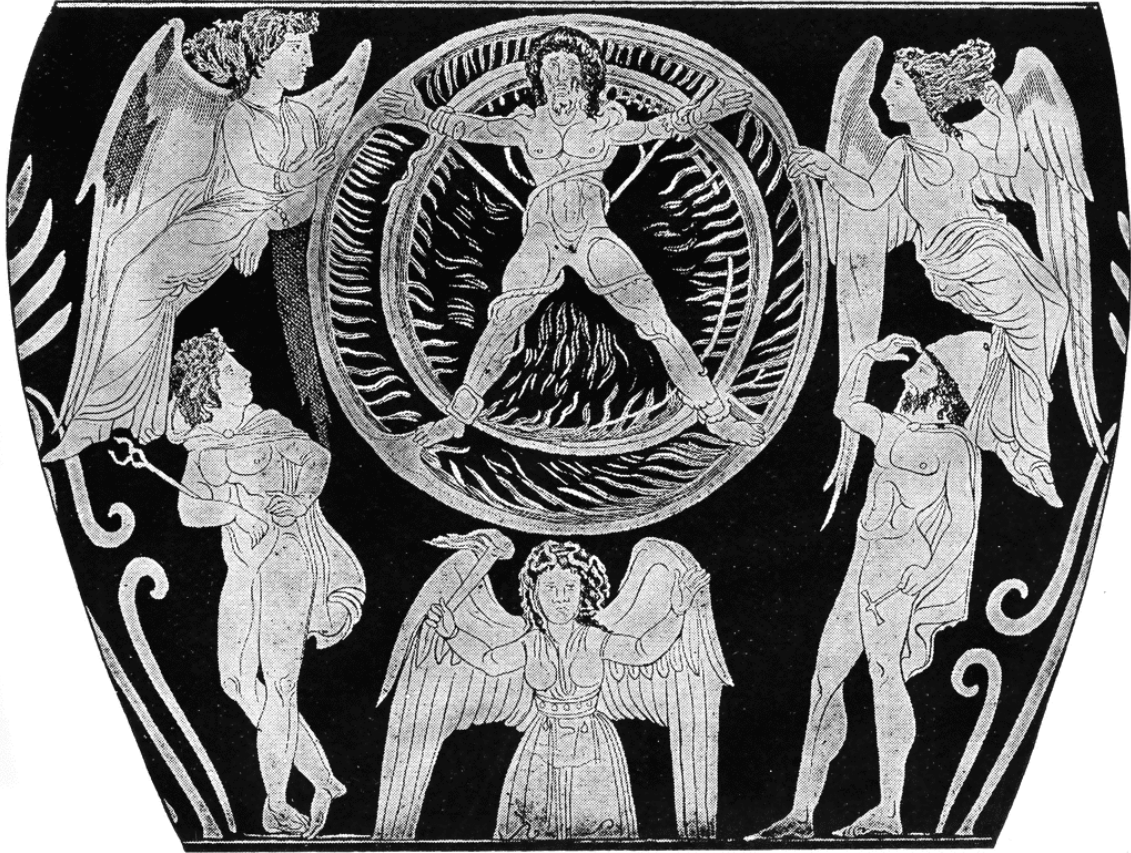


Fig. 25

La evocación por parte de Pirítoo del tremendo castigo impuesto a su padre y las representaciones plásticas que acabamos de describir se conectan de manera natural con la formidable escena cósmica descrita en los F 3 y 4: como se recordará, allí también dos osas aladas vigilaban el “polo de Atlas” en medio del círculo descrito en el Éter por el ῥύμβος. Si explotamos la analogía que el propio Pirítoo establece con la situación de su padre no resulta descabellado suponer que él mismo podría aparecer en escena flanqueado por dos serpientes muy posiblemente aladas¹⁴⁸¹ (si es que no estaba

¹⁴⁸¹ Resulta tentador suponer que estas serpientes aladas representaran a las Erinias, que según algunas fuentes como Higino (*Fab.* 79) y algunas pinturas cerámicas (vid. Fig. 22) atormentaban a Pirítoo y Teseo en el Hades. GANTZ (2004: 931, 1196) menciona dos posibles ejemplos de Erinias con figura de serpiente: un ánfora tirrena de mediados del siglo VI a. C. procedente de Orvieto (Berlín PM VI 4841) en la que se representa con cierta seguridad el asesinato de Erifila frente a un túmulo funerario del que surge una serpiente (vid. supra Fig. 2, p. 237) y una metopa del santuario de Hera en Foce del Sele que se cree que

también al mismo tiempo atado por ellas), lo que armonizaría tanto con el comienzo del F 4a (δράκοντι[]) y con la descripción que se hace en la *hypóthesis* (F 1, l. 7-8 δρακόντων ἐφρουρεῖτο χάσμασιν) como con el carácter órfico que impregnaba toda la tragedia.

Pisamos un terreno más resbaladizo si intentamos sacar alguna conclusión del extraño διεσπα[ρ]άχθη del v. 19. Por un lado, se puede tener la tentación de relacionarlo igualmente con el efecto del vórtice cósmico que en las cosmologías de los presocráticos provoca la separación de los elementos del universo aunque, como hemos señalado, en el F 4 la expresión πάντων φύσιν ἐμπλέξαντα, en principio, parece contradictoria con la idea de separación¹⁴⁸². Por otra parte, si llevamos hasta el extremo la analogía que hace Pirítoo entre la suerte de su padre y la suya propia, ¿está Pirítoo inconscientemente —en un ejercicio de ironía trágica— anticipando al espectador la suerte que a él mismo le espera? Recordemos que en Plutarco y en Tzetzes hay indicios de una versión de la leyenda en la que Pirítoo era devorado por Cerbero¹⁴⁸³ y que incluso hemos hablado de la posibilidad de que hubiera dos tragedias sobre el mismo tema que se habrían superpuesto en la tradición¹⁴⁸⁴. ¿O más bien, puesto que la originalidad de la pieza consistía en la inesperada salvación de Pirítoo, con una alusión indirecta a otra versión que quizá era conocida por el público el autor está dando una pista falsa sobre el desenlace de la obra?

En definitiva, el tono general de la *rhêsis* de Pirítoo sería el reconocimiento de una arrogancia similar a la de Ixión y la aceptación de su propio castigo. Que el pasaje finalizara con un juego etimológico con el que Pirítoo vincularía su propio nombre con el destino de su padre (περιθέω, ‘girar correr alrededor’; ο περί, ‘alrededor’ y θόος, ‘rápido’) no es desde luego imposible, pero la restitución propuesta por Housman de los versos 20-21 no deja de ser un meritorio ejercicio de imaginación:

representa a Orestes defendiéndose espada en mano de una serpiente que rodea su cuerpo (vid. supra cap. I *Agatón*, comentario a F 2).

¹⁴⁸² Vid. supra n. 1431.

¹⁴⁸³ Vid. supra n. 1115 y 1131.

¹⁴⁸⁴ Vid. supra p. 479.

ἐγὼ δ' ἐκείνου πήματ' ἀ[ίνιχθεντ' ἔχων
[Περίθους ὀνόματι καὶ τύχας εἴληχ' ἴσας]

*Yo, que llevo sus sufrimientos velados
en el nombre de Pirítoo, he obtenido un destino igual.*

6

(Eur. 595 N, Crit. 20 D-K)

PLUTARCHUS, *De amicorum multitudine* 7, 96 C ἔνιοι τῶν φίλων οὐδὲν ἀπολαύσαντες εὐτυχούντων συναπόλλυνται δυστυχοῦσι. καὶ τοῦτο μάλιστα πάσχουσιν οἱ φιλόσοφοι καὶ χαρίεντες, ὡς Θησεὺς τῷ Πειρίθῳ κολαζομένῳ καὶ δεδεμένῳ

αἰδοῦς ἀχαλκεύτοισιν ἔζευκται πέδαις

Algunos que en nada se aprovechan de sus amigos mientras estos son afortunados, perecen junto a ellos en el infortunio. Y esto les sucede sobre todo a los filósofos¹⁴⁸⁵ y a los de carácter gentil, como Teseo con Pirítoo castigado y encadenado

subyugado está por los no bronceos cepos del honor

Comentario

Métrica

— — || ∪ — — — ∪ || — — — ∪ —
1 1
A C

Parece preferible en este caso considerar como cesura principal la poco frecuente A 1 tras primer *elementum longum* del trímetro —más que la también posible heptemímera (C 1)— para destacar el término αἰδοῦς. La C 1 queda, en cambio, suavizada por la relación sintáctica entre ἀχαλκεύτοισιν y πέδαις.

¹⁴⁸⁵ Sauppe propone la lectura φιλόστοργοι frente a φιλόσοφοι de los manuscritos (*a los de espíritu afectuoso*).

Fuentes

Plutarco cita este F 6 del *Pirítoo* en el *De amicorum multitudine* sin indicación del autor de la obra. Algunos manuscritos presentan el texto alterado de la siguiente forma, en lo que puede ser tanto el error de un copista como el resultado de una cita descuidada hecha de memoria:

πέδαις ἀχαλκεύτοισιν ἔζευκται πόδας

por ceptos no broncíneos tiene sujetos los pies

El verso es citado de nuevo de manera correcta por Plutarco —en general, en un contexto en el que se ensalza el valor del amor o de la amistad— en otras dos ocasiones¹⁴⁸⁶, más otra cita aproximada en el *Amatorius* (18, 763 F), que es la única en la que da el nombre del autor de la tragedia:

έστεφανωμένος κατάγεται καὶ κεκοσμημένος εἰσελαύνει πολλαῖς
συνωρίσι φιλίας καὶ κοινωνίας, οὐχ οἶαν Εὐριπίδης φησὶν “ἀχαλκεύτοισιν
ἔζεῦχθαι πέδαις” ψυχρὰν οὗτός γε καὶ βαρεῖαν ἐν χρεῖα περιβαλὼν ὑπ’ αἰσχύνῃς
ἀνάγκην.

¹⁴⁸⁶ Plut. *De frat. am.* 8, 482 A οὐ γὰρ ὁ συμπότης οὐδ’ ὁ συνέφηβος οὐδ’ ὁ ξένος ‘αἰδοῦς ἀχαλκεύτοισιν ἔζευκται πέδαις’ σιν ἔζευκται πέδαις’, ἀλλ’ ὁ σύναιμος καὶ σύντροφος καὶ ὁμοπάτωρ καὶ ὁμομήτωρ (*Pues ni el convidado ni el camarada ni el huésped “subyugado está por los no broncíneos ceptos del honor” sino el consanguíneo, el hermano de leche, el del mismo padre y la misma madre*). Id. *De vit. pud.* 10, 533 A ὁ δ’ ἀβελτερία καὶ μαλακία πρὸς τὸν αἰτοῦντα δυσωπούμενος εἶπεῖν “οὐκ ἔστ’ ἐν ἄντροις λευκός, ὦ ξέν’, ἄργυρος,” (Eur. *Phil. fr.* 790a Kn.) εἶθ’ ὡσπερ ἐνέχυρον προέμενος τὴν ἐπαγγελίαν “αἰδοῦς ἀχαλκεύτοισιν ἔζευκται πέδαις” (*el que por simpleza o cobardía se avergüenza de decir a quien le pide: “No hay en mis cuevas, extranjero, blanca plata”* (Eur. *Phil. fr.* 790a Kn.), *dejando luego como garantía su promesa, “subyugado está por los no broncíneos ceptos del honor”*).

Y coronado desciende [sc. el amor] y adornado se introduce entre numerosas parejas de amistad y unión, no como la que dice Eurípides que “subyugada está por los no broncíneos cepos del honor”, arrojando él a su alrededor una necesidad fría y pesada en un servicio forzado por la vergüenza.

Ubicación y contenido

No hay ninguna seguridad sobre el nombre del personaje que pronuncia el verso, pero, como sugieren Snell y Collard-Cropp¹⁴⁸⁷, es probable que sea Pirítoo explicando a Heracles la razón por la que Teseo ha decidido acompañarlo en su castigo, y de ahí la ubicación del fragmento en algún lugar de la misma escena entre Pirítoo y Heracles que abarca los F 4a, 5, 7, 8 y 9, contenidos en los papiros *P. Oxy.* 3531+2078. Sin embargo, no es descartable que lo pronunciara cualquier otro personaje como, por ejemplo, Éaco en el prólogo de la tragedia o en la escena con Heracles (F 1). Incluso, teniendo en cuenta la manera descuidada con que Plutarco cita el verso al menos en una ocasión, cabe la posibilidad de que lo pronuncie el mismo Teseo en su primer encuentro con Heracles: bastaría sustituir *ἔζευκται* por *ἔζευγμαί* sin que hubiera ninguna alteración en la medida del verso.

Como ya hemos señalado, del contenido del verso puede presumirse razonablemente que Teseo, en razón de su permanencia voluntaria, podía moverse con cierta libertad por el reino de Hades, eludiéndose así el problema práctico que conllevaría, dadas las severas convenciones de la tragedia en este aspecto, mantener durante una gran parte de la obra a dos actores inmóviles en escena de los tres que podían intervenir.

Por otra parte, Mette¹⁴⁸⁸ y Sutton¹⁴⁸⁹ han destacado cómo el tema de la *φιλία*, tan específico de Eurípides, debía de jugar un papel importante en el desarrollo de la trama, no sólo la proverbial amistad entre Teseo y Pirítoo sino también la de Teseo y Heracles, como se pone de manifiesto en los versos más legibles del F 7. En apoyo de la

¹⁴⁸⁷ COLLARD-CROPP (2008: II 653).

¹⁴⁸⁸ METTE (1983: 13-19); vid. supra p. 424.

¹⁴⁸⁹ SUTTON (1987: 51-3)

autoría de Eurípides, Sutton aporta una serie de ejemplos de *Ifigenia entre los Tauros* semejantes a este F 6 e ilustrativos de la también paradigmática amistad entre Orestes y Pílates, en los que se aducen principios éticos para no abandonar a un amigo en la desgracia:

Iph. Taur. 601-8

ΟΡΕΣΤΗΣ

οὐκ οὐν δίκαιον ἐπ' ὀλέθρῳ τῷ τοῦδ' ἐμὲ 601
χάριν τίθεσθαι καύτῳ ἐκδῦναι κακῶν.

ORESTES

*Así que no es justo que yo sobre su ruina
descargue tu favor y que yo mismo me zafe de mis males.*

Ibid. 605-7

ΟΡΕΣΤΗΣ

τὰ τῶν φίλων

αἴσχιστον ὅστις καταβαλὼν ἐς ξυμφορὰς
αὐτὸς σέσωται.

ORESTES

*Es el colmo de la desvergüenza
quien, tras arrojar a un amigo a la desgracia,
él mismo se salva.*

Ibid. 674

ΠΥΛΑΔΗΣ

αἰσχρὸν θανόντος σοῦ βλέπειν ἡμᾶς φάος·

PÍLADES

Es vergonzoso que muerto tú vea yo la luz del día.

Ibid. 689-90

ΟΡΕΣΤΗΣ

ὄ γὰρ σὺ λυπρὸν κάπονείδιστον λέγεις,
ταῦτ' ἔστιν ἡμῖν.

ORESTES

*pues lo que tú llamas penoso e infamante
lo mismo es para mí.*

Es indudable que en los versos aducidos por Sutton, y en otros de la misma escena no citados por él pero igual de reveladores¹⁴⁹⁰, Orestes y Pílates manejan reiteradamente¹⁴⁹¹ una serie de conceptos emparentados semánticamente con el αἰδώς del F 6 que coinciden en resaltar el sentimiento de vergüenza y deshonor derivado del abandono de un amigo en dificultades¹⁴⁹². Es lícito, por tanto, deducir que en el *Pirítoo* debía de manifestarse una inquietud ética similar respecto a la φιλία a la del texto de Eurípides. Sin embargo, a la hora de determinar la autoría de la obra ya hemos comprobado lo fácilmente que este tipo de consideraciones quedan anuladas desde el campo de los partidarios de Critias mediante el recurso al influjo euripídeo en la producción dramática del tirano¹⁴⁹³.

Quizá lo más llamativo de este breve fragmento sea el oxímoron ἀχαλκεύτοισιν πέδαῖς para referirse al vínculo de lealtad de Teseo respecto a su amigo. El adjetivo ἀχάλκευτος ('no bronceíneo') es muy raro, pero se encuentran algunos ejemplos de una

¹⁴⁹⁰ Cf. *Iph. Taur.* 607-8 τυγχάνει δ' ὄδ' ὦν φίλος, / ὄν οὐδὲν ἤσσον ἢ 'μὲ φῶς ὀρᾶν θέλω (*resulta que es mi amigo y quiero que vea la luz del sol no menos que yo*), *ibid.* 650 ἄζηλά τοι φίλοισι, θνητῶν φίλων (*no es envidiable para los amigos que mueran los amigos*) etc.

¹⁴⁹¹ Sobre todo entre los v. 597-608 y 674-691.

¹⁴⁹² Véase *Iph. Taur.* 601 δίκαιον, 606 αἰσχιστον, 674 αἰσχροῖον, 676 δειλίαν, 683 αἰσχύνης, 686 ψόγον, 689 κάπονείδιστον.

¹⁴⁹³ Véase, a modo de ejemplo, la opinión de SCHMID (*GGL* I 3, 179) que el propio Sutton recoge: "Der Mythos ist also stark ethisiert, vielleicht unter euripideischen Einfluss".

construcción idéntica a la de este fragmento en algunos pasajes trágicos: Esquilo lo utiliza en *Coeph.* 493 πέδαις δ' ἀχαλκεύτοις ἔθρηρεύθης, πάτερ (*con cepos no broncíneos fuiste cazado, padre*) refiriéndose a la tela que echó sobre él Clitemestra y de la que no pudo zafarse. Y en su tragedia perdida *Dédalo*, Sofocles emplea exactamente la misma expresión para referirse a la facultad del laberinto de mantener encerrados a sus prisioneros sin necesidad de ninguna constricción física¹⁴⁹⁴: fr. 158 Radt εἴλλει μὲν εἴσω τόνδ' ἀχαλκεύτῳ πέδη (*lo encierra dentro con cepe no broncíneo*).

Resulta también reseñable volver a encontrar una expresión tan desusada en un *Himno órfico* al Sueño (*Orph. Hymn.* LXXXV 3-4):

πάντων γὰρ κρατέεις μούνος καὶ πᾶσι προσέρχη
σώματα δεσμεύων ἐν ἀχαλκεύτοισι πέδησι.

*A todos los dominas tú solo y a todos te acercas,
sujetando sus cuerpos con no broncíneos cepos.*

Por último, parece directamente inspirado en este F 6 del *Pirítoo* un paso de las *Argonáuticas* (I 101-3) de Apolonio de Rodas, donde los ἀχάλκευτοι πέδαι de Teseo han sido reemplazados por una “cadena invisible”:

Θησέα δ', ὃς περὶ πάντας Ἐρεχθεΐδας ἐκέκαστο,
Ταιναρίην αἰδηλὸς ὑπὸ χθόνα δεσμὸς ἔρυκε,
Πειρίθῳ ἐσπόμενον κοινήν ὁδόν·

*A Teseo, que entre todos los Erecteidas se había distinguido,
bajo la tierra del Ténaro una cadena invisible lo retenía
por haber seguido a Pirítoo en un mismo camino.*

¹⁴⁹⁴ Cf. el comentario de PEARSON (1917: I 111) al fr. 158.

P. Oxy. XVII 2078 fr. 2-3 Hunt

		[ca. 25 ll.]οση.[
		[ca. 26 ll.].πη[
		[ca. 25 ll.]ν πόνου
	4 (24)].σοι το[.....]	ήδὺ νῦν δοκεῖ
<ΘΗΣΕΥΣ>	]τος,	Ἡράκλεις, [σὲ] ¹⁴⁹⁵ μέμψομαι
	]η,	πιστὸν γὰρ ἄνδρα καὶ φίλον
	 πρ]	οδοῦναι ¹⁴⁹⁶ δυσμ[εν]ῶς εἰλημμένον.
<ΗΡΑΚΛΗΣ>	8 (28)	σαυτῶι τε,]	Θησεῦ, τῆ τ' Ἀθηναίων πό[λει
		πρέποντ'	ἔλεξας· τοῖσι δυσ[τυ]χοῦσι γάρ
		αἰεί ποτ'	εἶ σὺ σύμμαχος· σκῆψιν δ[.]οι
		αἰεκές ἐστ'	ἔχοντα πρὸς πάτραν μολεῖν.
	12 (32)	Εὐρυσθέα γὰρ	πῶς δοκεῖς ἄν, ἄσμενον
		εἶ μοι πύθοιτο	ταῦτα συμπράξαντά σε,
		λέξειν ἄν	ὡς ἄκραντος ἦθληται πόνος;
		—	
<ΘΗΣΕΥΣ>		ἀλλ' οὗ	σὺ χρήζεις π[.....] ¹⁴⁹⁷ ἐμὴν ἔχεις
	16 (36)	εὐνοίαν,	οὐκ ἔμπληκτον, ἀλλ' ἐ]λευθέρως
		ἐχθροῖσί τ'	ἐχθρὰν [καὶ φίλοισι]ν εὐμενῆ.
		πρόσθεν σ'	ἐμοῖ τ[.....] ¹⁴⁹⁸ ει λόγος,
		λέγοις δ' ἄν	[....].[]ους λόγους
		—	

¹⁴⁹⁵ <σ'> [οὐ] Körte.

¹⁴⁹⁶ αἰσχρὸν προ]δοῦναι Hunt.

¹⁴⁹⁷ π[ανταχῆ γ'] Hunt, π[αντελῶς] Page, π[ροστύχοις] Maehler ap. Cockle, π[ροξένων] (ο π[ροστατῶν]) Diggle.

¹⁴⁹⁸ τ[οιοῦτον ὄνθ' αἶρ]εῖ Hunt.

<ΗΡΑΚΛΗΣ>	20 (40)	ὦ φ[] ¹⁴⁹⁹
		[ca. 25 ll.]ιας
		[ca. 24 ll. ὑ]πηρετῶ
		[ca. 21 ll.]η θν[η]τῶ[ν] φρένας
	24 (44)	[ca. 19 ll.]γνώμης ἄτερ
		[ca. 17 ll. τοῦ]τό σοι φίλον
		[12 ll.]δικώτατ' αἰτιᾶ θεούς
		[13 ll.]η πᾶς [ἀ]νέρριπται κύβος
	28 (48)	[13 ll.]..οντα μὴ μάταιον ἦ
		[14 ll.]ην ἔχω .εξα[.] ¹⁵⁰⁰ δὲ χρή
		[20 ll.]μαθεῖν ὄτου[
		[21 ll.].[]υσι[
	32 (52)	[25 ll.].[.] [
		[25 ll.]γ.εγ ¹⁵⁰¹
		[24 ll.]αλλαγὴν
		[25 ll.]ν
	36 (56)	[24 ll.]ρενι ¹⁵⁰²
		[24 ll.]ι θεῶ
		[25 ll.] νερτέρων
		[25 ll.]τες
		[]
		...

<HERACLES> ...
 ...

¹⁴⁹⁹ φ[ίλτατε vel φ[ῶς Snell.

¹⁵⁰⁰ λέξα[ι] Snell.

¹⁵⁰¹ Aquí Cockle propone]...η y sugiere πάλη, refiriéndose a la lucha con Cerbero; cf. Trag. ad. F 658a 3.

¹⁵⁰² φ]ρενί Kannicht.

- ...trabajo
- <TESEO> 4 (24) ...dulce ahora te parece...
 [no]... te reprocharé Heracles...
 ...pues a un hombre fiel y un amigo...
 ...traicionar hostilmente capturado.
- <HERACLES> 8 (28) De ti, Teseo, y de la ciudad de los atenienses
 son dignas tus palabras, pues para los desdichados
 siempre eres tú un aliado, pero con una excusa
 es para mí indecente regresar a mi patria.
- 12 (32) Pues Euristeo ¿con qué regocijo no crees tú
 —si se entera de que me has ayudado—
 que dirá que en vano arrostré el trabajo?
- <TESEO> Mas para lo que precises tienes mi ...
- 16 (36) benevolencia, que no por arrebató sino libremente
 hostil es para los enemigos y cordial con los amigos.
 Antes era fama que tu a mí...
 pero podrías decir.... palabras
- <HERACLES> 20 (40) Oh, [querídisimo...
 ...
 ...sirvo
 ... las mentes de los hombres.
- 24 (44) ... sin conocimiento
 ... si esto te agrada
 ... con justicia acusas a los dioses
 ...el dado del todo ha sido arrojado
- 28 (48) ...no sea en vano
 ...puedo, pero [decirlo] es necesario
 ...aprender de quien...
 ...
- 32 (52) ...

...
 ...
 ...
 36 (56) ...[en la mente]
 ...al dios
 ...infernales
 ...
 ...
 ...

Comentario

Métrica

Se trata de un diálogo en trímetros yámbicos, de los que apenas una decena (8-18) están casi completos o pueden reconstruirse con cierta garantía. No presentan ningún rasgo especialmente llamativo desde el punto de vista métrico salvo la ausencia total de resoluciones. Encontramos la habitual *correptio attica* en v. 5 Ἡράκλεις, v. 11 ἔχοντᾶ πρὸς y v. 15 σὺ χρήζεις. Incluyo la medida de los versos 4-19, es decir, algunos más, anteriores y posteriores, a la sección que está mejor conservada, aunque su estado sea más precario:

.....].σοι το.[.....] ἠδὺ νῦν δοκεῖ	4
x-υ] - υ[-υ]- υ-υ-	
.....]τος, Ἡράκλεις, [σὲ] μέμψομαι	
x-υ-] υ-υ- [υ]-υ-	
.....]η, πιστὸν γὰρ ἄνδρα καὶ φίλον	
x-υ]- - - υ- υ-υ-	
..... πρ]οδοῦναι δυσμ[εν]ῶς εἰλημμένον.	
x-] υ- - - υ- - - υ-	
σαυτῶι τε,] Θησεῦ, τῆ τ' Ἀθηναίων πό[λει	8
- - υ- - - υ- - - υ-	

πρέποντ' ἔλεξας· τοῖσι δυσ[τυ]χοῦσι γάρ
 ̣—̣— | —̣—̣— | [̣]—̣—
 αἰί ποτ' εἴ σὺ σύμμαχος· σκῆψιν δ[.]οι
 ̣—̣— | ̣—̣— | —̣— [̣]—
 αἰικές ἐστ' ἔχοντα πρὸς πάτραν μολεῖν.
 ̣—̣— | ̣—̣— | ̣—̣—
 Εὐρυσθέα γάρ πῶς δοκεῖς ἄν, ἄσμενον 12
 —̣—̣— | —̣—̣— | ̣—̣—
 εἴ μοι πύθοιτο ταῦτα συμπράξαντά σε,
 —̣—̣— | ̣—̣— | —̣—̣—
 λέξειν ἄν ὡς ἄκραντος ἦθληται πόνος;
 —̣—̣— | ̣—̣— | —̣—̣—
 ἀλλ' οὗ σὺ χρήζεις π[.....] ἐμὴν ἔχεις
 —̣—̣— | — [—̣—̣—] | ̣—̣—
 εὔνοιαν, οὐκ ἔμπληκτον, ἀλλ' ἐ]λευθέρως 16
 —̣—̣— | — [—̣—̣— | ̣]—̣—
 ἐχθροῖσί τ' ἐχθρὰν [καὶ φίλοισι]ν εὐμενεῖ.
 —̣—̣— | — [—̣—̣— | ̣]—̣—
 πρόσθεν σ' ἐμοὶ τ[.....]]ει λόγος,
 —̣—̣— | [×—̣—̣— | ×]—̣—
 λέγοις δ' ἄν [....].[]ους λόγους
 ̣—̣— [—|×—̣—̣— | ×]—̣—

Ubicación y contenido

Como se ha señalado, el F 7 es el resultado de la unión de los fr. 2 (v. 1-32) y 3 (v. 33-40) del *P. Oxy.* 2078 editado por primera vez por Hunt. A pesar de estar muy dañado en sus extremos superior y sobre todo inferior, el fragmento nos da la clave tanto de algunos giros argumentales importantes como de la orientación política e ideológica de la obra.

El pasaje recoge un diálogo entre Heracles y Teseo que muy probablemente tenía lugar en un momento posterior al encuentro de Heracles con Pirítoo de los F 4a -5. Según Gauly, el fragmento formaría parte de una escena dialogada a tres bandas entre Teseo, Pirítoo y Heracles, con la presencia constante del coro¹⁵⁰³. De conformidad con lo que se afirmaba en el argumento de Juan Logoteta, en los primeros versos Teseo parece justificar su renuncia a salvarse sin su amigo (v. 5-7). Al comienzo del verso 7, la reconstrucción de Hunt, αἰσχρὸν προ]δοῦναι, pretende, con bastante verosimilitud, conectar precisamente el fragmento con la *hypóthesis* (F 1, l. 8 τὸν φίλον ἐγκαταλιπεῖν αἰσχρὸν ἠγούμενος). Presumiblemente, el héroe ateniense ha debido ofrecer su ayuda a Heracles para capturar a Cerbero con la esperanza no ya de que lo rescate a él —que quizá podía abandonar el Hades cuando lo deseara— sino a su compañero. Heracles encarece la fidelidad de Teseo, que asocia a la de su ciudad, Atenas (v. 8-10). Sin embargo, no puede aceptar la ayuda de Teseo pues teme que Euristeo no tenga en cuenta un trabajo que él no ha realizado solo (v. 10-14) y le haga cumplir otro (como ya rechazó la muerte de la Hidra de Lerna y la limpieza de los establos de Augias¹⁵⁰⁴). A esto parece referirse Heracles en los v. 10-11 con σκῆψιν ... ἔχοντα (“con una excusa”), aunque el significado concreto de la expresión resulta oscuro en este contexto¹⁵⁰⁵. En este punto el v. 13 presenta un problema textual de mayor calado: Hunt, y con él los primeros editores (Page, Pickard-Cambridge, Körte), reproducen la lectura ἐμ’ εἰ πύθοιτο ταῦτα συμπράξαντά σοι (*si se entera de que yo he colaborado contigo en esto*), pero W. E. H. Cockle, tras una autopsia del papiro original, ha restablecido la lectura correcta, que da un sentido mucho mejor (exactamente el contrario): εἴ μοι πύθοιτο ταῦτα συμπράξαντά σε (*si se entera de que tú me has ayudado en esto*)¹⁵⁰⁶.

¹⁵⁰³ KANNICHT-GAULY (1991: 284).

¹⁵⁰⁴ Cf. Apollod. II 5, 2; II 5, 5.

¹⁵⁰⁵ HUNT (1927: 44) lo interpreta como “dando a Euristeo la oportunidad de una excusa”, i. e. para no dar por cumplido el trabajo. PICKARD-CAMBRIDGE (1933: 151, n. 1) sugiere entenderlo como una excusa para justificar que le acompañen en su regreso Teseo y Pirítoo, quienes podrían haberle ayudado en su empresa.

¹⁵⁰⁶ W. E. H. COCKLE (1970: 136-7).

A continuación, Teseo acepta amablemente la negativa de Heracles y hace profesión de amistad hacia él en los términos tradicionales de la moral griega (v. 15-17). Snell propone la reconstrucción del v. 17 ἔχθοροῖσι τ' ἔχθράν [καὶ φίλοισι]ν εὐμενῆ a partir de Eur. *Med.* 807-9:

μηδεῖς με φαύλην κάσθενῆ νομιζέτω
μηδ' ἠσυχαίαν ἀλλὰ θατέρου τρόπου,
βαρεῖαν ἔχθοροῖς καὶ φίλοισιν εὐμενῆ·

*que nadie por cobarde y débil me tenga
ni por pacata, sino de muy distinto carácter:
dura con los enemigos y con los amigos benévola.*

El verso 18, tal como lo reconstruye Hunt, πρόσθεν σ' ἔμοι τ[ριοῦτον ὄνθ' αἶρ]εῖ λόγος (*se dice que antes tú fuiste así para mí*) parece referirse a un servicio prestado previamente por Heracles a Teseo que podría, según este editor, estar relacionado con la campaña contra las amazonas. En este sentido, también el v. 6 en el que Teseo llama a Heracles πιστὸν γὰρ ἄνδρα καὶ φίλον confirma la amistad previa de ambos héroes.

Los últimos versos del fragmento apenas son legibles, pero en opinión de Mills algunas frases (v. 24 ἰγνώμης ἄτερ, v. 26 δῖκώτατ' αἰτιᾶ θεούς) son compatibles con una admonición de Heracles a Teseo sobre cómo podría persuadir a los dioses infernales para que liberaran a Pirítoo¹⁵⁰⁷. Un poco más adelante, en el v. 33, H. M. Cockle, tras una nueva revisión del papiro, descarta la lectura de Hunt ἰγ.ξγ y sugiere con mucha cautela ἰπάλη, relacionándolo con el fr. ad. 658, 3 θηρὸς πάλη, en alusión a la lucha con Cerbero, que seguramente tenía lugar en el transcurso de la pieza y era narrada por un relato de mensajero.

A partir de este fragmento, y muy especialmente de los v. 8-10, podemos constatar cómo la figura de Teseo en el *Pirítoo* se incardina en la corriente reivindicativa que desde la época de Clístenes había hecho de él el héroe nacional de la Atenas

¹⁵⁰⁷ MILLS (1997: 260).

democrática e imperial, pasando a representar lo que Heracles era para los pueblos de origen dorio. Teseo, en cuanto campeón de los suplicantes y los refugiados, cuenta ya a finales del siglo V con una caracterización estándar en la escena ática, como lo prueban su papel en el *Edipo en Colono* de Sófocles y en *Las suplicantes* de Eurípides¹⁵⁰⁸.

En el *Pirítoo*, como ha señalado acertadamente Mills, “al valorar más su amistad que su propia vida, Teseo hace una elección análoga a la que hacen los héroes y las heroínas del mito que se ofrecen a sí mismos para salvar a su ciudad o los anónimos soldados de los epitafios que mueren por el bien de Atenas y lo que incluso hace también la Atenas imperial idealizada, que pone por delante el esfuerzo de ayudar a sus amigos y de castigar a los malvados a llevar una vida tranquila y agradable”¹⁵⁰⁹. La identificación entre Teseo, el amigo ideal, y Atenas, la ciudad ideal, es subrayada explícitamente por la respuesta que le da Heracles en los versos 8-10 de este fragmento:

σαυτῶι τε,] Θησεῦ, τῆ τ' Ἀθηναίων πόλιν
πρέποντ' ἔλεξας· τοῖσι δυσ[τυ]χοῦσι γάρ
ἀεί ποτ' εἶ σὺ σύμμαχος·

*De ti, Teseo, y de la ciudad de los atenienses
son dignas tus palabras, pues para los desdichados
siempre eres tú un aliado.*

Su equiparación con Heracles se manifiesta de manera muy sutil mediante la (probable) oferta de ayuda en la captura de Cerbero: de alguna manera Teseo está sugiriendo que podría desplazar a Heracles en esa gran hazaña, lo que además, se corresponde con un momento del final del *Heracles* de Eurípides (v. 1385-6) en el que

¹⁵⁰⁸ Cf. SUTTON (1987: 54). Sobre la manipulación política de la figura de Teseo y su expresión en la tragedia ática es fundamental el trabajo de MILLS (1997), cuyo análisis del *Pirítoo* (p. 257-262) sigue en las líneas siguientes.

¹⁵⁰⁹ MILLS (1997: 260).

Heracles pide la compañía de Teseo para llevar a Cerbero a Argos ante Euristeo y cobrar su recompensa:

ἔν μοί τι, Θεσεῦ, σύγκαμ'· ἀγρίου κυνὸς
κόμιστρ' ἔς Ἄργος συγκατάστησον μολῶν

*Ayúdame en una sola cosa, Teseo: ven a Argos
y consígueme el precio por el perro salvaje.*

En el *Pirítoo*, Teseo debía aparecer totalmente exculpado del delito del rapto, que recaería exclusivamente sobre su compañero (quien, por otra parte, en el F 4a se nos aparecía más como un desdichado que como un impío y más digno de lástima que de reproche), una diferencia moral acentuada dramáticamente por el hecho de que, a diferencia de su amigo, él quedaba libre de moverse por el reino subterráneo. Asimismo, Teseo vería realizada su figura tanto desde el punto de vista moral como intelectual; lo primero por su decisión de permanecer al lado de su amigo caído en el infortunio, y lo segundo por su papel activo en su rescate: serían sus dotes de persuasión las que en esta escena convencerían a Heracles para que intercediera ante los dioses infernales en favor de Pirítoo, si es que no intervenía también él mismo directamente.

Con la declaración de su mutua amistad y de su admiración por el héroe ateniense, Heracles, el héroe más prestigioso del mito griego, legitima la redención de este nuevo Teseo desinfectado moralmente, como expresivamente dice Mills. Pero el análisis de esta escena quedaría incompleto si olvidáramos que en ella confluye además otro proceso paralelo al de la reinención de Teseo por la Atenas democrática y que no es otro que el de la aculturación de Heracles, el héroe dorio por excelencia, al Ática. Como ha señalado Dobrov, en el *Heracles* de Eurípides se presenta un nuevo Heracles que está ya ética y políticamente asimilado a Atenas. Del mismo modo, el hecho de que en este fragmento del *Pirítoo* los dos héroes se encuentren y se reconozcan como iguales también da carta de naturaleza a Heracles como un héroe ateniense.

Este proceso de asimilación había comenzado a manifestarse ya en los relatos sobre la iniciación de Heracles en Eleusis, reflejados, como hemos visto, en las artes plásticas y en la literatura¹⁵¹⁰, y aparece definitivamente plasmado tanto en el *Heracles* como en el *Pirítoo*, donde el héroe se presenta no ya sólo como un iniciado en Eleusis, sino también como un orador eficaz, un crítico social, un árbitro de la virtud y, por último, como el salvador de Teseo y, por extensión, de Atenas misma¹⁵¹¹. La importancia del papel de Teseo y de su interacción con Heracles que se adivina en el *Pirítoo* a través de este fragmento debía de ser tal que, de hecho, dejaría en un segundo plano la captura de Cerbero, que era al fin ya al cabo el motivo de la κατάβασις de Heracles.

8

P. Oxy. XVII 2078 fr. 4 Hunt

- ...
- (60) []·[
 []σθε[
 []ενος[
 4 —
- (64) [].ερααζ[
 []σον ῥω[
 []·υσ·[
- 8 []νησθειζ[
- (68) []λλον άθλο[
 []αρουστα[
 []·[
- 12 []·ηκακ·[
- (72) []λοπλα[

¹⁵¹⁰ Vid. supra p. 486 y n. 1194 y 1333.

¹⁵¹¹ DOBROV (2001: 145-6).

[]...[
[]..[
16 []πειν[
(76) []..[
...
...
(60) ...
...
...
4 ...
(64) ...
...
...
8 ...
(68) ... a otra prueba...
...
...
12 ...
(72) ...
...
...
16 ...
(76) ...

9

P. Oxy. XVII 2078 fr. 5 Hunt

...
[]...ω[

[]υροιμ[
 []οφεω[
 4 (80) []ενηχ[
 []πορωγ[
 []..ντερερασ[
 [].καιγην¹⁵¹²
 8 (84) [].μασε[
 []νξ[
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 4 (80) ...
 ...
 ...
 y a la tierra?
 8 (84) ...
 ...
 ...

Comentario

Los F 8 y 9 contienen el texto prácticamente ilegible de las dos últimas fracciones del *P. Oxy. 2078* (fr. 4 y 5 en la edición de Hunt): apenas una estrecha franja central de sendas columnas. Lo único que puede reseñarse es en el F 8, 9 la reconstrucción sugerida con mucha cautela por Kannicht-Snell $\times - \cup \acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\nu\tilde{\alpha}\theta\lambda\omicron[\nu$ (*otro trabajo*)

¹⁵¹² La restitución de Hunt [].καὶ γῆν[parece bastante verosímil y la asumo en la traducción .

por comparación con la reconstrucción propuesta para el *adéspoton* F 658, 3 ἄλλ]ος ἄθλος? Quizá en ambos casos como alusión al nuevo trabajo que debe cumplir Heracles rescatando a Teseo y Pirítoo, como sugirió Carlini, el primer editor del F 658. Como ya hemos anticipado, este *adéspoton* podría pertenecer a un *Pirítoo* que algunos estudiosos identifican con el de Critias, aunque precisamente Kannicht y Snell discrepan de esa atribución (vid. infra p. 621).

10

(Eur. 598 N, Crit. 21 D-K)

STOBAEUS 2, 8, 4 (2, 153, 13 W-H) Εὐριπίδου Πειρίθω·

{ὁ πρῶτος εἰπὼν} οὐκ ἀγυμνάστῳ φρενί
 ἔρριψεν, ὅστις τόνδ' ἐκαίνισεν λόγον,
 ὡς τοῖσιν εὖ φρονοῦσι συμμαχεῖ τύχη

Eurípides en Pirítoo:

*{el primero en decirlo} no con desentrenada mente
 lo lanzó, el que acuñó este dicho
 de que con los prudentes se alía la fortuna.*

Comentario

Métrica

{U – U – | –} – U – | – – U –
 – – U – | – – U – | U – U –
 – – U – | U – U – | U – U –

Tres trímetros yámbicos, de nuevo sin ninguna resolución, y con cesura pentemímera, trihemímera y heptemímera, respectivamente, como pausas principales.

Fuentes

El fragmento procede del *Anthologium* de Estobeo, al comienzo del capítulo VIII que lleva por título “Sobre lo que está por encima de nosotros” (Περὶ τῶν ἐφ' ἡμῖν). Estobeo atribuye el pasaje explícitamente al *Pirítoo* de Eurípides, aunque el verso 3 aparece igualmente entre las sentencias de Menandro (*Monostichoi* 367 Jäkel)¹⁵¹³, un trasvase de autoría entre ambos dramaturgos bastante frecuente en este tipo de versos de carácter gnómico¹⁵¹⁴.

Wilamowitz suprime el comienzo del v. 1 ὁ πρῶτος εἰπὼν, considerando que esas palabras las añadió el propio Estobeo (“interpolatorum sollertissimus”) para completar un verso que estaba truncado¹⁵¹⁵, corrección aceptada por Collard-Cropp en su edición. Kuiper, sin embargo, encuentra un ejemplo similar en Eur. *Heraclid.* 889 ὁ πρῶτον εἶπας. Battezzore también prefiere mantener el texto considerando que lo que hay es un ejemplo del conocido tópico del πρῶτος εὐρετής¹⁵¹⁶.

Ubicación y contenido

El carácter sentencioso de los versos, al igual que sucede con los dos fragmentos siguientes, hace muy difícil insertarlos en una secuencia dramática determinada, por lo que la mayoría de los críticos han renunciado a hacerlo. No obstante, Centanni ha propuesto situarlos al final de la tragedia, como una reflexión sobre la benevolencia de Τύχη tras el buen éxito obtenido por Heracles en su empresa¹⁵¹⁷. Anteriormente, Schmid aventuró que podrían formar parte de un parlamento de Heracles a Perséfone intercediendo por los dos condenados¹⁵¹⁸. La propuesta puede parecer un tanto gratuita, pero el empleo de ἔρριψεν en un uso metafórico extraído de lenguaje bélico o deportivo (de ῥίπτω, ‘lanzar’, p. ej. una piedra o el disco) al menos encaja bastante bien

¹⁵¹³ Cf. *PCG* VI 2, F 500, 1.

¹⁵¹⁴ Cf. JOUAN-VAN LOOY (1998: XXXIX).

¹⁵¹⁵ WILAMOWITZ (1875: 165).

¹⁵¹⁶ BATTEGAZZORE (2009: 924).

¹⁵¹⁷ CENTANNI (1997: 68).

¹⁵¹⁸ SCHMID (*GGL* I 3, 178).

en boca del personaje de Heracles. La enmienda sugerida por Nauck en este punto, ἔπρεψεν ('se distinguió'), simplifica el texto innecesariamente. El uso de ῥίπτω como verbo de lengua, sin ser frecuente, no es extraño al lenguaje de la tragedia, sobre todo en Eurípides:

Aeschyl. *Prom. Vinct.* 311-12

εἰ δ' ὤδε τραχεῖς καὶ τεθηγμένους λόγους
ῥίψεις,

*si así ásperas y afiladas palabras
profieres,*

Eur. *Alc.* 679-80

ἄγαν ὑβρίζεις καὶ νεανίας λόγους
ῥίπτων ἐς ἡμᾶς οὐ βαλῶν οὕτως ἄπει.

*Demasiado te insolentas, y lanzando contra mí
palabras de muchacho, no te irás así después de herirme.*

Id. *Hipp.* 213-14

οὐ μὴ παρ' ὄχλωι τάδε γηρύσει,
μανίας ἔποχον ῥίπτουσα λόγον

*Delante de la gente no digas esas cosas,
arrojando palabras que monta la locura.*

ibid. 232

τί τόδ' αὖ παράφρων ἔρριψας ἔπος;

¿Por qué, delirando de nuevo, lanzas estas palabras?

Id. *Med.* 1404.

οὐκ ἔστι μάτην ἔπος ἔρριπται.

no es posible: en vano se ha lanzado esa palabra.

Sin embargo, como reconoce Sutton, en varios de estos ejemplos el verbo ῥίπτω añade un matiz de hostilidad o violencia que en principio falta en nuestro fragmento¹⁵¹⁹.

Kuiper señaló también un uso muy similar del verbo καινίζω, incluso ocupando la misma posición del verso¹⁵²⁰, en Eur. *Tro.* 889 τί δ' ἔστιν; εὐχὰς ὡς ἐκαίνισας θεῶν (¿Qué es esto? ¿Cómo innovas las plegarias de los dioses!).

Wilamowitz encontraba en este F 10 nuevas razones para negar la autoría de Eurípides y asignar el *Pirítoo* a Critias. En su opinión, Eurípides defiende que el carácter y las costumbres del hombre son innatos e inalterables, por lo que sus acciones están condicionadas por una necesidad fatal. Aunque ellos quieran comportarse con rectitud, están obligados a obrar mal contra su voluntad si su propia naturaleza se les opone. Es un punto de vista radicalmente antisocrático y que, a juicio del filólogo alemán, contradice el pensamiento formulado en este F 10, que no es otra cosa que una adaptación en clave socrática de un proverbio popular del tipo “fortes fortuna iuvat”¹⁵²¹ transformado en “sapientes fortuna iuvat”¹⁵²². La sentencia estaría, por consiguiente, mucho más en consonancia con el pensamiento de Critias, reconocido discípulo del filósofo.

¹⁵¹⁹ SUTTON (1987: 57).

¹⁵²⁰ KUIPER (1907: 369).

¹⁵²¹ Cf. Aeschyl. *Pers.* 741-2 διὰ μακροῦ χρόνου τάδ' ἠϋχοῦν ἐκτελευτήσειν θεοῦς / ἀλλ', ὅταν σπεύδῃ τις αὐτός, χῶ θεὸς συνάπτεται (*Por largo tiempo suplicaba que los dioses lo cumplieran / pero cuando uno mismo se afana también el dios ayuda*), Eur. *El.* 80-1 ἀργὸς γὰρ οὐδεὶς θεοῦς ἔχων ἀνὰ στόμα / βίον δύναιτ' ἄν ξυλλέγειν ἄνευ πόνου (*Ningún vago, por más que tenga a los dioses en los labios / podría ganarse la vida sin esfuerzo*).

¹⁵²² WILAMOWITZ (1875: 165).

Contra la visión excesivamente simplificada del pensamiento de Eurípides concebida por Wilamowitz, Kuiper argumentó que el poeta pone a menudo en labios de sus personajes sentencias que recogen las discusiones de su tiempo en cuestiones éticas, sin que ello quiera decir que esté exponiendo sus propias ideas sobre esas cuestiones¹⁵²³. Sutton, ampliando la crítica de Kuiper, afirma con razón que, incluso si se establece la equivalencia entre τοῖσιν εἴ φρονοῦσι con τοῖς σοφοῖς, resulta sumamente exagerado poner en conexión con el racionalismo moral socrático una sencilla sentencia de carácter popular que simplemente viene a decir que la fortuna ayuda a los que son prudentes¹⁵²⁴. Y todavía se puede añadir, para completar la crítica a Wilamowitz, que el carácter popular de la sentencia se explicita en el propio texto al decir que el v. 3 es un ‘dicho’ (λόγον) pronunciado por primera vez por alguien indeterminado; es decir, que no se trata de un verso de carácter sentencioso inventado por el autor de la obra, ya sea Eurípides o Critias. Sutton observa que este empleo de λόγος o de otros términos similares para designar específicamente una máxima no creada por el poeta sino de origen popular no es muy frecuente, pero encuentra algunos paralelos precisamente en Eurípides:

Med. 964

πειθῆναι δῶρα καὶ θεοῦς λόγος·

Se dice que los regalos hasta a los dioses convencen.

Bell. fr. 285, 1-2 Kn.

ἐγὼ τὸ μὲν δὴ πανταχοῦ θρυλούμενον
κράτιστον εἶναι φημί μὴ φῦναι βροτῶ·

*Yo lo que por doquier se repite
afirmo, que lo mejor para un mortal es no nacer.*

¹⁵²³ KUIPER (1907: 372-381).

¹⁵²⁴ SUTTON (1987: 57).

Licymn. fr. 474 Kn.

πόνος γάρ, ὡς λέγουσιν, εὐκλείας πατήρ.

El esfuerzo, según dicen, es el padre de la fama.

11

(Eur. 597 N, Crit. 22 D-K)

STOBAEUS 3, 37,15 (3, 701, 4 W-H) Περίθου·

τρόπος δὲ χρηστὸς ἀσφαλέστερος νόμου·
τὸν μὲν γὰρ οὐδεὶς ἂν διαστρέψαι ποτέ
ρήτωρ δύναιτο, τὸν δ' ἄνω τε καὶ κάτω
λόγοις ταρασσῶν πολλάκις λυμαίνεται

Del Pirítoo:

*Un carácter honrado es más firme que la ley.
pues a aquel nunca torcerlo
un orador podría, pero a esta, aquí y allá
con discursos zarandeándola, a menudo la corrompe.*

Comentario

Métrica

Se trata de una serie de cuatro trímetros yámbicos, de nuevo sin ninguna resolución y cesura pentemímera en todos ellos:

υ — υ — | υ — υ — | υ — υ —
— — υ — | — — υ — | — — υ —
— — υ — | υ — υ — | υ — υ —

υ - υ - | - - υ - | υ - υ -

Fuentes y aparato crítico

Al igual que en el fragmento anterior, la fuente principal es Estobeo, quien lo cita bajo el encabezado *Περὶ χρηστότητος (Sobre la bondad)*. El pasaje va introducido en este caso por el título de la tragedia (*Πειρίθου*), pero no del autor.

Los mismos versos aparecen recogidos por el erudito bizantino Máximo el Confesor (ca. 580–662) en un repertorio de *loci communes* extraídos tanto de autores paganos como cristianos (*Capita Theologica* 91, 973 B Migne), aunque su texto presenta algunas variantes respecto al de Estobeo:

v. 1 τρόπος ἔστι χρηστὸς ἀσφαλέστερος νόμου. También algunos códices de Estobeo presentan la lectura ἔστι, lo que implicaría que la primera *anceps* del verso apareciera resuelta.

v. 4 λόγος ταρασσῶν πολλάκις λυμαίνεται (*el discurso, zarandeándola, a menudo la corrompe*). El cambio de λόγοις por λόγος es asumido también por Nauck a partir de una conjetura de Meineke, como también la propuesta de Cobet de intercambiar las posiciones de ῥήτωρ y λόγος en los dos últimos versos¹⁵²⁵. Nauck corregía también ταρασσῶν por σπαράσσων, una conjetura de Valckenaer. El texto de Nauck quedaba por tanto de esta forma:

τὸν μὲν γὰρ οὐδεὶς ἂν διαστρέψαι ποτέ
λόγος δύναιτο, τὸν δ' ἄνω τε καὶ κάτω
ῥήτωρ σπαράσσων πολλάκις λυμαίνεται

¹⁵²⁵ COBET (1860:134) no alteraba de caso λόγος, dejando así el texto de los tres últimos versos:

τὸν μὲν γὰρ οὐδεὶς ἂν διαστρέψαι ποτέ
λόγοις δύναιτο, τὸν δ' ἄνω τε καὶ κάτω
ῥήτωρ ταρασσῶν πολλάκις λυμαίνεται.
(*Pues a aquel nadie podría nunca torcerlo
con discursos, pero a esta, aquí y allá
un orador zarandeándola, a menudo la corrompe*).

*pues a aquel nunca torcerlo ningún
discurso podría, pero a esta, aquí y allá
el orador desgarrándola, a menudo la corrompe.*

El texto presenta sin duda una sintaxis complicada que lo hace sospechoso a los ojos de muchos editores (incluso Snell sugiere en el v. 2 substituir οὐδεις ἄν por οὐδ' ἄν εἶς), aunque ninguna de estas correcciones es imprescindible, como sancionó Wilamowitz¹⁵²⁶, para quien la imagen que se expresa es la de un juicio en el que el orador, es decir, el logógrafo en su papel de abogado, es el que corrompe la ley con sus palabras. Precisamente, el empleo aquí de la palabra ῥήτωρ en su sentido técnico, inhabitual en la tragedia¹⁵²⁷, es para Battezzore un indicio de que el autor del *Pirítoo*, Critias, se pone en evidencia más como político y sofista que como poeta trágico¹⁵²⁸.

El pasaje parece estar también condensado en una máxima de la colección de Menandro, *Monostychoi* 694 J: ῥήτωρ πονηρὸς τοὺς νόμους λυμαίνεται (*Un orador malvado corrompe las leyes*).

Ubicación y contenido

Intentar integrar el fragmento en una escena dramática concreta o tan siquiera establecer el personaje que pronuncia los versos no pasa de ser una mera especulación. Schmid consideraba que pertenecían, al igual que el fragmento anterior, a un parlamento de Heracles ante Perséfone: probablemente Heracles, el héroe de la fuerza, convencía con sus palabras a Perséfone, la diosa inexorable del mundo subterráneo, mediante una antítesis típicamente sofística entre τρόπος (entendido como la manifestación de la φύσις en cuanto principio del obrar ético) y νόμος, la ley artificial, temporal y vulnerable a las habilidades del orador. De manera que la tragedia se constituía en una clara defensa de la virtud aristocrática frente al νόμος democrático

¹⁵²⁶ WILAMOWITZ (1929: 464).

¹⁵²⁷ Cf. E. FRAENKEL (1912: 9).

¹⁵²⁸ BATTEGAZZORE (2009: 927).

representado por Perséfone¹⁵²⁹. Battezzore, asumiendo íntegramente la interpretación de Schmid, va todavía más allá, asegurando que en el *Pirítoo* “el carácter y la acción basada sobre la ley moral del αἰδώς hacia sí mismo y los amigos se convertía en el hecho decisivo de los acontecimientos humanos, y Heracles hacía brillar ante Perséfone el ímpetu triunfante de la voluntad del que εὐ φρονεῖ, cuyo vigor no podía ser mortificado y sofocado por la insuficiencia de la acción moral de la ley”. En labios de Critias, concluye el crítico italiano, estos versos de los fragmentos 10 y 11 representan nada menos que el anuncio abierto del golpe de estado del 403 y un peligroso intento de destrucción de los valores éticos de la colectividad humana¹⁵³⁰.

Algo más comedido, Dobrov se limita a constatar que el fragmento expresa el contraste entre diferentes condicionamientos de la conducta, el carácter y la ley, y su vulnerabilidad a la retórica. En su opinión, estos versos encontrarían acomodo en un diálogo entre Pirítoo y Teseo o entre Heracles y Plutón¹⁵³¹.

Frente a Schmid, Sutton ni siquiera reconoce que en el fragmento se dirima una discusión filosófica de tan altos vuelos como el contraste entre la φύσις fija de un τρόπος χρηστὸς innato y la fácilmente mutable ley de la convención social: para el filólogo norteamericano νόμος no significa en estos versos ‘la Ley’ sino ‘una ley’ cualquiera de la ciudad, que es la única que puede ser subvertida por las argucias de un orador astuto, y aporta algunos ejemplos en Eurípides del empleo de νόμος, en singular, con el sentido de ‘las leyes de la ciudad’ (*Herc.* 1322 Θήβας μὲν οὖν ἔκλειπε τοῦ νόμου χάριν, *así que abandona Tebas por mandato de la ley*). El fragmento es también una muestra de hostilidad contra los oradores públicos que siembran la confusión en el Estado, una actitud que Eurípides ha manifestado con energía en varios lugares de su obra, como en *Or.* 902-15 contra un anónimo orador de la asamblea de Argos, o al comienzo del discurso de Hécuba en *Hec.* 251-7, que diagnostica con precisión la naturaleza demagógica de Odiseo en esa pieza. Finalmente, Sutton propone, con toda clase de dudas, que el fragmento podría quizá incluirse en un diálogo entre Éaco y

¹⁵²⁹ SCHMID (*GGL* I 3, 179).

¹⁵³⁰ BATTEGAZZORE (2009: 925).

¹⁵³¹ DOBROV (2001: 144).

Heracles en el que el guardián del Hades recriminaría al héroe sus argumentos para rescatar a los dos cautivos o para llevarse consigo a Cerbero¹⁵³².

En apoyo de Sutton se puede añadir que el uso de *λυμαίνεται* ('maltratar' o 'corromper') parece indicar que lo que se desprestigia en el fragmento no es tanto la ley de la comunidad, cualquier ley, sino su carácter inestable y su falta de *ἀσφάλεια*. Es decir, no es que las leyes por principio sean inconvenientes sino que son frágiles y mudables. En cualquier caso, resulta inevitable percibir en estos versos el eco de las discusiones sofísticas en torno a la *φύσις* y el *νόμος*.

Respecto al arduo problema de ubicar el fragmento en un momento concreto del desarrollo de la obra o de identificar al personaje que lo pronuncia, lo más que podemos aventurar es que tal vez la expresión *τρόπος χρηστός* sea una forma de aludir a Heracles. Quizá él mismo —o Teseo— está poniendo como garantía su noble carácter innato (en el F 1 se reclama hijo de Zeus), demostrado en las múltiples hazañas y sufrimientos que ha protagonizado, frente a la habilidad oratoria de un oponente. La imagen de la ley zarandeada arriba y abajo por los discursos de un orador remite sin duda a una escena judicial y, puesto que es de suponer que, en un momento dado, en el *Pirítoo* habría una especie de juicio para dirimir la suerte de los condenados —como también lo hay en la probable parodia de Aristófanes en *Las ranas*—, es posible que sea en ese contexto donde haya que situar el fragmento.

12

(Eur. 596 N, Crit. 23 D-K)

STOBAEUS 4, 53, 23 (5, 1104, 10 W-H) Εὐριπίδου Πειρίθου·

οὐκουν τὸ μὴ ζῆν κρεῖσσόν ἐστ' ἢ ζῆν κακῶς;

Del Pirítoo de Eurípides

¹⁵³² SUTTON (1987: 58-9).

¿Y no es acaso mejor no vivir que vivir mal?

Comentario

Métrica

Trímetro yámbico sin resoluciones y con cesura pentemímera como pausa principal:

— — ∪ — | — || — ∪ — | — — ∪ —
B

Fuente

La fuente es únicamente Estobeo, del capítulo titulado Σύγκρισις ζωῆς καὶ θανάτου (*Comparación de la vida y la muerte*), con mención expresa de Eurípides como autor del *Pirítoo*.

Ubicación y contenido

Hay un cierto consenso en poner el verso en boca de Teseo¹⁵³³, lo que parece bastante coherente con lo que se afirma en la *hypóthesis* transcrita por Juan Logoteta, (F 1, l. 8 Θησεὺς δὲ, τὸν φίλον ἐγκαταλιπεῖν αἰσχροὺς ἡγούμενος, βίον εἶχε τὴν ἐν Ἴαιδου ζωῆν). Por consiguiente, es posible que formara parte de las explicaciones de Teseo a Heracles para justificar el que no haya abandonado a su amigo y que su ubicación fuera próxima al F 7.

El fragmento expresa una reflexión tradicional en el pensamiento griego y, por lo tanto, en la tragedia. Kuiper lo compara con una serie de pasajes paralelos de Eurípides¹⁵³⁴:

Eur. *Tro.* 637

τοῦ ζῆν δὲ λυπρῶς κρεῖσσόν ἐστι κατθανεῖν

¹⁵³³ Cf. SNELL (ad. loc.), CENTANNI (1997: 68), DOBROV (2001: 144), COLLARD-CROPP (2008: II 657); BATTEGAZZORE (2009: 927), en cambio, lo pone en boca de Heracles.

¹⁵³⁴ KUIPER (1907: 369).

Es mejor morir que vivir penosamente.

Y por su semejanza formal, aunque no de contenido:

Eur. *Hec.* 378

τὸ γὰρ ζῆν μὴ καλῶς μέγας πόνος.

Pues no vivir noblemente es un gran sufrimiento

Eur. *Iph. Aul.* 1252

κακῶς ζῆν κρεῖσσον ἢ καλῶς θανεῖν.

Vivir mal es mejor que morir honrosamente.

A los que Sutton añade¹⁵³⁵

Soph. fr. 488 Radt

τὸ μὴ γὰρ εἶναι κρεῖσσον ἢ τὸ ζῆν κακῶς

Pues no existir es mejor que vivir mal.

Pearson, en el comentario a este fragmento de Sófocles así como en la nota al fr. 952, ὅστις γὰρ ἐν κακοῖσιν ἰμεῖρει βίου, / ἢ δειλός ἐστιν ἢ δυσάλητος φρένας (*el que en medio de la desgracia ansía la vida / o es un cobarde o un insensible de corazón*), recoge un amplio repertorio de pasajes similares y recuerda cómo los estoicos, al establecer las condiciones en que estaba justificado el suicidio, llevaron este pensamiento a su conclusión lógica. Aristóteles (*Eth. Nic.* 1116a 12), en cambio, adopta un punto de vista más moderno sobre el suicido, al considerar que la cobardía no es afferrarse a la vida sino la búsqueda de la muerte¹⁵³⁶.

¹⁵³⁵ SUTTON (1987: 60).

¹⁵³⁶ PEARSON (1917: II 144; III 116).

13

(Eur. 599 N)

HESYCHIUS ε 7383

ἔφεξις

ἔφεξις· [χάριν, ἔνεκα.] ἐποχήν, πρόφασιν. Εὐριπίδης Πειρίθω [ἔπεξις].

excusa

[*gracias a, a causa de*] *duda, pretexto. En el Pirítoos de Eurípides* [ἔπεξις]

Comentario

El término ἔφεξις (‘excusa’ o ‘pretexto’, pero también ‘parada’, ‘detención’), relacionado etimológicamente con ἐπέχω, es recogido por Hesiquio en acusativo y citando el *Pirítoos* de Eurípides como su fuente. Es un vocablo muy poco usual, aunque la misma forma en acusativo aparece en Aristoph. *Vesp.* 338 τοῦ δ’ ἔφεξις; con un sentido equivalente a τίνοσ χάριν; (*¿por qué razón?*)¹⁵³⁷. El escolio a este verso de Aristófanes certifica este significado y su uso “en los trágicos”, aunque el único ejemplo con el que contamos sea este del F 13: *Schol. Aristoph. Vesp.* 338 ἢ “τίνοσ χάριν;” παρὰ δὲ τοῖσ τραγικοῖσ ἔφεξις ἢ πρόφασις. Wilamowitz corrigió la forma poniéndola en nominativo, ἔφεξις¹⁵³⁸.

14

(Eur. 600 N)

HESYCHIUS θ 689

θρᾶσαι

¹⁵³⁷ Cf. *LSJ*, s. v.

¹⁵³⁸ WILAMOWITZ (1921b: 470).

θραῖσαι· ταραῖσαι, λυπηῖσαι. Εὐριπίδης Πειρίθω.

trastornar

agitar, afligir. Eurípides en Pirítoo.

Comentario

De θράσσω. Bentley y Cobet proponen θράξαι, forma de imperativo u optativo.

OTROS POSIBLES FRAGMENTOS DEL *PIRÍTOO*

Dos fragmentos trágicos *adésputa*, sin atribución de autor ni título, y otros ocho fragmentos sin título que la tradición atribuye a Eurípides han sido asignados al *Pirítoo* con mayor o menor certidumbre y fundamento por los estudiosos¹⁵³⁹. Presento el texto de todos ellos, junto con su traducción y un breve comentario, según la edición de Kannicht-Snell para los *Fragmenta adespota* (*TrGF* 2) y de Kannicht para los *Incertarum fabularum fragmenta* de Eurípides (*TrGF* 5.2), manteniendo en ambos casos la misma numeración que ellos.

a) Fragmenta adespota

ad. F 658

ΠΕΙΡΙΘΟΥΣ?

P. Colon. 2 inv. 263 (fr. a) Melkerbach + *P. Flor.* (PSI) inv. 3021 (fr. b) Carlini

¹⁵³⁹ A estos hay que añadir el F 23, sin título, de Critias, que como veremos en el apartado *Incertarum fabularum fragmenta* (p. 753), Diels asignaba al *Pirítoo*.

fr. a

[](.)ρ.τευσεν ἢ Σπαρτῶν ἀρά·
 ×- ∪ -]. ἔδοξας ἀστεμφῆς κύων·
 ×- ∪ -]ος ἄθλος, οὐ θηρὸς πάλη·
 4 ×- ∪ ε]λθεῖν ἄθ[λ]ος ἀλκιμώτατ[ος·
 [] ἔξαναλώσω `σ`επ[
 []υμὸς εὐτολμ..[
 []η γὰρ ἔξον[
 8 [](.)[](.)αγη[
 []ντα κοιραν[
 []προσδοκῶν[
 []ον ὄλλυ[
 []λ.[
 12 ...
 fr. b

×- ∪ (-)].ν σε χῶρος Ἑρακλεῖ μίγα
 ×- ∪ (-)].χθον εἰσιδη θυγατράσι[(ν)
 ×-]υ..σταις· οὐ μεμοίραται ζόφο[
 ×-]πτος ἥρωσ· βήσεται χύπὸ χθ[ονός
 16 ×- ἀ]ρωγὸς¹⁵⁴⁰ τῶν ἀνοστήτων ὄρων·
 (5) φανήσε]ταί σοι γοργόνειον ὀμμάτων
 στρέφ]ων, ἀπειλαῖς δεινόν, οὐκ ὀλωλ[ό]το[ς·
 ×- κρ]ατήσει τὸν ἐμὸν εὐνέτην· ζόφο.
 20 []ντις εκκα...[ca. 8 ll.](.)..
 []..εγ κευθμῶν! χ.[ca. 5 ll.]..η.
 (10) []τᾶ vest. 15 fere ll. [
 []....[
 24 ...

¹⁵⁴⁰ ἀ]ρωγὸς Carlini (2012).

valiente

fr. a

... la maldición de los Espartos.

creíste ... el perro inamovible

... hazaña, no una lucha con la fiera

4 *... ir ... una hazaña más valerosa*

... aniquilaré ...

mi ánimo valiente ...

... pues ...

8 ...

... soberano ? ...

... esperando...

...

12 ...

fr. b

... a ti un lugar junto con Heracles

... contemple con las hijas

no está predestinado... oscuridad

16 *... héroe irá incluso bajo tierra*

(5) *defensor... de las fronteras de donde no se regresa*

se te aparecerá como una gorgona los ojos

girando, terrible por sus amenazas de un ser inmortal

20 *... dominará a mi esposo. Oscuridad...*

...

(10) *...en la gruta...*

...

24 ...

Comentario

Se trata de dos fragmentos de un mismo *volumen*, editado el primero (fr. a) por Melkerbach (1967) y conservado en Colonia, y el segundo por Carlini (1968) y conservado en Florencia. Carlini los editó conjuntamente al descubrir que los dos restos de papiro habían formado parte de un mismo rollo y contenían escenas de la misma tragedia, aunque al no formar parte de la misma columna es imposible determinar cuál de ellas antecedía a la otra¹⁵⁴¹. En el fr. a, probablemente una esticomitía¹⁵⁴², se pueden reconocer alusiones al duodécimo trabajo de Heracles, el robo de Cerbero (v. 2 ἀστεμφῆς κύων, v. 3 y 4 ἄθλος), y en el fragmento florentino se nombra explícitamente a Heracles (v. 1) y aparecen términos que remiten al mundo subterráneo (v. 3 y 8 ζόφο], v. 5 ἀνοστήτων, v. 10 ἐν κευθμῶνι). Las θυγάτρες del fr. b, v. 2 han sido identificadas en este contexto como las Erinias¹⁵⁴³. Ya desde un primer momento Carlini propuso, aunque con reservas, que el fragmento era compatible con el argumento del *Pirítoo* atribuido a Critias¹⁵⁴⁴, opinión que ha sido compartida por otros estudiosos como Kramer¹⁵⁴⁵, Cockle¹⁵⁴⁶ o Turner¹⁵⁴⁷. De acuerdo con esta interpretación, en el fr. a se describiría el rescate de Teseo y Pirítoo como una prueba para Heracles mayor aún que la de Cerbero (v. 3-4), y la mujer que habla en el fr. b —y que anuncia que alguien “dominará a mi esposo”¹⁵⁴⁸, v. 8— sería Perséfone prediciendo a los dos prisioneros, o al menos a Teseo, el regreso al mundo de los vivos gracias a Heracles.

¹⁵⁴¹ Otras ediciones posteriores del fragmento, aparte de la de KANNICHT-SNELL (*TrGF* 2, 1981, 2007²), han sido las de KRAMER (1976: 14-18) y LUPPE (1980: 141-6).

¹⁵⁴² La observación es de Snell en MELKERBACH (1967: 110).

¹⁵⁴³ La hipótesis fue sugerida *per litteras* a CARLINI (2012: 186) por Lloyd-Jones poco después de la publicación del papiro.

¹⁵⁴⁴ El debate suscitado en torno al papiro, a menudo de manera epistolar, se encuentra excelentemente resumido en un reciente trabajo del propio CARLINI (2012).

¹⁵⁴⁵ KRAMER (1976: 14-18).

¹⁵⁴⁶ H. M COCKLE (1983: 31).

¹⁵⁴⁷ Turner, *per litteras*, en CARLINI (2012: 188).

¹⁵⁴⁸ O “no dominará a mi esposo”, ἀλλ’ οὐ] κρατήσσει, según una reconstrucción sugerida por SUTTON (1987: 101).

Sin embargo, Kannicht y Snell prefirieron publicar el fragmento en su edición de los *Tragica adespota* de 1981 (*TrGF* 2) en lugar de incluirlo en la segunda edición de los trágicos menores (*TrGF* 1, 1986², p. 240-2) bajo el nombre de Critias. Aunque Kannicht, encargado de la edición de los *Tragica adespota* papiiráceos, mantiene que puede pertenecer a un *Pirítoo*, razones de orden léxico y estilístico le llevan a pensar que se trata de una tragedia postclásica: “usus verborum (2 ἀστεμφής, 13 μίγα ~ σύν, 15 μμοίραται, 17 ἀνοστήτων) et sonus sermonis auctorem aetatis inferiorem ut vid. indicant”¹⁵⁴⁹. Sutton intenta rebatir estos argumentos aportando ejemplos de usos clásicos de la mayoría de estos vocablos, pero finalmente prefiere mantener la cautela sobre su atribución al *Pirítoo*, sugiriendo la posibilidad de que el F 658 pertenezca al drama satírico *Euristeo* de Eurípides¹⁵⁵⁰. Otra posibilidad apuntada por Taplin es que formara parte de *En Ténaro* (Ἐπὶ Ταινάρῳ) de Sófocles¹⁵⁵¹.

Una línea de interpretación alternativa parte del hecho de que no hay ninguna evidencia interna en el texto que pruebe que la acción se desarrollaba en los infiernos. Desde esta perspectiva, Erbse¹⁵⁵² propuso que la escena representaba un diálogo de Mégara, la primera esposa de Heracles, quizá con su hijo Hilo sobre el inminente regreso de su marido del mundo subterráneo. Luppe profundiza en este análisis partiendo de una arriesgada reconstrucción de los dos primeros versos del fragmento:

ὄταν στέν]ων σε χῶρος Ἡρακλεῖ μίγα
χωννῦσαν] ὄχθον εἰσίδη θυγατράσιν.

*Cuando la región, lamentándose, junto con Heracles
te vea levantar un túmulo para tus hijas.*

¹⁵⁴⁹ La misma opinión ha sido expresada por COLLARD (1995: 185-6).

¹⁵⁵⁰ SUTTON (1987: 102-103).

¹⁵⁵¹ TAPLIN (1977: 48 n. 2).

¹⁵⁵² Citado por CARLINI (1968:165-166), (2012: 190-191).

En su opinión, la esposa de Heracles replicaría a alguien que en una *rhêsis* que finalizaba con estos dos versos la había amenazado y se burlaba del brillante futuro que ella había esperado alcanzar al casarse con el héroe. La situación dramática no sería muy distinta a la que se plantea en el *Heracles* de Eurípides y, de hecho, Luppe propugna la autoría de este mismo dramaturgo, quien habría compuesto una segunda versión de esta tragedia. Pero, como observa Carlini¹⁵⁵³, la ingeniosa teoría de Luppe está excesivamente condicionada por sus restituciones al texto. En definitiva, la cuestión permanece abierta: aunque el fragmento, excluyendo todas los suplementos que no sean estrictamente necesarios, pueda conciliarse con el argumento del *Pirítoo*, no hay motivo tampoco para descartar otras interpretaciones. Y, en todo caso, es significativo que incluso para su primer editor la acumulación de términos extraños a la tragedia del siglo V, sin ser un factor decisivo, parezca apuntar más bien a una obra del siglo IV a. C.

ad. F 676

P. Rain 3.20 = *P. Vindob.* G 29423 Oellacher

x – ∪ – μ]άχηι τ' ἐνικ[x – ∪ –

[]ντας ἤγαγεν[

[] ἡμέραις τοι[

4 [] ἐκ Πύλου [

[] ὑ]πὸ τὴν γῆν [

[] ρειαδηνηι[¹⁵⁵⁴

[] ανέντων αγ[¹⁵⁵⁵

8 [] αρῶσιν ὑπὸ τοῦ[

[] ος ἔωρατε[

[] ομετρος γο[

[] της ὡστ[

¹⁵⁵³ CARLINI (2012: 192-193).

¹⁵⁵⁴ βαρ]ρεῖα δ' ἦν ἡ.[Snell.

¹⁵⁵⁵ θεῶν δ' ἐπιφ]ανέντων ? Kannicht.

12 [το]ὔτό σοι δοκεῖ [
 [ἐκ]ήδετ' Εὐβοίας [
 []ησάν τε καθα.[¹⁵⁵⁶
 []πεν τὸ περι[
 16 []αλλα[
 [Εὐ]βοία[
 ...

... y en la batalla vencía...

... llevó...

... unos días ...

4 *... desde Pilos ...*

... bajo tierra ...

... [era pesada la]...

[apareciendo los dioses]

8 *... debajo de ...*

... veíais ...

...

... de manera que...

12 *eso te parece...*

se inquietaba por Eubea ...

... [y estaban insepultos]...

...

16 *...*

Eubea...

¹⁵⁵⁶ κᾶθαπ[τοι Kannicht.

Comentario

Se trata de un papiro con restos de diecisiete versos muy dañados que podrían referirse al descenso de Heracles. En el aparato de su edición Kannicht propone que el fragmento podría formar parte del prólogo del *Pirítoo* de Critias, aunque señala algunos elementos del texto difícilmente conciliables entre sí: v. 4 ἐκ Πύλου, v. 5 ὑ]πὸ τὴν γῆν, v. 13 ἐκ]ήδετ' Εὐβοίας. El editor recoge también la observación de Radt de que el extraño uso del artículo en el v. 5 o los v. 15-17 (εἶ]πεν τὸ περι[, etc.) en los que parece explicarse el contenido del v. 13 pueden ser un indicio de que el papiro incluía un comentario en prosa a un texto poético. Finalmente, en los *addenda et corrigenda* a los *Tragica adespota* (*TrGF* 2) publicados en el segundo volumen de los fragmentos de Eurípides (*TrGF* 5.2 p. 1144) Kannicht opta por retirarle al F 676 la condición de fragmento trágico, considerándolo, de acuerdo con Gronewald, un comentario a las *Nubes* de Aristófanes¹⁵⁵⁷.

Una interpretación distinta, y muy digna de consideración, es la que ha propuesto Librán, para quien el fragmento contiene, en efecto, un comentario en prosa —quizá la *hypóthesis* de la pieza—, pero no de una tragedia sino de un drama satírico sobre el enfrentamiento entre Hades y Heracles en los infiernos¹⁵⁵⁸. El episodio de la lucha entre el héroe y el dios del mundo subterráneo por el robo de Cerbero y el rescate de Teseo o el de Alceste era bien conocido en el s. V tanto por la pintura vascular como por las fuentes escritas¹⁵⁵⁹ y se prestaba fácilmente a un tratamiento satírico. La autora propone que en un momento dado del drama, Hades, airado al haber sido herido por Heracles, profetizaría el final que le esperaba a su agresor en Eubea, lugar donde según la tradición Heracles vistió la mortal túnica de Neso. El enfrentamiento se habría producido cerca de la entrada a los infiernos que, según algunas fuentes, había en Pilo (Eur. fr. 397, Strab. V 244, Paus. VI 25, 2), con lo cual queda perfectamente explicada la sorprendente aparición de ambos topónimos en el fragmento.

¹⁵⁵⁷ GRONEWALD (1982: 61-64).

¹⁵⁵⁸ LIBRÁN (2005: 116-119).

¹⁵⁵⁹ Vid. supra n. 1269.

b) Fragmentos *incertae sedis* de Eurípides

Eur. F 865

AESCHINES, *In Timarchum* 128, 63 Εὐριπίδην ἀποφαινόμενον τὴν θεὸν ταύτην οὐ μόνον τοὺς ζῶντας ἐμφανίζειν δυναμένην, ὁποῖοί τινες ἂν τυγχάνωσιν ὄντες, ἀλλὰ καὶ τοὺς τετελευτηκότας, ὅταν λέγῃ·

Φήμη τὸν ἐσθλὸν κὰν μυχοῖς δείκνυσι γῆς

Eurípides muestra que esta diosa [i. e. Fama] no sólo respecto a los vivos es capaz de sacar a la luz de qué índole son, sino también respecto a los muertos, cuando dice:

La Fama señala al que es noble incluso en las entrañas de la tierra.

Comentario

El fragmento es también citado por la *Suda* φ 269. Al igual que sucede con el siguiente, el F 868, su atribución al *Pirítoos* fue propuesta por Welcker¹⁵⁶⁰, probablemente en la idea de que en el verso se hace una referencia a Heracles o Teseo en el Hades. Hartung, en cambio lo atribuía al *Peleo* de Eurípides¹⁵⁶¹. La fama aparecía ya personificada como una diosa en Hes. *Op.* 763-4 φήμη δ' οὐ τις πάμπαν ἀπόλλυται, ἦντινα πολλοὶ / λαοὶ φημίξουσι· θεὸς νύ τις ἔστι καὶ αὐτή (*ninguna fama muere del todo cuando mucha / gente la divulga: sin duda también ella es un dios*)¹⁵⁶².

Eur. F 868

Lexica Segueriana 343, 31 Bekker (1, 30 ,14 Bachmann) = PHOTIUS α 352
ἀδίαυλος τόπος· ὅθεν μὴ ἔστιν ἐπανελεθεῖν. οὕτως Εὐριπίδης·

θεοὶ χθόνιοι

¹⁵⁶⁰ WELCKER (1839: II 591).

¹⁵⁶¹ HARTUNG (1843: I 294).

¹⁵⁶² Cf. JOUAN-VAN LOOY (2003: 10).

ζοφερὰν ἀδίαυλον ἔχοντες ἔδραν
φθειρομένων Ἀχεροντίαν λίμνην

un lugar 'adíaulos' : de donde no es posible regresar. Así en Eurípides:

*Dioses subterráneos,
que una tiniebla sin retorno tenéis por morada,
la aqueróntea laguna de los muertos.*

Comentario

Los dos léxicos que recogen la cita no aportan ninguna información sobre el personaje que habla ni sobre el contexto de esta invocación a los dioses subterráneos, por lo que cualquier adscripción ha de ser necesariamente conjetural.

Kannicht interpreta el metro como dáctilos mejor que como anapestos de marcha (que era la propuesta de su primer editor, Bekker), lo que implica un cambio en la colometría del fragmento respecto a cómo han presentado el texto la mayoría de los editores: v. 3 ἔδραν φθειρομένων Ἀχεροντίαν λίμνην.

El primero en proponer la adscripción al *Pirítoo* fue de nuevo Welcker¹⁵⁶³, mientras que Hartung lo atribuía al *Protesilao* de Eurípides¹⁵⁶⁴, opinión retomada por Librán que lo relaciona con un fragmento de un vaso apulio¹⁵⁶⁵ (340-330 a. C.) que representa a Protesilao suplicando a Hades y Perséfone que le permitan regresar una sola noche junto a Laodamía¹⁵⁶⁶. Wilamowitz, por su parte, lo unía al F 912 de Eurípides (vid. infra)¹⁵⁶⁷, hipótesis en cierto modo recuperada y ampliada por Sutton, para quien

¹⁵⁶³ WELCKER (1839: II 591).

¹⁵⁶⁴ HARTUNG (1843: I 273).

¹⁵⁶⁵ Conservado en Maguncia, *Antikensammlung des Instituts für Klassische Archäologie der Universität*, Inv. 185 (1. Inv.), cf. *RVAp* II 865, 23.

¹⁵⁶⁶ LIBRÁN (2005: 113-114).

¹⁵⁶⁷ WILAMOWITZ (1935: I 191-192).

el pasaje formaría parte de la *párodos* del *Pirítoos* (vid. supra F 2-4) junto con los F 910, 912 y 913 de Eurípides, todos ellos constituidos por anapestos¹⁵⁶⁸.

Jouan-Van Looy¹⁵⁶⁹ han llamado la atención sobre el término *ἀδίαυλον* ('sin retorno'), del que sólo hay algunos ejemplos epigráficos, como una inscripción sepulcral de Cícico: *Epigr. gr. fr. 244,9* Kaibel Φερσεφόνας δ' ἀδίαυλον ὑπὸ στυγερόν δόμον ἦλθον (*descendí a la abominable mansión sin retorno de Perséfone*)¹⁵⁷⁰.

Eur. F. 910

CLEMENS ALEXANDRINUS, *Stromata* 4, 25, 155 1 (*GCS* 2, 317, 1 Stählin)

Ὅλβιος ὅστις τῆς ἱστορίας
ἔσχε μάθησιν,
μήτε πολιτῶν ἐπὶ πημοσύνη
4 μήτ' εἰς ἀδίκους πράξεις ὀρμῶν,
ἀλλ' ἀθανάτου καθορῶν φύσεως
κόσμον ἀγήρων, πῆ τε συνέστη
καὶ ὄπη καὶ ὄπως.
8 τοῖς δὲ τοιούτοις οὐδέποτ' αἰσχροῶν
ἔργων μελέτημα προσίζει.

εἰκότως οὖν καὶ Πλάτων τὸν τῶν ἰδεῶν θεωρητικὸν θεὸν ἐν ἀνθρώποις ζήσεσθαί φησι ...

*Feliz aquel que de la investigación
obtiene el conocimiento,
no para el sufrimiento de sus conciudadanos
4 ni lanzándose a empresas injustas,*

¹⁵⁶⁸ SUTTON (1987: 90-100).

¹⁵⁶⁹ JOUAN-VAN LOOY (2003: 11).

¹⁵⁷⁰ Jouan-Van Looy sólo conocen este ejemplo, pero el *DGE* s. v. *ἀδίαυλος* recoge algún otro: *IG* 9(2) 648, 11 (Larisa s. I/II d.C.) ἡ ἀδίαυλος ὁδός.

*sino que contempla el orden sin edad
de la naturaleza inmortal: dónde,
por qué, cómo se ha conformado.*

8 *Junto a hombres tales nunca el afán
de viles acciones se asienta.*

Pues con razón también dice Platón que el dios que contempla las ideas vivirá entre los hombres.

Comentario

Este canto anapéstico que, bajo la forma de un μακαρισμός, exalta la vida de quien se dedica a la contemplación metafísica y cosmológica¹⁵⁷¹ ha sido atribuido de manera casi unánime desde Wecklein a la *Antíope* de Eurípides¹⁵⁷². Un buen número de editores y comentaristas lo colocan tras el célebre *agón* entre los dos hijos de Antíope, Zeto y Anfión, sobre la vida activa y la vida contemplativa¹⁵⁷³ e inmediatamente antes del primer estásimo de la obra, al que serviría de introducción¹⁵⁷⁴; otros, en cambio, proponen el tercer o cuarto estásimo, tras el rescate de Antíope y la venganza contra Dirce¹⁵⁷⁵. Desde Valckenaer se ha asumido que Eurípides en este pasaje se ha inspirado en Anaxágoras¹⁵⁷⁶, de quien se dice que elogió la contemplación (θεωρία) como fin (τέλος) de la vida humana, según una anécdota relatada por Aristóteles¹⁵⁷⁷.

¹⁵⁷¹ Sobre los temas cosmológicos de este fragmento (v. 5-7), cf. HANNAH (2002: 19-32).

¹⁵⁷² WECKLEIN (1923: 51-69); cf. SNELL (1964: 90-1), WEBSTER (1967a: 207), DI BENEDETTO (2006: 102-6). JOUAN-VAN LOOY (1998: 271) y COLLARD-CROPP (2008: I 226-7) en sus respectivas ediciones de Eurípides lo incluyen en la *Antíope*, aunque en un apéndice y sin integrarlo con el resto de los fragmentos; KANNICHT (*TrGF* 5.2, p. 917-8) lo mantiene entre los *incertarum fabularum* de Eurípides.

¹⁵⁷³ Citado por Platón en *Gorg.* 485e- 486d.

¹⁵⁷⁴ SHAAL (1914: 24), KAMBITIS (1972: 130).

¹⁵⁷⁵ WEBSTER (1967a: 207); cf. COLLARD-CROPP-GIBERT (2004: 262, 324-5).

¹⁵⁷⁶ Cf. SNELL (1964: 90 n. 46), KAMBITIS (1972: 131).

¹⁵⁷⁷ Aristot. *Eth. Eud.* 1216 a10 τὸν μὲν οὖν Ἀναξαγόραν φασὶν ἀποκρίνασθαι πρὸς τινὰ διαποροῦντα τοιαῦτ' ἄττα καὶ διερωτῶντα τίνος ἕνεκ' ἂν τις ἔλοιτο γενέσθαι μᾶλλον ἢ μὴ γενέσθαι "τοῦ" φάναι "θεωρῆσαι τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν περὶ τὸν ὅλον κόσμον τάξιν" (*Dicen que Anaxágoras contestó a uno que*

Únicamente quedan al margen de esta corriente mayoritaria de la crítica Scodel y Sutton. La primera ha sugerido restituirlo al *Palamedes*, como un breve intermedio lírico astrófico dentro del segundo episodio de la pieza, el juicio por traición al que Agamenón y Odiseo someten al protagonista¹⁵⁷⁸.

Por su parte, Sutton, como ya hemos adelantado en el comentario al fragmento anterior, propone integrar los F 868, 910, 912 y 913 en la *párodos* del Pirítoo y unirlos por tanto a los F 2, 3, 4 de esta pieza. Las razones que aduce el estudioso norteamericano son fundamentalmente tres:

1º Todos ellos están compuestos en los mismos anapestos de marcha que los F 2, 3 y 4 del *Pirítoo*. Pero ya hemos visto que Kannicht interpreta como dáctilos los versos del F 868.

2º Se adapta bien al coro de esta obra la interpelación al Zeus del inframundo y al resto de los poderes infernales. Sin embargo, esta circunstancia en realidad afecta sólo a los F 868 y F 912; los otros dos únicamente tienen en común con la *párodos* del *Pirítoo* el tema astronómico o cosmológico.

3º Los F 3 y 4 del *Pirítoo* están citados en el libro V de los *Stromata* de Clemente, donde también se incluyen los F 912 y 913, y hay una tendencia en Clemente a citar repetidamente pasajes de una misma obra en cada uno de sus libros. Sin embargo, para justificar que el F 910 aparezca citado en el libro IV en lugar de en el V, Sutton reconoce en Clemente otra tendencia exactamente opuesta a la primera: el obispo alejandrino suele citar también de una misma obra en diversos libros de sus *Stromata*. Así, por ejemplo (y es un ejemplo que pone el propio Sutton), de la *Antíope* de Eurípides recoge cinco fragmentos repartidos entre los libros I, II, III, V y VI. Realmente, de servir para algo, el argumento de Sutton casi justificaría más la atribución del F 910 del libro IV a la *Antíope* que al *Pirítoo*.

Más ingeniosa resulta, aunque puramente conjetural, la ubicación que Sutton propone de este F 910 dentro de la *párodos*, integrando en una misma secuencia el F 4

dudaba sobre este tipo de cuestiones y le preguntaba por qué razón debería uno preferir nacer a no nacer: "Para contemplar el cielo y el orden de la totalidad del universo").

¹⁵⁷⁸ SCODEL (1980: 61-2).

de *Pirítoo* con los F 913 y 910 de Eurípides, en ese orden y sin apenas solución de continuidad entre ellos. Al enlazar así estos tres fragmentos la *párodos* adquiere un intenso tono defensivo contra quienes suponen que la investigación de los espacios celestes es una empresa intrínsecamente atea; antes bien, el coro —en este caso expresando muy probablemente las opiniones del autor, Eurípides— defendería que un profundo sentimiento religioso puede también inspirar la investigación científica de los astros y el cosmos. Esta apología de la ciencia cobraría una mayor capacidad de persuasión al estar puesta en boca de un coro de iniciados en los misterios de Eleusis.

Eur. F 912

CLEMENS ALEXANDRINUS, *Stromata* 5, 11, 70, 2 (GCS 2, 373, 3 Stählin), SATYRUS, *Vita Euripidis*, P. Oxy. IX 1176, fr. 37 col. III 7, v. 1-3 πάνυ θαυμαστῶς ὁ ἐπὶ τῆς σκηνῆς φιλόσοφος Εὐριπίδης τοῖς προειρημένοις ἡμῖν συνωδὸς διὰ τούτων εὐρίσκειται, πατέρα καὶ υἱὸν ἅμα οὐκ οἶδ' ὅπως αἰνισσόμενος· (v. 1-5) ὀλοκάρπωμα γὰρ ὑπὲρ ἡμῶν ἄπορον θῦμα ὁ Χριστός· καὶ ὅτι τὸν σωτῆρα αὐτὸν οὐκ εἰδὼς λέγει, σαφὲς ποιήσει ἐπάγων· (v. 6-8) ἔπειτα ἀντικρυς λέγει· (v. 9-13)

σοὶ τῶ¹⁵⁷⁹ πᾶντων μεδέοντι χλόην¹⁵⁸⁰
 πέλανόν τε φέρω, Ζεὺς εἴθ' Ἄιδης
 ὀνομαζόμενος στέργεις· σὺ δέ μοι
 4 θυσίαν ἄπυρον παγκαρπείας
 δέξαι πλήρη προχυταίαν.
 σὺ γὰρ ἔν τε θεοῖς τοῖς οὐρανίδαῖς
 σκῆπτρον τὸ Διὸς μεταχειρίζεις
 8 χθονίων θ' Ἄιδη μετέχεις ἀρχῆς.
 πέμψον δ' ἔς φῶς ψυχὰς ἐνέρων
 τοῖς βουλομένοις ἄθλους προμαθεῖν
 πόθεν ἔβλαστον, τίς ῥίζα κακῶν,

¹⁵⁷⁹ Conservo el uso que hace KANNICHT (*TrGF* 5.2) de los medios corchetes () para encerrar las letras que se pueden reconstruir en el texto de Sátiro a partir de Clemente.

¹⁵⁸⁰ Clemente ofrece la lectura χοήν ('libación'), frente a la *lectio difficilior* de Sátiro, χλοήν.

12 τίνοι δεῖ μακάρων ἐκθυσσάμενους
εὐρεῖν μόχθων ἀνάπαυλαν.ᾶ

Y muy sorprendentemente, Eurípides, el filósofo de la escena, se encuentra de acuerdo con lo dicho antes por nosotros al referirse enigmáticamente con estos versos a la vez, no se cómo, al padre y al hijo (v. 1-5). Pues la ofrenda de toda clase de frutos hecha a nosotros como víctima insuperable es Cristo. Y que sin saberlo está hablando del Salvador en persona, lo demostrará claramente al añadir: (v. 6-8). Después dice abiertamente: (v. 9-13)

*A ti, protector de todas las cosas, brotes
y un pastel te ofrezco, ya Zeus o Hades
te plazca llamarte. Y tú
4 este sacrificio sin fuego, lleno de frutos
de toda clase, acéptamelo con una libación.
Pues tú entre los dioses celestes
el cetro de Zeus en la mano sostienes
8 y con Hades compartes el poder subterráneo.
Envía a la luz las almas de los muertos
para los que quieren conocer las pruebas,
de dónde germinaron, cuál es la raíz de los males,
12 a qué bienaventurado deben hacer sacrificios
para encontrar reposo a sus fatigas.*

Comentario

Los tres primeros versos aparecen citados en la *Vita* de Sátiro como ejemplo de la influencia de Anaxágoras en Eurípides a continuación del F4 del *Pirítoo* y unas líneas antes que el F 913. El hecho de que los tres fragmentos aparezcan en Sátiro citados en el mismo orden en que los cita Clemente es uno de los argumentos que esgrime Sutton para defender que los tres pertenecían a la misma pieza.

El pasaje es interpretado generalmente como una oración nigromántica —muy semejante al ritual que realiza Atosa para invocar al fantasma de Darío en *Los persas* de

Esquilo¹⁵⁸¹— dirigida a un Zeus del Inframundo aparentemente identificado con Hades, en la que se invoca a los espíritus de los muertos buscando algún tipo de revelación.

La práctica totalidad de los editores presentan el texto sin solución de continuidad, pero Clemente no cita el pasaje de manera seguida, por lo que se ha propuesto que después del v. 5 podría haber un pequeña laguna¹⁵⁸². Esto tiene su importancia para la interpretación del fragmento, sobre todo entre quienes resaltan la inspiración órfica del pasaje, como Bernabé¹⁵⁸³ o Macías¹⁵⁸⁴. En efecto, como explica esta última autora, en caso de que el fragmento se deba leer seguido, el dios al que se hace la ofrenda entre los versos 1-5 y al que se interpela y se suplica entre los v. 6-13 sería el mismo, un dios que puede ser llamado Hades o Zeus y que por tanto podría no ser ninguno de los dos, tal vez Hermes¹⁵⁸⁵ o Zagreo¹⁵⁸⁶. Por el contrario, de haber una laguna en el texto, los cinco primeros versos serían una invocación a Zeus-Hades, identificados como un mismo dios omnipotente, mientras que los v. 6-13 estarían dirigidos a otra divinidad que ha heredado de Zeus el poder supremo (de ahí la mención del σκῆπτρον en el v. 7) y que además comparte con Hades el poder subterráneo (v. 8 Αἰδη μετέχεις ἀρχῆς). Esta divinidad, según Macías, no puede ser otra que el Zagreo órfico¹⁵⁸⁷.

En cualquier caso, el carácter órfico del fragmento parece asegurado por una serie de rasgos como la tendencia al sincretismo de los dioses, la invocación a Zeus como “protector de todas las cosas” (v. 1 πάντων μεδέοντι)¹⁵⁸⁸ —y posiblemente a

¹⁵⁸¹ Cf. NAUCK² (1889: 655-6), KANNICHT (*TrGF* 5.2 ad loc.), COLLARD-CROPP (2008: II 509); MACÍAS (2010: 407 n. 6), en cambio, rebaja la importancia de los paralelismos entre ambos pasajes.

¹⁵⁸² LAGRANGE (1937: 66).

¹⁵⁸³ El fragmento aparece como *Orph. fr.* 458 en la edición de Bernabé; véase igualmente BERNABÉ (2003: 250).

¹⁵⁸⁴ MACÍAS (2010: 405-20).

¹⁵⁸⁵ Cf. MANTZIOU (1990: 220), MÉHAT (1991: 119).

¹⁵⁸⁶ HARRISON (1908: 480-1), LAGRANGE (1937: 66), FAUTH en *RE IX A 2*, s. v. *Zagreus*, col. 2221-2283 [esp. 2241] (1967), CASADIO (1990: 286).

¹⁵⁸⁷ MACÍAS (2010: 410-20).

¹⁵⁸⁸ Como recuerda Macías, a Zeus se le llama también τὸν μεδέοντα en *Orph. fr.* 377, 16 Bernabé, y “soberano”, “señor” o “rector de todas las cosas” en *Orph. fr.* 14, 31, 243, 377 y 378 Bernabé. Como

Dioniso-Zagreos como su heredero—, las libaciones y las ofrendas no cruentas (brotes, una torta y frutos) que se hacen a los dioses y, por último, la pretensión mediante la revelación de la divinidad de ‘aprender de antemano’ (v. 10 προμαθεῖν) una serie de conocimientos, entre otros “cuál es la raíz de los males” (v. 11 τίς ῥίζα κακῶν) —en alusión al desmembramiento de Dioniso-Zagreos—, para así encontrar el “reposo de las fatigas” (v. 13 μόχθων ἀνάπαυλαν), expresión que en la terminología órfica se interpreta como el fin del ciclo de las reencarnaciones.

La verosímil inspiración órfica del texto y el hecho de estar compuesto en anapestos ha llevado a muchos estudiosos a integrarlo en *Los cretenses* de Eurípides¹⁵⁸⁹, de cuya *párodos* se conserva un fragmento anapéstico de veinte versos (F 472 Kn) donde el coro expresa un extraño sincretismo religioso, interpretado por algunos como un proceso de iniciación desconocido por otras fuentes. En este canto coral se menciona explícitamente a Zagreos, pero las dudas sobre el carácter órfico de los versos persisten, ya que la identificación entre Dioniso y Zagreos propia del orfismo no está documentada hasta la época helenística y se discute si estaba vigente ya en el s. V¹⁵⁹⁰.

Por estos mismos motivos, el carácter órfico y el metro anapéstico, el F 912 ha sido también atribuido al *Pirítoos*, comenzando por una antigua propuesta de Musgrave (1778, fr. CLV) retomada después por Leo¹⁵⁹¹ y más recientemente, como hemos visto, por Sutton¹⁵⁹², que lo une a los F 868, 910 y 913 para formar parte de la *párodos*.

también hemos visto nosotros, los textos órficos consideran asimismo a Zeus, identificado a veces con el Tiempo, padre de todas las cosas: vid. supra n. 1277 y nuestro comentario a los F 3 y F 4.

¹⁵⁸⁹ La atribución a *Los Cretenses* fue hecha originalmente por Valckenaer y ha sido asumida con más o menos reservas por CANTARELLA (1964: 34), CASADIO (1990: 286), FAUTH en *RE IX A 2*, s. v. *Zagreus*, col. 2221-2283 y JOUAN-VAN LOOY (2000: 372); KANNICHT (*TrGF* 5.2 ad loc.) y COLLARD-CROPP (2008: II 509) lo mantienen entre los *incertae sedis* de Eurípides. Una propuesta aislada es la de MÉHAT (1991: 120), que lo atribuye al *Edipo* de Eurípides.

¹⁵⁹⁰ Para un resumen de esta controversia en torno a los elementos órficos del F 472 de *Los cretenses*, cf. JOUAN-VAN LOOY (2000: 310-12 y 323-4).

¹⁵⁹¹ LEO (1912: 279 [= 1960: 371]).

¹⁵⁹² SUTTON (1987: 90-100, esp. 97-99)

Como ya hemos advertido al principio de este comentario, uno de los argumentos de Sutton a favor de la integración de F 912 y 913 de Eurípides en el *Pirítoo* radica en que, junto con el F 4, aparecen citados por Sátiro en el mismo orden en que lo hace Clemente. Volviendo su atención al texto de la *Vita Euripidis*, Sutton resalta que los tres versos del F 912 citados por Sátiro como ejemplo de la influencia de Anaxágoras en Eurípides parecen incongruentes en ese contexto. La explicación que da es que en realidad Sátiro cita esas tres líneas como representativas del pasaje entero. Y como Sátiro anuncia también que va a reproducir “tres periodos” de Eurípides en los que se evidencia el influjo de Anágoras, Sutton piensa que ha escogido a su vez esos tres pasajes (F 4, F 912 y F 913) como representativos de una misma obra, el *Pirítoo*¹⁵⁹³. El punto más débil de la hipótesis de Sutton es que con la frase ἀκριβῶς ὅλως περιείληφεν τὸν Ἀναξ[α]γόρειον [διά]κοσμον [έν] τρισὶν περι[όδοις] (fr. 37 col. III, 14-20)¹⁵⁹⁴ Sátiro parece estar cerrando el grupo de tres ejemplos extraídos teóricamente del *Pirítoo*, dos de los cuales se han conservado (F 4 y F 912) y el tercero se habría perdido entre las columnas II y III del fr. 37¹⁵⁹⁵. La cita del F 913 se hace considerablemente más abajo, después de otra cita de *Tro.* 886 y de un buen número de líneas del papiro perdidas (tal vez dos columnas, indica Hunt), por lo que parece imposible que haya que incluirlo en los “tres periodos”, como parece sugerir Sutton. En todo caso, el problema no afecta a la posible atribución del F 912 al *Pirítoo*; de hecho, hay otros indicios, que examinaremos a continuación, que parecen favorecerla.

Sutton ubica el F 912 inmediatamente después del F 2 del *Pirítoo*, una escena, como se recordará, en la que el coro hacía una libación con las plemócoes características del ceremonial eleusino. Dentro de lo meramente hipotético de la propuesta, hay que reconocer que el ajuste entre ambos pasajes no resulta forzado: el adjetivo προχυταίαν (v. 5), un hápax propuesto por Heath (frente al imposible προχυτίαν de los códigos de

¹⁵⁹³ SUTTON (1987: 98): “when Satyrus speaks of ‘three periods’, he is indicating that he is not discussing three isolated passages, F 4 y fr. 912 y 913, but rather the entire context from which he selects these items for quotation”.

¹⁵⁹⁴ La reconstrucción περι[όδοις] es de Wilamowitz, pero se han propuesto diferentes restituciones e interpretaciones del pasaje: cf. CAMPOS (2007: 272, n. 76).

¹⁵⁹⁵ La hipótesis es de LEO (1912: 279).

Clemente), o la alternativa de Valckenaer, προχυθεῖσαν, se pueden referir a la libación expresada en el F 2, que ahora quedaría completada con las ofrendas que se mencionan en este F 912. Por otra parte, la calificación de Zeus como “protector de todas las cosas” (πάντων μεδέοντι) —una expresión de la que ya hemos comentado su naturaleza órfica— se corresponde igualmente con el v. 7 del F 1 de *Pirítoo*: θεοῦ δὲ πάντων πατρὸς ἐξέφυν Διός¹⁵⁹⁶ (*nací de Zeus, el dios padre de todas las cosas*) y con el poder de la divinidad evocada en el F 4, 2, que “entrelaza la naturaleza de todas las cosas” (πάντων φύσιν ἐμπλέξανθ’). También resulta muy llamativa la presencia en este F 912 de Eurípides del término ἄθλους (v. 10), que, a la vista de sus reiteradas apariciones en los relativamente escasos fragmentos pertenecientes o atribuidos al *Pirítoo* (F 1, 7; F 4a, 20; F 8, 9; *ad.* F 658, 3 y 4; F 7, 14 ἤθλεται), parece haber constituido una especie de *leit-motiv* a lo largo de la tragedia¹⁵⁹⁷.

El verso 9 presenta un problema textual y de interpretación que en cierto modo incide en la posible atribución al *Pirítoo*. Clemente lo transmite como πέμψον μὲν φῶς ψυχὰς ἀνέρων, con una sintaxis muy forzada: una construcción de doble acusativo a la que se añade un dativo (τοῖς βουλομένοις) en el verso siguiente. De las diferentes propuestas de corrección las más aceptada es la de Nauck, adoptada también por Kannicht¹⁵⁹⁸: πέμψον δ' ἐς φῶς ψυχὰς ἐνέρων (*saca a la luz las almas de los muertos / para quienes quieren conocer de antemano las pruebas*), que sigue el modelo del ritual necromántico de *Persas* 630: πέμψατ' ἔνερθεν ψυχὴν ἐς φῶς (*enviad desde abajo un alma hacia la luz*). Sin embargo, Macías¹⁵⁹⁹ ha demostrado con sólidos argumentos

¹⁵⁹⁶ Si aceptamos θεοῦ, la lectura de los manuscritos defendida por Alvoni, en lugar de θεῶν que edita Snell: *vid. supra* p. 521 y n. 1276.

¹⁵⁹⁷ Incluso en la introducción de Clemente al F 913 (*vid. infra*) se dice ἄθλιος, sin citar explícitamente a Eurípides pero sí parafraseándolo.

¹⁵⁹⁸ Otras conjeturas son las de Grotius: πέμψον μὲν φῶς ψυχᾶς ἀνέρων (*envía luz a las almas de los hombres*), y la de Duclos: πέμψον μὲν φῶς ψυχᾶς ἐνέρων (*envía la luz del alma de los muertos*); Macías propone πέμψον μὲν φῶς ψυχὰς ἐνέρων, con el mismo significado que la lectura de Nauck, pero entendiendo φῶς como acusativo de dirección, con lo que se altera menos el texto transmitido por Clemente.

¹⁵⁹⁹ MACÍAS (2007: 145-161).

mediante la comparación con el Papiro de Derveni (col. VI Betegh) que lo que hay en el F 912, más que un ritual necromántico común para hacer subir del infierno a las almas de los muertos —los ritos necrománticos se hacen para traer a un muerto en concreto, como Tiresias en la *Odisea* o Darío en *Los persas*—, es una ceremonia de purificación órfica en las que se pide ayuda como seres intermedios con el mundo infernal a unas imprecisas ψυχὰς ἐνέρων. Según Macías, estas ψυχὰς ἐνέρων pueden ser identificadas con las Euménides de las que en el Papiro de Derveni se afirma que son “almas” (VI 9-10 Εὐμένιδες γὰρ ψυχαί [εἶ]σιν) a las que hay que propiciarse con libaciones y tortas (VI 7-8 χοὰς ποιοῦσι. ἀνάριθμα [κα]ὶ πολυόμοφαλα τὰ πόπανα θύουσιν), ofrendas semejantes a las que se mencionan en nuestro fragmento. En el papiro se menciona también a unas almas vengadoras que actúan como démones que estorban en la iniciación (VI 3-4 δαίμονες ἐμπο[δών ὄντες εἰσὶ ψ[υχὰι τιμω]ροί.) dificultando el descenso al Hades y que podrían corresponderse con las Erinias, Empusa¹⁶⁰⁰ y otros terrores semejantes del inframundo. A su vez, las Erinias y las Euménides pueden entenderse como denominaciones distintas de las dos caras opuestas de los mismos seres, con lo cual las ofrendas, tanto en el Papiro de Derveni como en nuestro fragmento, podrían estar dirigidas realmente a las Erinias con el fin de aplacarlas y transformarlas en las benévolas Euménides. En el *Pirítoo* Heracles también tendría que aplacar por algún medio a las serpientes —tal vez aladas— que vigilaban al condenado y que de alguna manera evocaban la presencia de las Erinias, si es que no estaban identificadas con ellas¹⁶⁰¹.

Por otra parte en el F 912 estas ψυχὰς ἐνέρων hacen su labor intermediadora como asistentes de Dioniso-Zagreos, el dios al que probablemente se interpelaría a partir del v. 6. Y Dioniso-Zagreos en la teología órfica, como recuerda de nuevo Macías¹⁶⁰², desempeña un papel fundamental en la liberación del alma en el Más Allá (de ahí su

¹⁶⁰⁰ Ἐμπουσα, de la misma raíz que ἐμποδέω (‘obstaculizar’.) Recuérdese que Jantias cree ver a Empusa en Aristoph. *Ran.* 288-296, durante la κατάβασις de Dioniso-Heracles, posiblemente inspirada en el *Pirítoo*.

¹⁶⁰¹ Vid. supra n. 1481.

¹⁶⁰² MACÍAS (2010: 412-13).

epíteto de Λυσεύς), pues él fue la víctima del crimen de los Titanes y es quien en última instancia debe absolver a los hombres de esa falta de sus antepasados. Según las laminillas órficas de Pelina¹⁶⁰³ Dioniso tiene como función liberar el alma del hombre en una primera fase, durante la vida, como guía de los ritos iniciáticos, y en una segunda y definitiva, después de morir, como auxiliar del iniciado en el paso de lo humano a lo divino¹⁶⁰⁴. También en una cratera funeraria apulia conservada en Toledo¹⁶⁰⁵ (Ohio) se ve a Dioniso estrechando la mano de Hades ante la mirada de Perséfone y Hermes. En palabras de Macías, “queda así plasmado con este gesto un pacto entre Dioniso y el dios infernal; Dioniso media por sus iniciados y pacta con Hades la liberación de estos tras la muerte”.

A nuestro juicio, y sin que pueda considerarse en ningún caso un argumento definitivo para su integración en la pieza, todo este complejo entramado de correspondencias con el mundo religioso del orfismo que se revela en este interesante F 912 se adapta con mucha más naturalidad al argumento del *Pirítoo* que al de los *Cretenses* de Eurípides. De ser correcta esta atribución, el lugar idóneo para ubicarlo sería sin duda al comienzo de la *párodos* de la tragedia, a continuación del F 2.

Eur. F 913

CLEMENS ALEXANDRINUS, *Stromata* 5, 14, 137, 2 (*GCS* 2, 419, 5 Stählin) v. 2, 4-7 (*SATYRUS, Vita Euripidis, P. Oxy.* IX 1176, fr. 38 col. I 15, v. 1-6) ὁ τοίνυν μὴ πειθόμενος τῇ ἀληθείᾳ, διδασκαλίᾳ δὲ ἀνθρωπίνῃ τετυφωμένος, δυσδαίμων, ἄθλιός τε καὶ κατὰ τὸν Εὐριπίδην,

τίς [..]οθεος¹⁶⁰⁶ [κ]αὶ [..]ραδαίμω[ν]¹⁶⁰⁷;

¹⁶⁰³ *Orph. fr.* 485-486, 2 εἰπεῖν Φερσεφόνας σ' ὅτι Β<άκ>χιος αὐτὸς ἔλυσε (*Di a Perséfone que el proprio Baco te liberó*).

¹⁶⁰⁴ Cf. BERNABÉ-JIMÉNEZ (2001, 101-107), donde se hace un amplio comentario sobre el papel ctónico de Dioniso como liberador de las almas.

¹⁶⁰⁵ Ohio, *Museum of Art*, Inv. 94.19; cf. *LIMC* VII 1 (1994), s. v. *Pentheus*, p. 315, 70.

¹⁶⁰⁶ [ἀτι]μόθεος Hunt.

¹⁶⁰⁷ [βα]ρδαίμων Hunt, [παρ]αδαίμων Arrighetti.

ἰδὸς, τάδε λεύσισιων οὐ προδι[δ]άσκει
 ψυχὴν [αὐ]τοῦ θεὸν ἠγ[εῖ]σθαι,
 4 μετεωρολόγων δ' ἐκὰς ἔρριψεν
 ἰσκολιὰς ἀπάτας, ὧν, τολμηρὰ¹⁶⁰⁸
 γλῶσσ' εἰκοβολεῖ περὶ τῶν ἀφανῶν,
 οὐδὲν γνώμης μετέχουσα;

El que no hace caso a la verdad cegado por la enseñanza humana es un desdichado y un infeliz también según Eurípides:

*Quién hay [tan dejado] por los dioses y tan desgraciado
 que al ver esto no enseñe de antemano
 a su alma a creer en la divinidad
 4 y que lejos no arroje los retorcidos
 engaños de los que estudian el cielo, cuya temeraria
 lengua divaga sobre lo invisible
 aparte de todo juicio.*

Comentario

El fragmento es un nuevo pasaje anapéstico recogido parcialmente por Clemente, quien omite los versos 1 y 3, y por Sátiro, donde faltan los v. 1 y 7. El contenido parece una crítica de un coro tradicional en cuestiones religiosas contra los investigadores de los fenómenos astronómicos, censurados como ateos en la medida en que, como Anaxágoras o Diógenes de Apolonia, consideraban que los cuerpos celestes eran simples objetos inertes. El ejemplo más logrado de este tipo de crítica lo constituye, sin duda, *Las nubes* de Aristófanes, donde se asocia a Sócrates y su escuela

¹⁶⁰⁸ Clemente escribe ἀτηρά ('dañino') en lugar de τολμηρά de Sátiro.

con esta corriente de pensamiento. Collard¹⁶⁰⁹ relaciona el fragmento con Eur. *Herc.*757-60:

τίς ὁ θεοὺς ἀνομία χραίνων, θνατὸς ὢν,
ἄφρονα λόγον
†οὐρανίων μακάρων† κατέβαλ' ὡς ἄρ' οὐ
σθένουσιν θεοί;

*¿Quién es el que con su impiedad a los dioses mancilla, siendo mortal,
y una palabra insensata
contra los benditos seres del cielo ha lanzado, de que en verdad
no tienen poder los dioses?*

Sin embargo, como hemos mencionado a propósito del F 910, la integración sugerida por Sutton de este fragmento en la *párodos* del *Pirítoo* justo a continuación del F 4 y antes del F 910, implica un giro radical en su interpretación. El pronombre τὰδε del v. 2 tendría como referente la imponente descripción cósmica del F 4, con lo cual el fragmento vendría a significar que ante las maravillas que ofrece el firmamento es imposible no creer en su origen divino. El conjunto de los tres fragmentos, F 4, F 913 y F 910, sería por tanto una apasionada defensa de los estudios científicos como legítimos inspiradores del sentimiento religioso, una actitud que probablemente coincidía con la del propio Eurípides, siempre más dispuesto a defender que a atacar a los intelectuales. Sutton considera estos versos como una posible reacción contra el decreto de Diopites (433-32 a. C.)¹⁶¹⁰ que dio paso al juicio y la expulsión de Anaxágoras y a los juicios

¹⁶⁰⁹ COLLARD-CROPP (2008: I 511).

¹⁶¹⁰ Recogido por Plut. *Per.* 32, 2 ψήφισμα Διοπίθης ἔγραψεν εἰσαγγέλλεσθαι τοὺς τὰ θεῖα μὴ νομίζοντας ἢ λόγους περὶ τῶν μεταρσίων διδάσκοντας, ἀπειδόμενος εἰς Περικλέα δι' Ἀναξαγόρου τὴν ὑπόνοιαν (*Diopites redactó un decreto para denunciar a los que no creían en las cosas divinas y enseñaban sobre las regiones celestes, haciendo recaer la sospecha en Pericles por medio de Anaxágoras*).

posteriores contra Protágoras o Sócrates, lo que indirectamente ayuda a fechar el *Pirítoo* en una fecha no muy posterior a la del decreto.

Jouan-Van Looy destacan el estilo rebuscado del fragmento, que abunda en términos poco frecuentes: [ἀτι]μόθεος, una restitución de Murray en la edición de Hunt, que, de ser correcta, sería un hápax; βαρυ]δαίμων es un vocablo de sabor lírico (*Alcm.* fr. 348, 2), pero también aparece en otros lugares de Eurípides (*Alc.* 865, *Tro.* 112) y de Aristófanes (*Eccl.* 1102). Por último, προδιδάσκω, μετεωρολόγος y εἰκοβολεῖν son desconocidos en la obra de Eurípides.

El F 913 ha sido atribuido también a la *Auge* de Eurípides por Wilamowitz¹⁶¹¹, basándose en una restitución al texto de Sátiro que precede casi inmediatamente a la cita del fragmento: *Vit. Eur.* fr. 38 col. I 12-13 [καὶ] δὴ καὶ τὴν [Αὔγ]ην. Webster¹⁶¹² en cambio ha propuesto la *Alcmena* como la tragedia de origen del fragmento, que formaría parte de un comentario del coro sobre el poder de los dioses situado hacia el final de la obra, cuando la protagonista se refugia en un altar, tras la tormenta que lanza Zeus, para evitar que Anfitrión la quemara en una hoguera.

Eur. F 936

LUCIANUS, *Menippus sive Necyomantia* 1, 13 ΦΙΛΟΣ Ἡράκλεις, ἐλελήθει Μένιππος ἡμᾶς ἀποθανών, κᾶτα ἐξ ὑπαρχῆς ἀναβεβίωκεν;

MENIPPOS

οὐκ· ἀλλ' ἔτ' ἔμπνουν Ἄιδης μ' ἐδέξατο

ΦΙΛΟΣ Τίς δὴ αἰτία σοι τῆς καινῆς καὶ παραδόξου ταύτης ἀποδημίας;

AMIGO: Por Heracles, ¿es que sin que nos diéramos cuenta ha muerto Menipo y luego ha vuelto a la vida de nuevo?

MENIPO:

¹⁶¹¹ WILAMOWITZ (1935: I 443 n. 1).

¹⁶¹² WEBSTER (1967a: 93).

No, sino que estando aún vivo me acogió Hades.

AMIGO: ¿y cuál es el motivo de esta nueva e inesperada visita?

Comentario

Al comienzo del *Menipo* o la *Necromancia* de Luciano, el personaje de Menipo se sirve de sendas citas trágicas para parodiar el regreso a la luz de los héroes descendidos al Hades (Eur. *Herc.* 523-4) o de las almas que vuelven de allí como espectros (Eur. *Hec.* 1-2). Menipo afirma ante su amigo haber visitado el Hades sin haber muerto previamente, como Heracles, y lo hace con un trímetro que también verosímilmente era pronunciado en una tragedia —muy probablemente de Eurípides o atribuida a él, como el resto de las citas que preceden y siguen al fragmento— en respuesta a una pregunta del tipo “¿cómo has muerto?”, siguiendo un patrón habitual en este tipo de escenas en que alguien llega al mundo subterráneo¹⁶¹³. Es lógico, por tanto, suponer que la escena dramática original tuviera lugar en el Inframundo.

La atribución al *Pirítoo* de este F 936 ha sido defendida por Welcker¹⁶¹⁴ y Wilamowitz¹⁶¹⁵. Nauck¹⁶¹⁶ en la segunda edición de sus *TGF* recoge también esta posibilidad, aunque lo ubica entre los *incertarum*. Sutton, además del *Pirítoo*, propone el final del *Euristeo* de Eurípides como un contexto posible para este verso, en una escena en que el héroe reaparecería para aterrorizar a Euristeo¹⁶¹⁷. Hartung, en cambio, lo incluía en el *Protesilao*, junto con el F 868¹⁶¹⁸.

Más recientemente, Librán ha vuelto sobre la atribución al *Pirítoo* con algo más de concreción que la expuesta hasta ahora por los partidarios de esta hipótesis. Para ella el fragmento se encuadraría en los primeros versos del diálogo entre Heracles y

¹⁶¹³ Cf. LIBRÁN (2005: 112).

¹⁶¹⁴ WELCKER (1839: II 591).

¹⁶¹⁵ WILAMOWITZ (1875: 162; 1895: 116).

¹⁶¹⁶ NAUCK (1889: 663).

¹⁶¹⁷ SUTTON (1987: 89); considera también esta posibilidad PECHSTEIN (1998: 349-50).

¹⁶¹⁸ HARTUNG (1843: I 272).

Teseo o Pirítoo. Heracles, sorprendido de encontrar a los dos amigos en el Hades les preguntaría de qué muerte fallecieron, a lo que Teseo —o Pirítoo— respondería con el verso del F 936, que no ha muerto “sino que estando aún vivo me ha acogido Hades”, tras lo cual Heracles se comprometería a rescatarlos. Inmediatamente después seguirían los fragmentos F 4a, 5 y 7 como parte del coloquio entre Heracles, Teseo y Pirítoo¹⁶¹⁹.

La ubicación del F 936 en el contexto que propone Librán resulta razonable, en el supuesto de que el fragmento pertenezca al *Pirítoo*, aunque cabría hacer algunas matizaciones. En primer lugar, el uso del verbo ἐδέξατο (‘aceptar’, ‘acoger’) parece más apropiado en boca de Heracles que en boca de Teseo o Pirítoo. Aunque no es imposible un matiz de hostilidad, los usos de δέχομαι que implican una actitud favorable, o al menos neutra, son mucho más frecuentes¹⁶²⁰ y, como se recordará, Heracles había sido iniciado en los misterios antes de descender al Hades, lo que presupone una cierta *aceptación* por parte de los soberanos del mundo subterráneo de su presencia allí antes de haber muerto. Por otra parte, en la versión más habitual de la leyenda —que es la que cuadra más con el argumento del *Pirítoo*— Heracles llegaba a un pacto con Plutón para llevarse a Cerbero bajo ciertas condiciones¹⁶²¹. En contraste con esto, Teseo y Pirítoo llegaban al Hades en actitud hostil y eran severamente castigados por ello. A esto se puede añadir que, desde un punto de vista dramático, parece más natural que sean los condenados en el Hades, al fin y al cabo aislados del mundo de los vivos, los que pregunten a un recién llegado por su presencia allí. A mi juicio, efectivamente, el *ad.* F 936 puede situarse antes del F 7, pero sería la respuesta de Heracles a una pregunta de Teseo nada más encontrarse con él o, en todo caso, y con menos verosimilitud, de Pirítoo, una vez que este se ha recuperado del trance y lo ha reconocido.

¹⁶¹⁹ LIBRÁN (2005: 112-113).

¹⁶²⁰ Cf. *DGE*, s. v. ‘δέχομαι’.

¹⁶²¹ Cf. Apollod. II, 5, 12. Aunque, como hemos visto, en otras versiones había una lucha entre ambos.

Eur. F 955c

PHOTIUS α 1196 Ἀμήτορος· Εὐριπίδης

Ἄφιδνε, γαίας υἱὲ τῆς ἀμήτορος

'amétoros': Eurípides

Afidno, hijo de la Tierra sin madre.

Comentario

Afidno es el héroe epónimo del demo ático de Afidna. Cuando Teseo raptó a Helena de Esparta la dejó a su cuidado y al de su madre Etra (Plut. *Thes.* 31, 2-3). Posteriormente, durante el ataque a Afidna de los Dioscuros, hirió a Cástor en el muslo derecho (Polem. *Perieg.* fr. 10). Pero posteriormente, cuando Menesteo los acogió en Atenas, Afidno los adoptó y los inició en los Misterios de Eleusis (Plut. *Thes.* 33, 2). En base a este relato Wilamowitz planteó la pertenencia de este verso al *Pirítoo*¹⁶²², y Schmid, con menos seguridad, al *Teseo* de Eurípides¹⁶²³.

Ἀμήτωρ ('sin madre') es un calificativo apropiado para la Tierra, pues ella como divinidad primigenia es la madre de toda clase de vida; pero es también el epíteto de Atenea en el *Erecteo* de Eurípides, fr. 370, 64 Kn. ἄκου' Ἀθάνας τῆς ἀμήτορο[ς λό]γους (*escucha las palabras de Atenea, nacida sin madre*) y *Phoen.* 666-7 δίας ἀμάτορος) / †Παλλάδος φραδαῖσι† (*por los consejos de la divina Palas, nacida sin madre*).

Eur. F 964

GALENUS, *De placitis Hippocratis et Platonis* IV 7, 8-11 ([PLUTARCHUS], *Consolatio ad Apollonium* 21 112 D) βούλεται δὲ τὸ προενδημεῖν ῥῆμα τῷ Ποσειδωνίῳ τὸ οἶον

¹⁶²² WILAMOWITZ (1907a: 6 [=1962: 534]); id. (1971: 116 n. 3).

¹⁶²³ SCHMID (*GGL* I 3, 376).

προαναπλάττειν τε καὶ προτυποῦν τὸ πρᾶγμα παρ' ἑαυτῶ τὸ μέλλον γενήσεσθαι καὶ ὡς πρὸς ἤδη γενόμενον ἐθισμόν τινα ποιεῖσθαι κατὰ βραχύ. διὸ καὶ τὸ τοῦ Ἀναξαγόρου παρείληφεν ἐνταῦθα, ὡς ἄρα τινὸς ἀναγγεῖλαντος αὐτῶ τεθνάναι τὸν υἱὸν εὖ μάλα καθεστηκότως εἶπεν “ἦδειν θνητὸν γεννήσας” καὶ ὡς τοῦτο λαβὼν Εὐριπίδης τὸ νόημα τὸν Θησέα πεποίηκε λέγοντα

ΘΗΣΕΥΣ ἐγὼ δὲ <ταῦτα> παρὰ σοφοῦ τινος μαθὼν
 εἰς φροντίδας νοῦν συμφορὰς τ' ἐβαλλόμεν,
 φυγὰς τ' ἑμαυτῶ προστιθεὶς πάτρας ἐμῆς
4 θανάτους τ' ἄωρους καὶ κακῶν ἄλλας ὁδοὺς,
 ἴν' εἴ τι πάσχοιμι' ὧν ἐδόξαζον φρενί,
 μή μοι νεῶρες προσπεσὸν μᾶλλον δάκοι.

Quiere que la palabra "familiarizarse" en Posidonio signifique algo así como premodelar y preformar en sí el hecho que puede suceder y producir en poco tiempo por medio de la costumbre una actitud como si ya hubiera sucedido. Por eso ha mencionado en este punto la frase de Anaxágoras, quien, al comunicarle alguien que su hijo había muerto, sin perder la compostura, dijo: "sabía que lo había engendrado mortal". Y Eurípides, tomando también esta idea, hizo decir a Teseo:

TESEO *Yo, tras haberlo aprendido de un sabio,
 a inquietudes e infortunios dirigía mi mente
 y anticipaba el destierro de mi patria,
4 muertes prematuras y otras sendas de desgracias,
 para que si sufría algo de lo que en mi alma había imaginado,
 no me hiriera más por caer de repente.*

Comentario

El fragmento es citado por Galeno —que a su vez parece haberlo tomado de Posidonio (fr. 165, 33 Edelstein-Kidd)— y por Plutarco, con alguna mínima variante textual (v. 6 δάκη en Plutarco). El adjetivo νεῶρες, en el v. 6, es una conjetura de Musgrave, para reparar las lecturas incorrectas de los manuscritos de Galeno (νεωραῖς) y Plutarco (νεαρὲς, νεαρὸν), que tiene un uso paralelo en Soph. *Oed. Col.* 730 φόβον νεώρη (“un temor imprevisto”).

De idéntica fuente que Galeno debe de tomarlo Cicerón, pues recoge la misma anécdota sobre Anaxágoras (59 A 33 D-K), traduciendo el fragmento al latín:

CICERO, *Tusc.* III 14, 29-30 Itaque apud Euripiden a Theseo dicta laudantur; licet enim, ut saepe facimus, in Latinum illa convertere:

“nam qui haec audita a docto meminisse viro,
futuras mecum commentabar miseras:
aut mortem acerbam aut exili maestam fugam
aut semper aliquam molem meditabar mali,
ut, si qua invecta diritas casu foret,
ne me inparatum cura laceraret repens.”

[30] Quod autem Theseus a docto se audisse dicit, id de se ipso loquitur Eurípides. Fuerat enim auditor Anaxagorae, quem ferunt nuntiata morte filii dixisse: 'sciebam me genuisse mortalem.'

Y por eso se alaban también las palabras pronunciadas por Teseo en Eurípides. Permítaseme, como tengo por costumbre, traducirlas al latín:

“Puesto que yo recordaba lo que oí de un hombre sabio me imaginaba en mí mismo las desgracias por venir: una muerte prematura o la fuga dolorosa del exilio, de continuo meditaba en cualquier desgracia enorme para que, si un mal sucedía por el azar enviado descuidado no me hiriera una cuita repentina”.

Aunque esto es lo que dice Teseo que había oído a un sabio, Eurípides está hablando de sí mismo. Pues él había sido discípulo de Anaxágoras, del que se cuenta que, cuando se le anunció la muerte de su hijo, había dicho: “Sabía que lo había engendrado mortal”.

El fragmento se incluía en el *Teseo* de Eurípides hasta la 1ª edición de Nauck, siendo Wilamowitz el primero que lo asocia al *Pirítoo* de Critias, sin dejar de reconocer, no obstante, que “cum eodem iure” podría pertenecer al *Teseo*, al *Egeo* o al primer *Hipólito* de Eurípides¹⁶²⁴; posteriormente Wilamowitz se inclinó más bien por el *Hipólito I* como la pieza de procedencia del fragmento¹⁶²⁵.

De pertenecer al *Pirítoo*, el lugar más apropiado para ubicarlo sería, tal vez, muy próximo al F 7, el diálogo entre Teseo y Heracles, como ha propuesto Mette¹⁶²⁶: Teseo le explicaría al héroe tebano por qué estaba preparado para soportar las terribles condiciones del vida en el Hades. En estos versos que anticipan la moral estoica Eurípides se inspira, según Posidonio, en Anaxágoras, quien sería el σοφός τις al que se hace referencia en el v. 1. La asociación con Anaxágoras, recurrente en varios fragmentos del *Pirítoo* como hemos ido viendo, juega a favor de la atribución a esta tragedia, lo que en todo caso no pasa de ser una suposición aceptable. No obstante, a partir de un pasaje de Jámblico¹⁶²⁷, Cobet defendió que la referencia sería más bien a Pitágoras y su escuela¹⁶²⁸.

Por último, Kannicht y Jouan-Van Looy citan en sus ediciones de los fragmentos de Eurípides un pasaje muy similar de Terencio, *Phorm.* 241-6:

DEMIPHO

quam ob rem omnis, quom secundae res sunt maxume, tum maxume
meditari secum oportet quo pacto advorsam aerumnam ferant,
pericla damna exsilia: peregre rediens semper cogitet

¹⁶²⁴ WILAMOWITZ (1875: 172).

¹⁶²⁵ WILAMOWITZ (1907b: 28, n. 53).

¹⁶²⁶ METTE (1983: 17).

¹⁶²⁷ Iambl. *De vit. Pyth.* 196 ὡς οὐδὲν δεῖ τῶν ἀνθρωπίνων συμπτωμάτων ἀπροσδόκητον εἶναι παρὰ τοῖς νοῦν ἔχουσιν (*pues ninguna de las desgracias humanas debe ser inesperada para los hombres dotados de inteligencia*).

¹⁶²⁸ COBET (1878: 421-2) seguido por WILAMOWITZ (1907b: 28, n. 53) y NESTLE (1901: 233); *contra* DIELS (1890: 458-9).

aut fili peccatum aut uxoris mortem aut morbum filiae
communia esse haec, fieri posse, ut ne quid animo sit novom; 245
quidquid praeter spem eveniat, omne id deputare esse in lucro.

DEMIFÓN

*Esta es la razón por la que cualquiera, cuando más favorable es su fortuna,
tanto más debe reflexionar sobre cómo soportar un hecho aciago,
peligros, ruinas, exilios: al volver de un viaje, que uno piense siempre
que el crimen del hijo o la muerte de la mujer o la enfermedad de la hija
son cosas corrientes, que pueden ocurrir, para que nada le coja de nuevas; 245
lo que suceda contra lo esperado, todo se debe contar como beneficio.*

ΡΑΔΑΜΑΝΘΥΣ

RADAMANTIS

La leyenda

Radamantis, en la versión común del mito, es uno de los tres hijos de Zeus y Europa junto con Minos y Sarpedón¹⁶²⁹, aunque había una tradición que se remontaba al poeta épico Cinetón que lo hacía hijo de Hefesto¹⁶³⁰. Su sabiduría y prudencia no era menor que la de su hermano Minos, y ya Hesíodo en el *Catálogo de las mujeres*¹⁶³¹ lo

¹⁶²⁹ En la *Ilíada* sólo se menciona como hijos de Zeus y Europa a Minos y Radamantis: *Il. XIV 321-2 οὐδ' ὄτε Φοίνικος κούρης τηλεκλειτοῖο, / ἧ τέκε μοι Μίνων τε καὶ ἀντίθεον Ῥαδάμανθυν (Ni cuando de la hija de Fénice de lengua fama / que me dio a Minos y Radamantis semejante a los dioses).*

¹⁶³⁰ Paus. VIII 53, 5 Κιναίθων δὲ ἐν τοῖς ἔπεσιν ἐποίησεν <ὡς> Ῥαδάμανθους μὲν Ἥφαιστου, Ἥφαιστος δὲ εἶη Τάλω, Τάλων δὲ εἶναι Κρητὸς παῖδα (*Cinetón en sus versos dice que Radamantis era hijo de Hefesto, Hefesto era hijo de Talo y Talo el hijo de Cres*). Probablemente, como señala Gantz (2004: 451), en vez de Ἥφαιστος haya que leer Φαίστος.

¹⁶³¹ Hes. fr. 141 M-W Μίνω τε κρείοντα] δίκαιόν τε Ῥαδάμανθυν (*Al poderoso Minos y al justo Radamantis*).

califica de δίκαιος, epíteto que también le aplica Íbico, añadiendo que fue amado por Talos, aunque no es posible saber si se refiere al gigante cretense o al sobrino de Dédalo¹⁶³². Teognis¹⁶³³ y Píndaro¹⁶³⁴ ensalzan igualmente su σωφροσύνη, su inteligencia y su rectitud de juicio. Sin embargo, apenas hay datos concretos en la tradición en los que veamos al héroe aplicar tales virtudes. En la *Odisea* se alude a que los feacios lo llevaron a Eubea para visitar a Titio¹⁶³⁵, pero la razón de su presencia allí y su actuación queda sin explicar, lo que no impide que en ese mismo poema nos lo encontremos disfrutando de una vida feliz en los Campos Elisios¹⁶³⁶. También Píndaro lo instala en las Islas de los Bienaventurados, donde ejercita su sabiduría y su justicia, al parecer ayudando a Crono con sus consejos¹⁶³⁷. De acuerdo con algunas versiones más tardías, mientras Minos reinaba en Creta y redactaba sus leyes, Radamantis hacía

¹⁶³² Ibyc. fr. 309 *PMG* (Athen. XIII 603d) Ῥαδαμάνθου δὲ τοῦ δικαίου Ἴβυκος ἐραστήν φησι γενέσθαι Τάλων (*Íbico dice que Talo fue amante de Radamantis el justo*).

¹⁶³³ Theogn. 701 οὐδ' εἰ σωφροσύνην μὲν ἔχοις Ῥαδαμάνθου αὐτοῦ (*Ni aunque tuvieras la prudencia del mismo Radamantis*).

¹⁶³⁴ Pind. *Pyth.* II, 73-4 ὁ δὲ Ῥαδάμανθος εἶ πέπραγεν, ὅτι φρενῶν / ἔλαχε καρπὸν ἀμώμητον (*Tuvo suerte Radamantis, / porque le tocó el fruto irreprochable de la inteligencia*); *Ol.* II 75 βουλαῖς ἐν ὀρθαῖσι Ῥαδαμάνθου (*Con las rectas decisiones de Radamantis*).

¹⁶³⁵ Hom. *Od.* VII 323-4 ὅτε τε ξανθὸν Ῥαδάμανθον / ἦγον ἐποψόμενον Τιτυόν, Γαίηϊον υἱόν (*Cuando al rubio Radamantis / lo llevaron para visitar a Titio, el hijo de la Tierra*).

¹⁶³⁶ Hom. *Od.* IV 563-4 ἀλλὰ σ' ἐς Ἠλύσιον πεδῖον καὶ πείρατα γαίης / ἀθάνατοι πέμψουσιν, ὅθι ξανθὸς Ῥαδάμανθος (*sino que a los Campos Elisios, en el confín de la tierra / los inmortales te han de enviar, donde el rubio Radamantis*).

¹⁶³⁷ Pind. *Ol.* II 75-7

βουλαῖς ἐν ὀρθαῖσι Ῥαδαμάνθου,
 ὄν πατήρ ἔχει μέγας ἐτοῖμον αὐτῷ πάρεδρον,
 πόσις ὁ πάντων Ῥέας ὑπέρτατον ἐχοίσας θρόνον
 (*bajo las rectas decisiones de Radamantis,*
a quien el padre supremo tiene dispuesto como asistente,
el esposo de Rea, la que ocupa el trono más alto de todos).

de juez y guardián de los principios que fijaba su hermano¹⁶³⁸. Diodoro¹⁶³⁹ dice que Radamantis hacía la misma función que Minos, pero en las islas del norte de Creta y en algunos enclaves costeros de Asia Menor, elevado a ese cargo por los propios habitantes de aquellos lugares gracias a su reputación de hombre justo. El mismo Diodoro asegura en otro lugar que Minos desconfiaba de la fama de su hermano y por ello lo envió a las regiones más remotas de su imperio¹⁶⁴⁰.

Radamantis, por otra parte, está relacionado con Beocia¹⁶⁴¹. Apolodoro afirma que tras la muerte de Anfitríon Creonte entregó a Alcmena como esposa a Radamantis, que en ese momento estaba desterrado de Creta, y vivieron juntos en Océaleas, en la zona occidental de Beocia¹⁶⁴². Las razones de este destierro no se explican, aunque un escolio

¹⁶³⁸ Plut. *Thes.* 16, 4 καὶ βιαίου γενομένου. καίτοι φασὶ τὸν μὲν Μίνω βασιλέα καὶ νομοθέτην, δικαστὴν δὲ τὸν Ῥαδάμανθυν εἶναι καὶ φύλακα τῶν ὠρισμένων ὑπ' ἐκείνου δικαίων (*Sin embargo, se dice que Minos fue rey y legislador, y Radamantis juez y guardián de las justas normas fijadas por aquel*). Ps. Plat. *Min.* 320c ὄθεν καὶ δικαστὴς ἀγαθὸς ἐλέχθη εἶναι. νομοφύλακι γὰρ αὐτῷ ἐχρήτο ὁ Μίνως κατὰ τὸ ἄστῦ (*Por eso se decía que era un buen juez, pues Minos lo utilizaba como guardián de las leyes en la ciudad*).

¹⁶³⁹ Diod. Sic. V 79, 1 Ῥαδάμανθυν δὲ λέγουσι τὰς τε κρίσεις πάντων δικαιοτάτας πεποιῆσθαι καὶ τοῖς λησταῖς καὶ ἀσεβέσι καὶ τοῖς ἄλλοις κακούργοις ἀπαραίτητον ἐπενηνοχένοι τιμωρίαν. κατακτήσασθαι δὲ καὶ νήσους οὐκ ὀλίγας καὶ τῆς Ἀσίας πολλὴν τῆς παραθαλαττίου χώρας, ἀπάντων ἐκουσίως παραδιδόντων ἑαυτοὺς διὰ τὴν δικαιοσύνην (*Los cretenses dicen que Radamantis emitió las sentencias más justas de todas y que a los piratas, a los impíos y a los demás malhechores les impuso un severo castigo. Conquistó también no pocas islas y una ancha zona de la costa de Asia, al entregarse todos sus habitantes voluntariamente por su justicia*).

¹⁶⁴⁰ Diod. Sic. V 84, 2-3 ὁ δὲ Μίνως ἐπὶ πολὺ τῇ δυναστείᾳ προκόπτων, καὶ τὸν ἀδελφὸν Ῥαδάμανθυν ἔχων πάρεδρον τῇ βασιλείᾳ, τούτῳ μὲν ἐφθόνησεν ἐπὶ δικαιοσύνη θαυμαζομένῳ, βουλόμενος δ' αὐτὸν ἐκποδῶν ποιήσασθαι εἰς τὰς ἐσχατίας τῆς ὑπ' αὐτὸν τεταγμένης χώρας ἐξέπεμψεν (*Minos, que iba expandiendo cada vez más su poder y que tenía como colega en el trono a su hermano Radamantis, comenzó a envidiarlo por la admiración que causaba su justicia y, para deshacerse de él, lo envió a los territorios más lejanos bajo su dominio*).

¹⁶⁴¹ Sobre el origen y la antigüedad de las leyendas que relacionan a Radamantis con Beocia y la familia de Heracles, cf. DAVIDSON (1999: 247-52).

¹⁶⁴² Apollod. III 1, 2 Ῥαδάμανθος δὲ τοῖς νησιώταις νομοθετῶν, αὖθις φυγῶν εἰς Βοιωτίαν Ἀλκμήνην γαμεῖ, καὶ μεταλλάξας ἐν Ἄιδου μετὰ Μίνως δικάζει (*Radamantis legisló sobre los isleños; luego, huyó a Beocia y se casó con Alcmena; desde que murió actúa como juez en el Hades con Minos*); id. II 4, 11 ἔγημε δὲ καὶ Ἀλκμήνην μετὰ τὸν Ἀμφιτρώωνος θάνατον Διὸς παῖς Ῥαδάμανθος, κατῴκει δὲ ἐν Ὠκαλείαις τῆς

a Licofrón recurre al lugar común de la muerte de un hermano, del que no se da el nombre. El escoliasta afirma además que Radamantis había educado a un Heracles presumiblemente todavía niño y le había enseñado el manejo del arco¹⁶⁴³, coincidiendo con una noticia del historiador beocio Aristófanes según la cual Radamantis había tomado a su cargo la educación de Heracles (*FGrHist.* 379 F 8).

Este episodio del matrimonio de Radamantis con Alcmena presenta no obstante otras variantes menos convencionales. Según Antonino Liberal¹⁶⁴⁴, citando a Ferecides, a la muerte de Alcmena Zeus envió a Hermes para que robara su cuerpo, dejando en su lugar una piedra, y lo llevara a las Islas de los Bienaventurados donde ella se convirtió en la esposa de Radamantis. Según Gantz, el final de este relato, con la milagrosa desaparición de Alcmena de la tumba y la fundación de un *heróon* en su honor por los Heraclidas, aunque atribuido a Ferecides, podría derivar de una fuente helenística, quizá de Nicandro¹⁶⁴⁵. En un epigrama inscrito en un relieve de un templo de Cícico conservado en la *Antología Palatina* es el propio Heracles, después de su ascenso a la condición divina, el que da a su madre en matrimonio a Radamantis, ya en la llanura Elisia¹⁶⁴⁶.

Βοιωτίας πεφευγώς (*Y Radamantis, el hijo de Zeus, se casó con Alcmena después de la muerte de Anfitríon, y vivió desterrado en Océaleas de Beocia*). Cf. Plut. *Lys.* 28, 5.

¹⁶⁴³ *Schol. Lyc.* 50b, 38-42 μετὰ γὰρ θάνατον Ἀμφιτρύωνος Ῥαδάμανθος ἀνελὼν τὸν ἴδιον ἀδελφὸν καὶ φυγὼν ἐκ Κρήτης ἐν Ὠκαλέᾳ τῆς Βοιωτίας ἀνελθὼν γαμεῖ τὴν Ἀλκμήνην καὶ Ἡρακλέα διδάσκει τὴν τοξικὴν (*Después de la muerte de Anfitríon, Radamantis, que había matado a su propio hermano y estaba desterrado de Creta, llega a la Océaleas de Beocia y se casa con Alcmena, y enseña a Heracles la técnica del arco*).

¹⁶⁴⁴ *Ant. Lib.* XXXIII [Ἱστορεῖ Φερεκύδης, 3 F 84.] Ζεὺς δὲ Ἑρμῆν πέμπει κελεύων Ἀλκμήνην ἐκκλέψαι καὶ ἀπενεγκεῖν εἰς Μακάρων νήσους καὶ δοῦναι Ῥαδαμάνθου γυναῖκα· Ἑρμῆς δὲ πεισθεὶς Ἀλκμήνην ἐκκλέπτει, λίθον δ' ἀντ' αὐτῆς ἐντίθησιν εἰς τὴν σορόν ([*Lo relata Ferecides*] *Zeus envía a Hermes ordenándole que robe a Alcmena, se la lleve a las Islas de los Bienaventurados y se la entregue a Radamantis como esposa. Hermes obedece y roba a Alcmena dejando en su lugar una piedra dentro del féretro*).

¹⁶⁴⁵ GANTZ (2004: 452).

¹⁶⁴⁶ *Ant. Pal.* III 13 <ἔχει> Ἡρακλέα ἄγοντα τὴν μητέρα αὐτοῦ Ἀλκμήνην εἰς τὸ Ἥλύσιον πεδίον, συνοικίζοντα αὐτὴν Ῥαδαμάνθου, αὐτὸν δὲ εἰς θεοὺς δῆθεν ἐγκρινόμενον

Ἄλκιδας ὁ θρασὺς Ῥαδαμάνθου ματέρα τάνδε

Finalmente, la figura de Radamantis quedará fijada en la tradición como juez de las almas de los muertos en el más allá, siempre junto a su hermano Minos y a veces con Éaco, o incluso con Triptóplemo, papel en el que aparece por primera vez en el *Gorgias* de Platón¹⁶⁴⁷.

Tratamientos dramáticos

No conocemos ninguna otra pieza dramática, aparte de la atribuida a Critias, que lleve por título *Radamantis* o en la que Radamantis desempeñe algún papel importante. De un drama perdido de Esquilo, *Los carios*, conservamos un importante fragmento papiráceo (fr. 99 Radt) en el que Europa habla de los tres hijos que ha tenido con Zeus y se refiere a Radamantis con el epíteto de ἄφθιτος ('inmortal', 'imperecedero'), un rasgo del que no hay más referencias en la tradición pero que quizá es simplemente una alusión a su estancia en los Campos Elisios¹⁶⁴⁸.

El *Radamantis* de Critias

Del *Radamantis* conservamos el final de una *hypóthesis* papirácea (F 15), un fragmento de diez versos con una reflexión moral sobre la vanidad de los deseos humanos (F 17), que quizá era el comienzo de la tragedia, y dos versos independientes, prácticamente irrelevantes para la reconstrucción de la obra (F 16, 18). La única información de interés en este sentido es la que proporciona el F 15 y resulta cuando

Ἄλκμήναν ὄσιον πρὸς λέχος ἐξέδοτο

(Refiere que Heracles lleva a su madre Alcmena a la llanura Elisia y que ella convive con Radamantis, y él es aceptado desde entonces entre los dioses:

El valiente Alcida entregó a Radamantis
a su madre Alcmena en sagrado matrimonio).

¹⁶⁴⁷ Plat. *Gorg.* 523e-524a ταῦτα ἐγνωκὼς πρότερος ἢ ὑμεῖς ἐποησάμην δικαστὰς ὑεῖς ἑμαυτοῦ, δύο μὲν ἐκ τῆς Ἀσίας, Μίνω τε καὶ Ῥαδάμανθυν, ἓνα δὲ ἐκ τῆς Εὐρώπης, Αἰακόν· οὗτοι οὖν ἐπειδὴν τελευτήσωσι, δικάσουσιν ἐν τῷ λειμῶνι, ἐν τῇ τριόδῳ ἐξ ἧς φέρετον τὸ ὁδῶ, ἡ μὲν εἰς μακάρων νήσους, ἡ δ' εἰς Τάρταρον. καὶ τοὺς μὲν ἐκ τῆς Ἀσίας Ῥαδάμανθους κρινεῖ (Yo, sabiendo esto antes que vosotros, nombré jueces a mis hijos, dos de Asia, Minos y Radamantis, y uno de Europa, Éaco. Estos, cuando los hombres hayan muerto, los juzgarán en la pradera, en la encrucijada de la que salen los dos caminos, uno hacia las Islas de los Bienaventurados, y el otro hacia el Tártaro. Y Radamantis juzgará a los de Asia).

¹⁶⁴⁸ Cf. GANTZ (2004: 452), LUCAS DE DIOS (2008: 386).

menos desconcertante: en la pieza no se desarrollaba ninguna de las líneas conocidas de la leyenda, sino una inédita intervención de Radamantis en el episodio de la muerte de los hermanos de Helena, Cástor y Polideuces. La presencia de Helena en la trama hace pensar a Gallavotti, el primer editor del papiro, que quizá se mezclaba en la tragedia la leyenda de la disputa mortal entre los Dioscuros y los hijos de Afareo con la del primer rapto de Helena y el ataque para rescatarla que sus hermanos lanzaron contra la ciudad de Afidna, donde Teseo la había dejado al cuidado de su madre Etra (vid. supra p. 457)¹⁶⁴⁹. La hijas que se mencionan en la *hypóthesis* y por las que se lamenta Radamantis (ταῖς θυγατράσιν ἀ[λγ]οῦντος), más que unas desconocidas hijas suyas, como suponen Gantz¹⁶⁵⁰ y Collard-Cropp¹⁶⁵¹, son posiblemente las hijas de Leucipo, llamadas en los *Cantos Ciprios* Hilaíra y Febe (Ἰλάειρα καὶ Φοίβη, fr. 11 PEG) y de las que se dice que eran hijas de Apolo. Según algunas versiones recientes de la leyenda¹⁶⁵², los Dioscuros las habían raptado cuando estaban prometidas a sus otros primos, Idas y Linceo, lo que provocó un enfrentamiento a muerte entre las dos parejas de hermanos. Sin embargo, los *Cantos Ciprios*¹⁶⁵³, Píndaro¹⁶⁵⁴ y Apolodoro¹⁶⁵⁵ parecen ignorar que el rapto de las hijas de Leucipo esté en el origen del enfrentamiento y dan como causa un robo de ganado. La versión de un escolio a Licofrón —que quizá es compatible con lo que se deja entrever en los *Cantos Ciprios* y en Píndaro¹⁶⁵⁶—

¹⁶⁴⁹ Citado por BATTEGAZZORE (2009: 901-2).

¹⁶⁵⁰ GANTZ (2004: 453).

¹⁶⁵¹ COLLARD-CROPP (2008: II 659).

¹⁶⁵² Theocr. XXII, Ov. *Fast.* V 699-702, Hyg. *Fab.* 80, *Schol. Il.* III 243, *Schol. Nem.* X 112. No obstante, aunque las fuentes escritas son más tardías, la versión está atestiguada en un lecito de Apulia del s. IV a. C. (Richmond 80162).

¹⁶⁵³ *Cypr. PEG* p. 40.

¹⁶⁵⁴ Pind. *Nem.* X, 60-1 τὸν γὰρ Ἰδᾶς ἀμφὶ βουσίην πως χολῶ-/ θεὶς ἔτρωσεν χαλκῆας λόγχας ἀκμᾶ (*Porque Idas por el robo de unos bueyes irritado / lo hirió con la punta de su broncea lanza*).

¹⁶⁵⁵ En Apolodoro se menciona explícitamente el rapto de las muchachas por los Dioscuros, pero estas no están prometidas a los Afarétidas; la disputa surge al repartir el ganado que han robado juntos los cuatro primos (Apolod. III 11, 2).

¹⁶⁵⁶ Cf. GANTZ (2004: 580).

compagina ambos factores¹⁶⁵⁷: los Dioscuros raptaron a las Leucípidas sin pagar lo debido a su padre y por ello los Afarétidas, Idas y Linceo, se burlaron de ellos. Entonces Cástor y Polideuces les robaron el ganado a sus primos para dárselo en pago a su suegro, lo que provocó el enfrentamiento. La primera o la tercera de estas versiones —aquellas en las que de alguna manera intervienen las hijas de Leucipo— podrían estar en el trasfondo de la tragedia atribuida a Critias. En todo caso, hay otro elemento que refuerza la suposición de que las θυγατέρες del F 15 sean las hijas de Leucipo: al final de la *hypóthesis* Ártemis anuncia que se convertirán en diosas y sabemos por Pausanias que en Esparta se rendía culto a Hilaíra y Febe como diosas menores en un santuario donde servían unas sacerdotisas vírgenes a las que también se daba el nombre de Leucípidas¹⁶⁵⁸.

Otro dato sorprendente del texto es que se afirma claramente que los dos hermanos, Cástor y Polideuces, mueren en la lucha, cuando la tradición es casi unánime al considerar que Polideuces es el único de los cuatro que sobrevive al combate, puesto que es inmortal gracias a un don especial de Zeus, su verdadero padre. Algo semejante sólo lo encontramos en una breve alusión de la *Ilíada*, donde se dice que a ambos “ya los contiene la tierra fecunda / allí en su amada Lacedemonia, su tierra patria” (III 243-4 τοὺς δ' ἤδη κάτεχεν φυσίζοος αἶα / ἐν Λακεδαίμονι αὖθι φίλη ἐν πατρίδι γαίῃ). En la *Ilíada* no hay indicio alguno ni de su origen divino ni de la alternancia de su inmortalidad que luego se generalizará en el resto de la tradición¹⁶⁵⁹.

¹⁶⁵⁷ *Schol. Lyc. 547* ὄνειδισθέντας γὰρ τοὺς Διοσκούρους ὑπὸ τῶν Ἀφαρέως παίδων ὡς μὴ δεδωκότας ἔδνα ὑπὲρ τῶν Λευκίππου θυγατέρων ἤλασαν τὰς Ἀφαρέως βοῦς δόντες τῷ Λευκίππῳ, περὶ ὧν ὁ πόλεμος παρὰ τῶν Ἀφαρέως παίδων (*Pues injuriados los Dioscuros por los hijos de Afareo porque no habían pagado el regalo de esponsales por las hijas de Leucipo, robaron los bueyes de Afareo y se los dieron a Leucipo, por lo cual se produjo la guerra contra los hijos de Afareo*).

¹⁶⁵⁸ Paus. III 16, 1 πλησίον δὲ Ἰλαείρας καὶ Φοίβης ἐστὶν ἱερόν· ὃ δὲ ποιήσας τὰ ἔπη τὰ Κύπρια θυγατέρας αὐτὰς Ἀπόλλωνός φησιν εἶναι. κόραι δὲ ἱερῶνταί σφισι παρθένοι, καλούμεναι κατὰ ταῦτά ταῖς θεαῖς καὶ αὗται Λευκιπίδες (*Cerca está el santuario de Hilaíra y Febe. El que compuso los Cantos Ciprios dice que ellas son hijas de Apolo. Unas muchachas vírgenes se encargan de su culto en el santuario y ellas son llamadas también como las diosas, Leucípides*).

¹⁶⁵⁹ Que Cástor y Polideuces pasaban alternativamente un día en el Olimpo y otro en el Hades sí se menciona en cambio en *Od. XI 302-4* οἱ καὶ νέρθεν γῆς τιμὴν πρὸς Ζηνὸς ἔχοντες / ἄλλοτε μὲν ζώουσ'

El papel que pudiera representar Radamantis en la trama es, como decimos, enigmático, aunque es de suponer que acudiría en su función de juez para mediar entre las dos parejas de héroes, quizá llamado por las hijas de Leucipo. Respecto al mismo Radamantis, por otra parte, resulta ambigua la expresión que se lee en el F 15 de que “se alegró por la victoria” (l. 3-4 ἐπὶ μὲν τῆι νίκῃ [χ]αίροντος): ¿la victoria de los Dioscuros o la de los Afarétidas? Si en esta versión trágica mueren los cuatro héroes, el resultado de la batalla parece cuando menos indeciso. Finalmente, la presencia de Radamantis en Grecia central podría estar relacionada con la visita a Eubea para ver a Titio mencionada en la *Odisea* (VII 323-4): de hecho, el nombre de Eubea es citado en uno de los fragmentos (F 16).

Lógicamente, no tenemos suficiente información para aventurar quién formaría el coro de la tragedia. En cuanto a los personajes, además de Radamantis y Helena, es posible que aparecieran Cástor y Polideuces, Idas y Linceo, y las dos hijas de Leucipo, Febe e Hilaíra. Al final de la obra es seguro que Ártemis aparecía *ex machina*.

Iconografía de Radamantis

En los vasos áticos conservados no aparece la figura de Radamantis. Las mejores representaciones provienen de vasos de Apulia que reproducen escenas del Inframundo, pero es difícil distinguir a Radamantis de los demás jueces de los Infiernos a no ser que haya alguna inscripción, pues no cuenta con rasgos iconográficos específicos¹⁶⁶⁰. Es el caso de una cratera de volutas conservada en el *Museo Nazionale* de Nápoles donde puede verse a Radamantis (a la derecha de Triptólemo y Éaco) bajo una inscripción con su nombre parcialmente conservado (...]MANΘΥΣ)¹⁶⁶¹. El personaje aparece con la barba blanca y calvo, aunque lleva parte de la cabeza cubierta (Fig. 26).

ἐτερήμεροι, ἄλλοτε δ' αὖτε / τεθνᾶσιν (*Son honrados incluso bajo tierra por Zeus / y en días alternos una vez viven y otra / están muertos*).

¹⁶⁶⁰ Cf. *LIMC* VII I, s. v. *Rhadamanthys*, p. 627-8, 1-2.

¹⁶⁶¹ Nápoles 81666 (H 3223).



Fig. 26

En otra cratera de la misma procedencia conservada en Múnich aparece el grupo de los tres jueces del Inframundo, en este caso sin inscripciones¹⁶⁶². Se ha identificado a Radamantis con el personaje de la izquierda que permanece de pie, con barba blanca como el anterior y vestido con atuendo oriental (Fig. 27). Ninguna de estas representaciones cerámicas parece estar inspirada en una obra dramática.

¹⁶⁶² Múnich 3297.

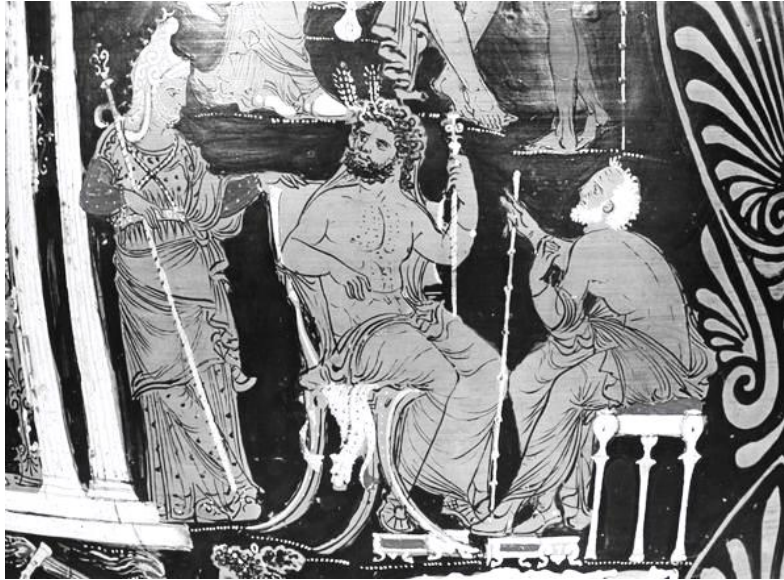


Fig. 27

15

(12a D-K)

PSI XII, 1286 (1951) Gallavotti – Bartoletti, Pack² 428

ΥΠΟΘΗΣΙΣ

col. 1, 26 [Ῥαδάμανθος, οὗ ἀρχή·]
 []
 [ἢ δὲ ὑπόθησις·]
 deest incertus numerus vv.
 Πο-]

col. 2 λυδεύκους, ἀνηρέθη μονομαχίσας.
 Ῥαδάμανθος δ' ἐπὶ μὲν τῇ νίκῃ [χ]αί-
 4 ρ]οντος, ἐπὶ δὲ ταῖς θυγατράσιν ἀ[λ-
 γ]οῦντος Ἄρτημις ἐπιφανεῖσα πρ[οσ-
 ἔταξε τὴν μὲν Ἑλένην ἀ[μφοτέροις
 τοῖς ἀδελφοῖς τοῖς τεθν[ηκόσι τὰς
 8 τιμὰς καταστήσασθαι, [τὰς θυγα-
 τέρας δ' αὐτοῦ θεὰς ἔφη γεν[έσθαι
 —

col. 1, 26	[Radamantis, <i>que comienza así:</i> (...) [Argumento:] (...) ... de]
col. 2	<i>Polideuces, fue muerto en combate singular. Contento Radamantis por la victoria 4 pero pesaroso por las hijas, Ártemis se apareció y le encargó a Helena para ambos hermanos muertos 8 disponer las honras fúnebres, y le dijo que las hijas llegarían a ser diosas.</i>

Comentario

El fragmento está incluido en un papiro del s. II d. C. procedente de Egipto y conservado en Florencia. Fue editado por primera vez en 1933 por Gallavotti y reeditado en 1951 por Bartoletti. Reproduzco el texto de la edición de Snell con los suplementos del primer editor.

El papiro contiene restos de tres *hypothéseis* dramáticas de Eurípides, *Reso*, *Radamantis* y *Escirios*. Como es habitual en este tipo de textos, encabezaban la narración del argumento el título de la tragedia seguido de su primer verso introducido con la fórmula οἷ ἀρχή, aunque en este caso dicha introducción sólo es legible para la última pieza. La *hypóthesis* de *Radamantis* ocupaba la última línea de la primera columna y parte de la segunda, pero solo se conservan las últimas líneas con el desenlace de la tragedia. Snell reconstruye, *exempli gratia*, la frase que precedía al texto conservado de este modo: ὁ δὲ Κάστωρ, τεθνηκότος ὑπὸ τῶν Ἀφαρητιδῶν (sc. Ἴδα καὶ Λυγκέως) τοῦ Π[ο]λυδεύκου ([*Cástor, tras la muerte a manos de los hijos de Afareo*] de *Polideuces*, etc.).

Rossum-Steenbeek ha observado la extraña sintaxis del redactor: con el verbo προσέταξε se esperaría un dativo Ῥαδαμάνθου seguido de los dos participios en el mismo caso, en lugar de una construcción de participio absoluto¹⁶⁶³.

En la segunda edición de *TrGF* 1 (addenda, p. 351) Kannicht recoge una nueva lectura de Luppe para la línea 9, que no afecta al significado: l. 9 ἔφησε γ[ενέσθαι].

16

(Eur. 658 N, Crit. 14 D-K)

STRABO VIII 3, 31 p. 356 C Στησίχορον δὲ καλεῖν πόλιν τὴν χώραν Πῖσαν λεγομένην, ὡς ὁ ποιητὴς τὴν Λέσβον Μάκαρος πόλιν Εὐριπίδης δ' ἐν Ἴωνι "Εὐβοί' Ἀθήναις ἐστὶ τις γείτων πόλις" καὶ ἐν Ῥαδαμάνθου

οἱ γῆν ἔχουσ' Εὐβοῖδα πρόσχωρον πόλιν

y [dicen] que Estesícoro llama "ciudad" a la región denominada Pisa igual que el poeta Homero [XXIV 544] dice que Lesbos es la "ciudad de Mácar", o Eurípides en Ión [v. 294] que "Eubea es una ciudad vecina de Atenas" o en Radamantis

los que tienen por territorio la vecina ciudad eubea.

Comentario

Métrica

— — ◡ — | — ◡ ◡ ◡ || — | — — ◡ —
1
C

Se trata de un trímetro con cesura heptemímera y resolución en el primer *longum* del segundo metro.

¹⁶⁶³ ROSSUM-STEENBEEK (1998: 18)

Estrabón cita el verso de *Radamantis* en el transcurso de una digresión acerca de la existencia o no de una ciudad llamada Pisa y sobre la costumbre de los poetas de llamar ‘ciudad’ (πόλις) a lo que en realidad es una región o una isla. El ejemplo del *Radamantis* no es del todo equivalente al de *Ión* (v. 294) puesto que Εύβοΐδα en el F 16 es un adjetivo femenino (Εύβοΐς, -ῖδος) y no un sustantivo (Εύβοια, -ας), lo que hace que la construcción sea aún más rebuscada.

La relación de Radamantis con Eubea se conoce únicamente por un pasaje de la *Odisea* (VII 323-4) ya citado, en el que Alcínoo refiere a Odiseo que los feacios transportaron una vez a Radamantis a Eubea para ver a Titio:

ὄτε τε ξανθὸν Ῥαδάμανθον
ἦγον ἐποψόμενον Τιτυόν, Γαίηϊον υἱόν

*Cuando al rubio Radamantis
llevaron para visitar a Titio, el hijo de la Tierra.*

Se desconoce cuál fue la razón del viaje, pero quizá tuviera que ver con la condición de juez de Radamantis, pues el gigante Titio es uno de los condenados ejemplares en el Hades, como Sísifo o Tántalo: por haber intentado violar a Leto fue castigado a que dos serpientes o dos buitres le devoraran el hígado, que renace cada mes lunar (*Od.* XI 576-9). En Eubea había una gruta donde se le rendía culto.

17

(Eur. 659 N, Crit. 15 D-K)

STOBAEUS 2, 8, 12 (2, 155, 5 W-H) Τοῦ αὐτοῦ (i. e. Euripidis):

<ΡΑΔΑΜΑΝΘΥΣ?> ἔρωτες ἡμῖν εἰσὶ παντοῖοι βίου·
ὁ μὲν γὰρ εὐγένειαν ἱμεῖρει λαβεῖν,
τῷ δ' οὐχὶ τούτου φροντίς, ἀλλὰ χρημάτων

- 4 πολλῶν κεκλῆσθαι βούλεται πατήρ δόμοις·
 ἄλλω δ' ἀρέσκει μηδὲν ὑγιᾶς ἐκ φρενῶν
 λέγοντι πείθειν τοὺς πέλας τόλμη κακῆ·
 οἱ δ' αἰσχροῦ κέρδη πρόσθε τοῦ καλοῦ βροτῶν
- 8 ζητοῦσιν· οὕτω βίωτος ἀνθρώπων πλάνη.
 ἐγὼ <δὲ> τούτων οὐδενὸς χρήζω τυχεῖν,
 δόξαν δὲ βουλοίμην ἂν εὐκλείας ἔχειν

Del mismo (sc. Eurípides):

<RADAMANTIS?>

- Nuestros amores son diversos en la vida:
 así, uno nobleza ansía lograr,
 otro en eso no piensa sino que de riquezas*
- 4 *copiosas llamarse quiere padre en su casa,
 a otro en cambio le agrada, con mala entraña
 hablando, persuadir al vecino con vil osadía;
 otros, torpe lucro antes que el bien de los mortales*
- 8 *buscan: tal extravió es la vida de los hombres.
 Pero yo nada de esto deseo alcanzar:
 una fama de gloria querría obtener.*

Comentario

Métrica

- U—U—|—U—|—U—
 U—U—|U—U—|—U—
 —U—|—U—|U—U—
 4 —U—|—U—|U—U—
 —U—|—UUU|U—U—

8 υ-υ- | --υ- | --υ-
 --υ- | --υ- | υ-υ-
 --υ- | -υυυ- | --υ-
 υ-υ- | --υ- | --υ-
 --υ- | --υ- | --υ-

Son diez trímetros con resoluciones únicamente en los versos 5 (en 4^o *longum*) y 8 (3er. *longum*). La cesura predominante es la pentemímera, excepto en los v. 2, 3 y 10, que presentan la heptemímera, y en el v. 8 donde prevalece la triemímera tras ζητοῦσιν, con una fuerte pausa sintáctica marcada por puntuación.

Fuentes

El fragmento es citado por Estobeo en dos ocasiones. La primera de ellas (en 2, 8, 12 y dentro del capítulo Περὶ τῶν ἐφ' ἡμῖν) cita los diez versos completos, pero sin dar el título de la obra. En cambio, en 4, 20, 61 (dentro del capítulo Ψόγος Ἀφροδίτης καὶ ὅτι φαῦλος ὁ ἔρωσ καὶ πόσων εἶη κακῶν γεγονώς αἴτιος) cita sólo los ocho primeros versos, pero con la indicación —al menos en algunos manuscritos— del título de la pieza: Εὐριπίδου Ῥαδάμανθυς. Un escolio a Eurípides, *Schol. Or.* 1197, parece que parafrasea el verso 4, aunque con errores, en lo que parece una cita hecha de memoria: *Schol. Eur. Or.* 1197 ἠτυμολόγησε τὸ πατήρ παρὰ τὸ πεπᾶσθαι. καὶ ἀλλαχοῦ ‘πολλῶν καλεῖσθαι βούλομαι πατήρ δόμων’, ἀντὶ τοῦ δεσπότης (*Eurípides busca la etimología de patér en pepâsthai* [‘adquirir’, ‘poseer’]. *Y en otro lugar dice: “quiero ser llamado padre de muchas casas” en vez de “dueño”*).

Léxico, dicción, estilo

El estilo moralizante y sentencioso del fragmento se adapta bien al personaje de Radamantis, por lo que es probable la suposición de Snell de que fuera el protagonista

de la pieza quien pronunciara estos versos. La forma de priamela¹⁶⁶⁴ lo hace también apto para dar inicio a un largo prólogo expositivo, habitual en Eurípides, como observan Collard-Cropp, quienes lo comparan con el principio del *Belerofonte* (F 285)¹⁶⁶⁵. Guthrie ha destacado igualmente el tono sofisticado del pasaje¹⁶⁶⁶: la enumeración de los vanos deseos de los hombres es un lugar común, pero Critias omite uno de los más frecuentes, la salud, y añade en cambio la audacia para persuadir (πείθειν) al prójimo mediante palabras corruptoras (μηδὲν ὑγιᾶς ἐκ φρενῶν / λέγοντι). Es evidente que la referencia a la sofística se hace en clave de crítica a sus abusos.

Por lo que se refiere al léxico, llama la atención en el verso 1 el adjetivo παντοῖοι ('de todas clases'), casi inédito en la tragedia salvo por un único ejemplo en Eurípides: *Hec.* 840 ἐπισκήπτοντα παντοίους λόγους (*suplicándote con toda clase de argumentos*)¹⁶⁶⁷.

En los v. 3-4 la expresión χρημάτων πολλῶν πατήρ ha despertado algunas sospechas. Dindorf sustituía πατήρ por el háραx πάτωρ, conjetura aceptada por Nauck y Diels. Ciertamente, una glosa de Focio puede dar pie a la corrección de Dindorf: Πάτορες· κτήτορες ('poseedores', 'dueños'). Pero el escolio a *Or.* 1197 que cita erróneamente estos versos del *Radamantis* (πολλῶν καλεῖσθαι βούλομαι πατήρ δόμων) mantiene precisamente la palabra πατήρ. La expresión "padre de muchas riquezas en las casas" no es habitual y resulta bastante forzada, pero en conjunto, como sugiere Snell, la frase podría tener un sentido parecido al siguiente: "otro quiere ser considerado por sus hijos el origen de una nueva riqueza que les ha transmitido en herencia" (πάτηρ χρημάτων = χρήματα πατρῶα).

¹⁶⁶⁴ La priamela o *praeambulum* ha sido definida por BUNDY (1962: I 5) como "a focusing or selecting device in which one or more terms serve as foil for the point of particular interest". Es una figura estilística recurrente en la poesía griega, especialmente en la lírica arcaica y en Píndaro.

¹⁶⁶⁵ COLLARD-CROPP (2008: II 663); los autores citan así mismo un cierto número de ejemplos de priamelas en la obra de Eurípides, la mayoría de la *Dánae*: F 316, F 320, F 324, F 330, F 1059 Kn.

¹⁶⁶⁶ GUTHRIE (1998: 294).

¹⁶⁶⁷ Sin embargo, παντοῖος sí está presente en Homero (*Il.* XX 249, *Od.* XVII 486) o en Píndaro (*Nem.* V 25).

En el v. 8 οὕτω βίωτος ἀνθρώπων πλάνη cierra la composición en anillo característica de la priamela, en responsión al v. 1 ἔρωτες ἡμῖν εἰσὶ παντοῖοι βίου. Pero βίωτος ἀνθρώπων resulta otra expresión extraña a la tragedia. La forma βίωτος la encontramos con frecuencia en los trágicos tanto con el sentido de ‘sustento’ como con el de ‘vida’, que es el que tiene en el F 17, pero nunca aparece con un genitivo como ἀνθρώπων sino acompañado de un dativo, como en Eur. *Her.* 698-9 μοχθήσας τὸν ἄκυμον / θῆκεν βίωτον βροτοῖς (*afanándose, ha fundado / una vida tranquila para los mortales*) o en Aischyl. F 198 Radt γύαι φέρουσι βίωτον ἄφθονον βροτοῖς (*los campos producen sustento abundante para los mortales*). Por otra parte, πλάνη (‘extravío’) es un sustantivo que no aparece nunca en Eurípides ni en Sófocles (que prefieren πλάνος, -ου), aunque sí en Esquilo: *Prom.* 622 καὶ πρὸς γε τούτοις τέρμα τῆς ἐμῆς πλάνης / δεῖξον (*y además de esto muéstrame el término / de mi andar errante*).

18

(Eur. 660 N, Crit. 13 D-K)

ANONYMUS ANTIATTICISTA 94, 1 Bekker ἐξαιρεῖν ἀντὶ τοῦ ἀφαιρεῖν (ἐξαίρειν et ἀπαίρειν: Nauck). Εὐριπίδης δὲ Ῥαδαμάνθου:

οὐδεὶς γὰρ ἡμᾶς <ὄστις> ἐξαιρήσεται

ἀντὶ τοῦ ἀφαιρήσεται.

“arrancar” en lugar de “arrebatar”. Eurípides en Radamantis:

pues no hay nadie que nos pueda arrancar

en vez de “que nos arrebate”.

Comentario

Del léxico del s. II d. C. conocido como Anónimo Antiaticista proviene el último fragmento del *Radamantis*, atribuido una vez más a Eurípides y con indicación del título de la obra. El trímetro, sin resoluciones y con cesura pentemímera, aparece incompleto tal como lo cita la fuente, de ahí la conjetura de van Dam <ῶστις> para completarlo:

$$\begin{array}{c} - - \cup - | - || <- \cup > - | - - \cup - \\ 1 \\ B \end{array}$$

Una serie de *loci similes* de Eurípides recogidos por Snell refuerzan esta conjetura: Eur. *Alc.* 848 (οὐκ ἔστιν ὄστις αὐτὸν ἐξαίρησεται); *Heraclid.* 977 (οὐκ ἔστι θνητῶν ὄστις ἐξαίρησεται); *Med.* 793 (οὐτίς ἔστιν ὄστις ἐξαίρησεται).

La polisemia de ἐξαίρέω (como la de su casi sinónimo ἀφαιρέω, con que el que lo compara el lexicógrafo) y la falta de un mínimo contexto hace que sea difícil aplicar aquí un sentido concreto al verbo. Si suponemos que la frase la pronuncian uno de los Dioscuros o de los hijos de Afareo en relación a la disputa por las hijas de Leucipo, podría servir el sentido de ‘arrebatar’, ‘privar de’, como hacen algunos traductores¹⁶⁶⁸, aunque en este mismo contexto podría servir también ‘reclamar’. Otros prefieren en cambio dar a ἐξαίρειν el sentido de ‘matar’, ‘aniquilar’¹⁶⁶⁹. Una última posibilidad, si el verso lo pronunciara Cástor, es que ἐξαίρειν signifique ‘separar’, en referencia a su deseo de compartir la suerte de su hermano, muerto a manos de los Afarétidas. Hemos optado por ‘arrancar’ intentando dejar una deliberada ambigüedad entre ‘arrancar una posesión’, ‘arrancar la vida’ o ‘arrancar(se) de alguien’.

¹⁶⁶⁸ COLLARD-CROPP (2008: II 663): “There is none who shall dispossess us”.

¹⁶⁶⁹ Cf. BATTEGAZZORE (2009: 903): “nessuno infatti c'è che ci potrà annientare”; MELERO (1982: 420): “No hay nadie que pueda matarnos”.

ΣΙΣΥΦΟΣ

ΣΙΣΙΦΟ

La leyenda

Sísifo aparece nombrado por Homero como tercer hijo de Éolo y padre de Glauco en el discurso que este último dirige a Diomedes en el canto VI de la *Ilíada* (v. 135-155). Allí mismo ya se le califica como “el más astuto de los hombres” (v. 153 ὁ κέρδιστος ἀνδρῶν), lo que constituirá el rasgo característico de su personalidad en los diferentes episodios de su leyenda¹⁶⁷⁰. En la *Odisea*, en el transcurso de la *Nékyia*, Odiseo puede contemplarlo al lado de otros ilustres criminales como Titio y Tántalo padeciendo su famoso suplicio: Sísifo debe empujar con un enorme esfuerzo una roca gigantesca hasta lo alto de una montaña, pero cuando está a punto de sobrepasar la cumbre, la piedra rueda hacia abajo y él tiene que reanudar su tarea¹⁶⁷¹. En ningún lugar de la *Odisea* se

¹⁶⁷⁰ Cf. Pind. *Ol.* XIII 52-3 Σίσυφον / μὲν πυκνότατον παλάμαις ὡς θεόν (*Sísifo, / sumamente listo en recursos, como un dios*).

¹⁶⁷¹ Hom. *Od.* XI 593-600

καὶ μὴν Σίσυφον εἰσεῖδον κρατέρ' ἄλγε' ἔχοντα,
λᾶαν βαστάζοντα πελώριον ἀμφοτέρησιν.
ἦ τοι ὁ μὲν σκηριπτόμενος χερσίν τε ποσίν τε
λᾶαν ἄνω ὠθεσκε ποτὶ λόφον· ἀλλ' ὅτε μέλλοι
ἄκρον ὑπερβαλέειν, τότ' ἀποστρέψασκε κραταίῃς·
αὐτίς ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδῆς.
αὐτὰρ ὃ γ' ἄψ ὠσασκε τιταινόμενος, κατὰ δ' ἰδρῶς
ἔρρεεν ἐκ μελέων, κονίη δ' ἐκ κρατὸς ὀρώρει.
(*Y vi a Sísifo, sometido a recios dolores,*
que abarcaba una piedra enorme en sus brazos.
Y apoyándose él con fuerza en manos y pies
empujaba hacia arriba la piedra, a la cumbre; mas cuando
ya iba a superar la cima, el peso la hacía volver hacia atrás,
y entonces rodaba hacia el llano la piedra insolente.
Pero él de nuevo empujaba tensando su fuerza, y resbalaba
el sudor por sus miembros y el polvo su cabeza envolvía).

dice cuál es el motivo de su castigo, que no encontramos claramente expuesto hasta Ferecides de Atenas¹⁶⁷², el cual parece haber reunido en uno solo cuatro relatos o episodios procedentes de fuentes diversas¹⁶⁷³: cuando Zeus raptó a Egina, una de las hijas del dios río Asopo, y se la llevó desde Fliunte a la isla que luego tomaría el nombre de la ninfa, pasó por Efira, nombre antiguo de Corinto, donde reinaba Sísifo. Este informó a Asopo del nombre del raptor a cambio de que hiciera brotar una fuente en la acrópolis de la ciudad, la fuente Pirene¹⁶⁷⁴. La denuncia de Sísifo provocó la cólera de Zeus, que le envió a Tánato, el *démon* de la Muerte, pero Sísifo consiguió encadenarlo y durante un tiempo ningún ser humano murió sobre la tierra. Finalmente, Zeus envió a Ares a rescatar a Tánato y Sísifo fue llevado al Hades, pero antes había advertido a su esposa Mérope (una hija de Atlas, según Helánico 4 F 19a) de que no cumpliera ninguno

¹⁶⁷² Pherecyd. Ath. 3 F 119 (= *Schol. Il.* VI 153): Διὸς τὴν Ἀσωποῦ θυγατέρα Αἴγιαν ἀπὸ Φλιοῦντος εἰς Οἰώνωην διὰ τῆς Κορίνθου μεταβιάσαντος, Σίσυφος ζητοῦντι τῷ Ἀσωπῷ τὴν ἀρπαγὴν ἐπιδεικνύει τέχνη, καὶ διὰ τοῦτο ἐπεσπάσατο εἰς ὄργην καθ' ἑαυτοῦ τὸν Δία. Ἐπιπέμπει οὖν αὐτῷ τὸν Θάνατον. Ὁ δὲ Σίσυφος αἰσθόμενος τὴν ἔφοδον, δεσμοῖς κρατεροῖς ἀποδεσμοῖ τὸν Θάνατον. Διὰ τοῦτο οὖν συνέβη οὐδένα τῶν ἀνθρώπων ἀποθνήσκειν, ἕως ἂν αὐτὸν Ἄρης τῷ Θανάτῳ παρέδωκε, καὶ τὸν Θάνατον τῶν δεσμῶν ἀπέλυσε· πρὶν ἢ δὲ ἀποθανεῖν τὸν Σίσυφον, ἐντέλλεται τῇ γυναικὶ Μερόπῃ, τὰ νενομισμένα μὴ πέμπειν εἰς Ἄιδου. Καὶ μετὰ χρόνον οὐκ ἀποδιδούσης τῷ Σισύφῳ τῆς γυναικὸς, ὁ Ἄιδης πυθόμενος, μεθίησιν αὐτὸν, ὡς τῇ γυναικὶ μεμψόμενον. Ὁ δὲ εἰς Κόρινθον ἀφικόμενος, οὐκ ἔτι ὀπίσω ἄγει, πρὶν ἢ γηραιὸν αὐτὸν ἀποθανόντα ** κυλινδεῖν ἠνάγκασεν εἰς Ἄιδου λίθον, πρὸς τὸ μὴ πάλιν ἀποδρᾶναι. Ἡ ἱστορία παρὰ Φερεκύδη (*Cuando Zeus traslada a Egina, la hija de Asopo, desde Fliunte a Enone pasando por Corinto, Sísifo se lo denuncia con astucia a Asopo, que la estaba buscando, y por eso provoca la ira de Zeus contra él. Así que le envía a Tánato, pero Sísifo, conociendo su plan, sujeta con fuertes ataduras a Tánato. Y por esa razón sucedió que ningún hombre moría, hasta que Ares lo entregó a Tánato y desató a Tánato de sus ataduras. Pero antes de morir, Sísifo encarga a su esposa Mérope que no celebre los ritos establecidos para el Hades. Y un tiempo después, enterado Hades de que la mujer no había cumplido lo debido a Sísifo, lo deja ir para que reprenda a su mujer. Él, una vez que llega a Corinto, ya no regresa hasta morir de viejo.... le obligó a hacer rodar una piedra en el Hades para que no pudiera escaparse de nuevo*).

¹⁶⁷³ Cf. RUIZ DE ELVIRA (1982: 32-3).

¹⁶⁷⁴ Este dato lo recoge Paus. II, 5, 1 τὴν δὲ πηγὴν, ἣ ἐστὶν ὀπισθεν τοῦ ναοῦ, δῶρον μὲν Ἀσωποῦ λέγουσιν εἶναι, δοθῆναι δὲ Σισύφῳ· Ibid. 5, 2 ἤκουσα δὲ ἤδη τὴν Πειρήνην φαρμένων εἶναι ταύτην καὶ τὸ ὕδωρ αὐτόθεν ὑπορρεῖν τὸ ἐν τῇ πόλει (*La fuente que está detrás del templo dicen que es un regalo de Asopo que le fue hecho a Sísifo [...]. Y he oído que es la misma que Pirene y que desde allí fluye el agua de la ciudad*).

de los ritos funerarios habituales. Así, una vez ante Hades y Perséfone, consiguió convencerlos de que lo dejaran regresar por un breve periodo de tiempo a la superficie para obligar a su mujer a cumplir sus deberes religiosos¹⁶⁷⁵. Una vez vuelto a la vida, no regresó y continuó viviendo en Corinto hasta que murió a una edad muy avanzada. Tras esta segunda muerte es cuando Hades le impone el eterno suplicio de la roca para evitar que vuelva a escabullirse¹⁶⁷⁶.

Un rama distinta de la leyenda relaciona a Sísifo con otros dos maestros de la astucia, Autólico y Odiseo. La primera noticia procede de un fragmento del *Juicio de las armas* de Esquilo, donde Ayante acusa a Odiseo de ser un hijo bastardo de Sísifo y Anticlea, la esposa de Laertes¹⁶⁷⁷. La idea fue retomada también, como veremos, por Sófocles y Eurípides, y terminó por formar parte de la tradición más común sobre Odiseo. Según Higino¹⁶⁷⁸, Autólico añadía a sus habilidades como ladrón la facultad

¹⁶⁷⁵ Teognis parece conocer la historia pues, aunque no da detalles, asegura que Sísifo consiguió dejar el Hades “tras convencer con palabras lisonjeras a Perséfone”: v. 703-4 ὅστε καὶ ἐξ Ἀΐδεω πολυῖδρηισιν ἀνήλθεν / πείσας Περσεφόνην αἰμυλίοισι λόγοις. En la alusión a las αἰμυλίοισι λόγοις LUCAS DE DIOS (2008: 601-2) cree ver una referencia a un posible tratamiento dramático. Igualmente, Alceo dice de Sísifo que “atravesó dos veces el Aqueronte”: fr. 38, 8-9 L-P ἀλλὰ καὶ πολυῖδρις ἔων ὑπὰ κᾶρι [δῖς / διννάεντ' Ἀχέροντ' ἐπέραισε, μ[(*sino que, aun siendo hombre de múltiples astucias, gracias a la Ker [dos veces] / cruzó el turbulento Aqueronte*).

¹⁶⁷⁶ En Apollod. I 9, 3 se omite el apresamiento de Tánato y la causa del castigo es directamente la denuncia de rapto de Egina: τίνει δὲ ταύτην τὴν δίκην διὰ τὴν Ἀσωποῦ θυγατέρα Αἴγιαναν· ἀρπάσαντα γὰρ αὐτὴν κρύφα Δία Ἀσωπῶ μηνῦσαι ζητοῦντι λέγεται (*Paga esta pena por Egina, la hija de Asopo. Pues se dice que cuando Zeus la raptó en secreto, lo denunció a Asopo que estaba buscándola*).

¹⁶⁷⁷ Fr. 175 Radt ἀλλ' Ἀντικλείας ἄσσον ἦλθε Σίσυφος, / τῆς σῆς λέγω τοι μητρὸς, ἢ σ' ἐγέναιτο (*Pero a Anticlea mucho se acercó Sísifo, / a tu madre digo, sí, la que te concibió*).

¹⁶⁷⁸ Hyg. *Fab.* 201 Mercurius Autolyco, ex Chione quem procreauerat, muneri dedit ut furacissimus esset nec deprehenderetur in furto, ut quicquid surripuisset in quamcunque effigiem uellet transmutaretur, ex albo in nigrum uel ex nigro in album, in cornutum ex mutilo, inmutilum ex cornuto. is cum Sisyphi pecus assidue inuolaret nec ab eo posset deprehendi, sensit eum furtum sibi facere, quod illius numerus augebatur et suus minuebatur. qui ut eum deprehenderet, in pecorum unguis notam imposuit. qui cum solito more inuolasset et Sisyphus ad eum uenisset, [et] pecora sua ex unguis deprehendit quae ille inuolauerat et abduxit. qui cum ibi moraretur, Sisyphus Anticliam Autolyco filiam compressit, quae postea Laertae data est in coniugium, ex qua natus est Vlixes. ideo nonnulli auctores dicunt Σισύφειον. ob hoc

concedida por su padre Hermes de metamorfosear el ganado que robaba de manera que fuera irreconocible para su anterior dueño. Sin embargo, cuando Sísifo se dio cuenta de que le estaba robando inscribió en las pezuñas de sus vacas o bien su marca o la frase “Autólico me ha robado”¹⁶⁷⁹ y siguió al ladrón hasta su casa en el monte Parnaso. Sísifo pudo demostrar su propiedad y le exigió la devolución de todo lo robado. Fue durante ese viaje cuando sedujo a Anticlea, la hija de Autólico, y la dejó embarazada de Odiseo, a quien Laertes, tras casarse con Anticlea, criaría creyéndolo hijo suyo. Según otra versión, el propio Autólico favoreció esta unión de su hija, pues deseaba tener un nieto tan astuto como Sísifo¹⁶⁸⁰.

Otro robo en el que estuvo implicado Sísifo, esta vez con consecuencias funestas, fue el de las yeguas de Diomedes que Heracles había llevado a Euristeo. Según Asclepiades de Trágilo¹⁶⁸¹, Sísifo robó estas yeguas y se las regaló a su hijo Glauco, quien

Vlixes uersutus fuit. (Mercurio le dio a Autólico, al que había engendrado en Quíone, para que fuera el más diestro ladrón y no fuera sorprendido en sus robos, el don de transformar todo lo que robara en la forma que él quisiera, de blanco a negro, de negro a blanco, de cornudo en mocho o de mocho en cornudo. Cuando comenzó a robar asiduamente a Sísifo su ganado y no podía ser sorprendido por él, este se dio cuenta de que le robaba porque el número de las vacas de aquel aumentaba mientras que el suyo disminuía. Para sorprenderlo, puso una marca en las pezuñas de su ganado y cuando aquel, según su costumbre, le robó se presentó ante él, descubrió su ganado por las pezuñas y se llevó todo lo que le había robado. Sísifo se demoró allí y sedujo a Anticlea, la hija de Autólico, que después sería entregada en matrimonio a Laertes, y de la que nació Ulises. Por eso algunos autores lo llaman Σίσυφειον; por eso Ulises es astuto).

¹⁶⁷⁹ ‘Αυτόλυκος ἔκλεψεν’, en Polyæn. *Strat.* VI 52.

¹⁶⁸⁰ Tzetz. *Schol ad Lyc* 344 ὡς δὲ καὶ οὕτω λαθεῖν οὐκ ἴσχυσε τὸν Σίσυφον, φίλον αὐτῷ ποιεῖται. ὁ δὲ λάθρα μίγει τῇ αὐτοῦ θυγατρὶ Ἀντικλείᾳ ἐγκυμονῆσαι ποιεῖ τὸν Ὀδυσσεῦ (Como no había sido capaz de engañar a Sísifo, se hace amigo suyo y uniéndolo en secreto a su propia hija Anticlea, le hace concebir a Odiseo). La misma versión en *Schol. Soph. Ai.* 190.

¹⁶⁸¹ Asclep. 12 F 1 (=Prob. ad *Verg. Georg.* III 267) Potnia urbs est Boeotiae, ubi Glaucus, Sisyphi filius et Meropes, ut Asclepiades in *Τραγωδουμένων* libro primo ait, habuit equas quas adsueuerat humana carne alere, quo cupidius in hostem irruerent et perniciosius. Ipsum autem, cum alimenta defecissent, deuorauerunt in ludis funebribus Peliae. Quidam autem has equas Diomedis fuisse, quas Hercules ad Eurysthea perduxerit, et ab Eurystheo a Sisypho distractas, eumque filio suo dedisse (*Potnias es una ciudad de Beocia donde Glauco, el hijo de Sísifo y Mérope, según dice Asclepiades en el primer libro de los Tragodúmena, tenía unas yeguas a las que había acostumbrado a alimentarse con carne humana, para que*

las acostumbró a alimentarse de carne humana. Durante los funerales de Pelias, las yeguas, hambrientas, devoraron a su dueño (Hig. *Fab.* 250 y Paus. VI 20, 19). Este era muy probablemente el argumento de *Glauco de Potnias* de Esquilo¹⁶⁸².

Según la tradición más habitual, Sísifo fue fundador y primer rey de Corinto, pero nada sabemos de su actividad como gobernante, salvo que por orden de las Ninfas fue el fundador de los juegos Ístmicos en honor de su sobrino Melicertes¹⁶⁸³, cuyo cadáver había sido dejado por un delfín en el Istmo de Corinto¹⁶⁸⁴.

Queda por último una extraña historia relatada sólo por Higino (*Fab.* 60), según la cual Sísifo deseaba acabar con la vida de su hermano Salmoneo y, de acuerdo con los consejos de un oráculo, se unió con la hija de este, Tiro, engendrando en ella dos gemelos que habrían de ser sus vengadores. Sin embargo, su propia madre los mató cuando conoció el oráculo. Aunque el texto de Higino está incompleto, parece que en esta versión este era el crimen merecedor del eterno suplicio de Sísifo en los infiernos.

Tratamientos dramáticos

Conocemos dos títulos de Esquilo sobre el personaje de Sísifo, *Sísifo fugitivo* (Σίσυφος δραπέτης) y *Sísifo que hace rodar la roca* (Σίσυφος πετροκυλιστής). El

se lanzaran contra el enemigo con mayor avidez y estrago. Pero como les faltara el alimento, lo devoraron a él mismo en los juegos fúnebres de Pelias. Sin embargo, algunos dicen que estas yeguas eran las de Diomedes, las que Hércules había llevado a Euristeo y que Sísifo robó a Euristeo y entregó después a su hijo).

¹⁶⁸² Cf. LUCAS DE DIOS (2008: 242-4).

¹⁶⁸³ Pind. fr. 6, 5 M-H

Αιολίδαν δὲ Σίσυφον κέλονται
ᾧ παιδὶ τηλέφαντον ὄρσαι
γέρας φθιμένων Μελικέρτα
(Ordenaron al Eólida Sísifo
erigir visible desde lejos un trofeo
en honor del niño muerto Melicertes).

¹⁶⁸⁴ Paus. II 1, 3 ἐς τοῦτον τὸν τόπον ἐκκομισθῆναι τὸν παῖδα ὑπὸ δελφῖνος λέγουσι· κειμένῳ δὲ ἐπιτυχόντα Σίσυφον θάψαι τε ἐν τῷ ἰσθμῷ καὶ τὸν ἀγῶνα ἐπ' αὐτῷ ποιῆσαι τῶν Ἴσθμίων (A ese lugar dicen que fue llevado el niño por un delfín; y que Sísifo lo encontró tendido, lo enterró en el Istmo y fundó en su honor los Juegos Ístmicos). La desdichada historia de Melicertes se cuenta en Tzetz. *Schol. in Lycophr.* 107 y 229.

primero de ellos es el único que aparece en el *Catálogo Mediceo*¹⁶⁸⁵, mientras que el segundo título lo recogen las fuentes de dos de los fragmentos conservados (fr. 233 y 234) y el T 93b Radt; este último informa de que en esa pieza se exponían algunos ritos secretos de los misterios de Eleusis. El resto de las fuentes sólo indican que los fragmentos procedían del *Sísifo*, sin mayor concreción. Ante esta situación, una parte de la crítica se inclina por pensar que en realidad los dos títulos responden a una sola pieza con tratamiento de drama satírico¹⁶⁸⁶, pero la mayoría prefiere respetar los datos de la tradición. Según la reconstrucción de Lucas¹⁶⁸⁷, *Sísifo fugitivo* versaría sobre el engaño a Tánato y la huida del Hades, aunque es difícil saber si el primer episodio simplemente se incluía como un elemento narrativo previo a la acción. La primera parte transcurriría en el Inframundo y tras la subida de Sísifo a la superficie se produciría el encuentro con los sátiros. La segunda obra, *Sísifo que hace rodar la roca*, era también seguramente un drama satírico a juzgar por el tono jocoso de los fragmentos atribuidos, pero si transcurría en el Hades, como es de suponer por su título, resulta difícil justificar allí la presencia de los sátiros. Taplin piensa que la acción tendría lugar fuera del Hades, adonde Sísifo habría llegado empujando la roca¹⁶⁸⁸, pero entonces el argumento se solaparía con el de la primera pieza.

Sófocles escribió un *Sísifo* del que solo queda un fragmento (fr. 545 Radt) de nula utilidad para vislumbrar su argumento. Incluso se ha negado la existencia de esta pieza como consecuencia de un error de atribución en la fuente de su único fragmento, que en realidad pertenecería a Esquilo o Eurípides¹⁶⁸⁹. De no ser un drama satírico, Lucas propone el episodio de Tiro como posible argumento de la obra¹⁶⁹⁰.

De Eurípides consta que cerró su llamada *Trilogía troyana* (*Alejandro, Palamedes, Las troyanas*) con un drama satírico titulado *Sísifo*, pieza a la que se discute

¹⁶⁸⁵ El *Catálogo Mediceo* (T 78 Radt) es una lista con 73 obras de Esquilo que aparece al comienzo del códice más antiguo del poeta (960-980), el *codex Mediceus* o *Laurentianus* 32-39.

¹⁶⁸⁶ DEFORGUE (1986: 78-9) y, con más dudas, GANTZ (2004: 310).

¹⁶⁸⁷ LUCAS DE DIOS (2008: 602-4).

¹⁶⁸⁸ TAPLIN (1977: 428-9).

¹⁶⁸⁹ SUTTON (1974: 111, 137-8).

¹⁶⁹⁰ LUCAS DE DIOS (1983: 276).

si podría pertenecer el F 19 atribuido a Critias. Los pocos fragmentos restantes no son suficientes para precisar su argumento con seguridad: Van Looy, contando con la presencia de Heracles en la pieza (F 673 Kn.), propone el episodio de las yeguas de Glauco relatado por Probo¹⁶⁹¹, pero reconoce que la gran mayoría de los críticos optan por la seducción de Anticlea por Sísifo y la concepción de Ulises¹⁶⁹². Pechstein sitúa la acción en el Hades, único lugar donde según la *Nékyia* de la *Odisea* aparecen juntos Heracles y Sísifo, pero de nuevo la presencia de los sátiros allí parece un obstáculo infranqueable¹⁶⁹³.

Otro drama satírico de Eurípides que pudo tener como personaje relevante a Sísifo es el *Autólico* o, más concretamente, el primero de los dos que al parecer Eurípides compuso con ese título¹⁶⁹⁴. En él se relataba probablemente el episodio del robo de ganado a Sísifo y la seducción o violación de Anticlea¹⁶⁹⁵, argumento que quizá está recogido en la *Fab.* 201 de Higino¹⁶⁹⁶. El *Autólico* B tendría como argumento, según Masciadri¹⁶⁹⁷, otra fechoría de Autólico relatada por Tzetzes en la que raptaba a una joven y le entregaba a cambio a su padre un viejo sátiro sin que él lo advirtiera¹⁶⁹⁸. En el resumen de Tzetzes no se menciona el nombre de Sísifo, pero tampoco puede excluirse que apareciera como personaje. En cualquier caso, aun reconociendo la existencia de dos obras homónimas, resulta muy problemático para los editores distribuir entre una y otra los escasos fragmentos conservados, incluida la famosa

¹⁶⁹¹ Vid. supra n. 1681. La idea ya había sido propuesta por MURRAY (1932: II 646).

¹⁶⁹² JOUAN-VAN LOOY (2002: 31-2); es de la misma opinión SCODEL (1980: 123-137).

¹⁶⁹³ PECHSTEIN (1998: 216-7).

¹⁶⁹⁴ A pesar del testimonio de Ateneo (X 413c), aparentemente confirmado por un papiro (P. Vindob. 19766), continúan las dudas sobre la existencia de dos *Autólicos*: MANGIDIS (2003: 110-18) sostiene que ambos testimonios aluden a dos representaciones de la misma pieza.

¹⁶⁹⁵ JOUAN-VAN LOOY (1998: 332-3), COLLARD-CROPP (2008: I 279), O'SULLIVAN-COLLARD (2013: 384-6).

¹⁶⁹⁶ Vid. supra n. 1678.

¹⁶⁹⁷ MASCIADRI (1987: 1-7), seguido por la mayoría de los editores: COLLARD-CROPP (2008: I 279), JOUAN-VAN LOOY (1998: 332-5), KANNICHT (1991: 91-9) y *TrGF* 5.1 p. 342-4, PECHSTEIN (1998: 51-3) y KRUMEICH-PECHSTEIN-SEIDENSTICKER (1999: 410-12). Masciadri piensa incluso que el estudioso bizantino quizá disponía de la tragedia completa (vid. supra p.512).

¹⁶⁹⁸ Tzetzes, *Chil.* VIII 435-8; 442-53.

diatriba contra los atletas (Eur. F 282 Kn.). A una de estas dos piezas, preferiblemente a la primera, es a las que Pechstein propone adscribir el F 19 de Critias¹⁶⁹⁹.

Por último, y por lo que se refiere a tratamientos estrictamente cómicos del personaje, la *Suda* menciona una comedia de Apolodoro de Gela (s. IV-III a. C.) con el título de *Sísifo*¹⁷⁰⁰. Igualmente, ya en la literatura latina, hay atestiguada una *fabula atellana* titulada *Sisyphus* de Pomponio Bononiense (s. I a. C.). De ninguna de las dos ha quedado ningún fragmento.

El *Sísifo* de Critias

El contenido del fragmento hace prácticamente imposible no ya una hipotética reconstrucción de la pieza sino ni siquiera su integración en una secuencia dramática coherente inspirada en alguna de las variantes de la leyenda. Hay en la crítica un cierto consenso al suponer que la obra era un drama satírico —aunque tampoco en este punto faltan las discrepancias¹⁷⁰¹—, opinión fundamentada sobre todo en cuestiones de léxico, especialmente por el diminutivo *χωρίω* del verso 39, considerado en general como impropio del lenguaje elevado de la tragedia. También el retrato que el mito ofrece del personaje de Sísifo como prototipo del embaucador y el tramposo se ajusta, en principio, más a un género como el drama satírico. Por último, como ha destacado

¹⁶⁹⁹ PECHSTEIN (1998: 117; 318), y también en KRUMEICH-PECHSTEIN-SEIDENSTICKER (1999: 561). Otra posibilidad interesante que deja abierta CIPOLLA (2003: 265-68) es que, efectivamente, el F 19 perteneciera al *Autólico* y que fuera este y no el *Sísifo* el drama satírico atetizado de los ocho que la anónima *Vita Euripidis* dice que se conservaban en época alejandrina: *Vit. Eur.* 4, 10 σῶζεται δὲ αὐτοῦ δράματα ζζ' καὶ γ' πρὸς τούτοις τὰ ἀντιλεγόμενα, σατυρικά δὲ η', ἀντιλέγεται δὲ καὶ τούτων τὸ α' (*El total de sus dramas era de 92, pero se conservan 67 más los 3 que son dudosos, y 8 dramas satíricos, de los cuales es dudoso uno*). Según Cipolla, τὸ α', con artículo, no puede traducirse por el numeral 'uno', sino que tiene que significar 'el primero' de una serie alfabética o 'el que empieza por α', y en ambos casos la referencia ha de ser al *Autólico*. En tal caso, la obra de Critias a la que pertenecería el F 19 podría ser el *Autólico* falsamente atribuido a Eurípides o una de las dos piezas que llevaban ese título.

¹⁷⁰⁰ PCG II, p. 502 Kassel-Austin.

¹⁷⁰¹ Ya BACH (1827: 72-3), seguido por WAGNER (1848: 103), ALY (1929: 131) o WALKER (1923: 103-4), quien adscribía el F 19 al *Radamantis*, consideraban que el fragmento pertenecía a una tragedia; cf. BATTEGAZZORE (2009: 929). Más recientemente, Collard muestra también alguna reticencia en O'SULLIVAN-COLLARD (2013: 447 n.12).

Seaford, las invenciones maravillosas son un argumento típico del drama satírico, aunque suele tratarse de inventos concretos, como un instrumento musical u otro tipo de artefactos, más que de un concepto tan abstracto como el temor a los dioses, que es lo que se expone en nuestro fragmento¹⁷⁰². El problema, en todo caso, no puede quedar al margen de la irresuelta cuestión de la autoría.

Si consideramos que el F 19 es un fragmento aislado perteneciente a un *Sísifo* de Critias, podría haber constituido su argumento tanto el apresamiento de Tánato como el robo del ganado por Autólico y la seducción de Anticlea. Lo más concreto que puede intuirse sobre el contexto dramático en que podía estar inscrito el fragmento es que Sísifo está intentando convencer a su interlocutor (¿el coro de sátiros? ¿Anticlea?) de la inexistencia de los dioses, o al menos de su omnisciencia para conocer los delitos de los hombres, con un fin que se nos escapa pero que podría consistir en buscar su colaboración para cometer en secreto (v. 12 λάθρα) un acto ilícito o inmoral (¿apresar a Tánato? ¿Seducir a Anticlea?). Es de esperar que al final de la obra Sísifo recibiera su proverbial castigo. En esta línea, Voelke sugiere que el discurso lo pronunciaría Sísifo ante los sátiros a la salida del Hades después de haber conseguido convencer a Perséfone de que lo dejara salir a la superficie¹⁷⁰³.

Un contexto dramático semejante habría que esperar en el caso de que el fragmento perteneciera al *Autólico A* de Eurípides, como propone Pechstein, dado que el probable argumento de la pieza podría coincidir con uno de los que se proponen para el supuesto *Sísifo* de Critias.

La otra posibilidad es que el F 19 perteneciera al *Sísifo* de Eurípides, cuyo argumento, ya se trate del episodio de las yeguas de Glauco o cualquier otro de los que hemos mencionado no parece tampoco dar pie a una *rhêsis* como la del F 19. Scodel, que relaciona estrechamente los temas tratados en el fragmento (la función de la ley, los orígenes de la cultura, la existencia de los dioses) con la reconstrucción que hace de las piezas perdidas de la *Trilogía Troyana*, imagina que el coro de sátiros haría el papel de criados de Euristeo y que quizá Eurípides inventó una trama en la que Heracles jugaba

¹⁷⁰² SEAFORD (1984: 164).

¹⁷⁰³ VOELKE (2001: 362).

un papel más activo del que se trasluce del relato de Probo. Al final, Sísifo acababa recibiendo un castigo, o al menos una advertencia de los dioses, pero conseguiría quedarse finalmente con el botín. Scodel entiende el pasaje como un ejercicio de ironía —una negación de los dioses puesta en boca de un notorio mentiroso— y presume, ingeniosamente pero dejando ya volar sin freno la imaginación, que la pieza acabaría con una epifanía divina (como un reflejo del comienzo de *Las troyanas*), para demostrar a los espectadores que Sísifo estaba equivocado. Un *deus ex machina* que aparecería, sin embargo, como uno de los medios por los que los σοφοί convencen a los hombres de la existencia de los dioses, con lo cual el discurso de Sísifo se convierte así en un ejercicio de autoburla por parte del poeta, pues él también se encuentra entre los engañadores.

Iconografía de Sísifo

El suplicio de Sísifo haciendo rodar la roca aparece ya en una metopa del *Heraïon* I (s. VI a. C.) de Foce del Sele (Fig. 28), junto a Paestum, con una pequeña figura alada masculina subida a su espalda (¿Tánato?) que parece atormentarlo, semejante a la que aparece también en las pinturas etruscas de la tumba François en Vulci y quizá también en la Tumba del Orco de Tarquinia, de la misma época.



Fig. 28

La escena, quizá también representada en una copa laconia del mismo periodo actualmente perdida (Kasel S 49b), estaba ya muy difundida en Atenas desde la segunda

mitad del s. VI a C., como lo prueban las diversas pinturas de figuras negras que tratan el tema, en las que Sísifo suele aparecer acompañado de Perséfone (Fig. 29)¹⁷⁰⁴.



Fig. 29

Ninguna de estas imágenes aporta nada nuevo en el tratamiento del mito como tampoco lo hacen las representaciones posteriores del s. V en adelante —ya en figuras rojas— generalmente de escenas infernales en las que Sísifo aparece con su roca junto a otros condenados. Así, por ejemplo, en una cratera de volutas de Apulia (ca. 350 a. C.) conservada en Nápoles¹⁷⁰⁵ (Fig. 30).

¹⁷⁰⁴ Gliptoteca de Múnich 1494, *LIMC* VII 1, s. v. *Sisyphos* I, p. 784, 5. Cf. GANTZ (2004: 310-11).

¹⁷⁰⁵ Nápoles H 3222; *LIMC* VII 1, s. v. *Sisyphos* I, p. 784, 23.



Fig. 30

La aventura de Sísifo y Autólico aparece igualmente en otra cratera de volutas de Apulia de fines del s. V, conservada en la Gliptoteca de Múnich¹⁷⁰⁶, que contiene dos escenas relacionadas con el episodio. En la primera, Laertes presenta a Anticlea a un grupo de amigos, uno de los cuales señala indiscretamente el vientre embarazado de la joven esposa (Fig. 31); en la otra, Laertes, con gesto crispado, enseña a Autólico un curioso objeto con forma de corazón en el que está escrito el nombre de Sísifo, seguramente, como señala Gantz¹⁷⁰⁷, una prueba dejada por el pícaro héroe para que no haya duda de su colaboración en el estado de gravidez de la novia (Fig. 32). La secuencia tiene un inequívoco sabor teatral, quizá relacionado con una de las dos piezas de Eurípides tituladas *Autólico*.

¹⁷⁰⁶ Múnich 3268, *LIMC* VII 1, s. v. *Sisyphos* I, p. 782, 1 (= I 1 s. v. *Antikleia*, p. 828, 1).

¹⁷⁰⁷ GANTZ (2004: 313).



Fig. 31



Fig. 32

Asimismo, se ha relacionado con el primer *Autólico* de Eurípides una enócoe de terracota del s. II a. C. perdida durante la II Guerra Mundial que presentaba, muy deterioradas, diversas escenas en relieve relacionadas con esta parte de la leyenda (Fig.

33)¹⁷⁰⁸. En una de ellas se ve a Sísifo atrayendo hacia el lecho a Anticlea (ambos con sus nombres) que sujeta una rueca. En otra parte del vaso se ve a Autólico (también con su nombre) robando el ganado de Sísifo, que protesta airadamente, y finalmente Autólico y Laertes observando cómo Sísifo recupera sus animales.



Fig. 33

Por último, un molde para una copa con relieves de Pella (s. II-I a. C.)¹⁷⁰⁹ presenta a la izquierda de una puerta cerrada a Sísifo, aparentemente con las manos atadas a la espalda, conducido por Hermes y otro personaje desconocido ante Autólico, que le

¹⁷⁰⁸ Berlín 3161a; *LIMC* VII 1, s. v. *Sisyphos* I, p. 782, 3 (= I 1 s. v. *Antikleia*, p. 828-30, 2).

¹⁷⁰⁹ Museo Arqueológico de Pella, nº 81.108; *LIMC* VII 1, s. v. *Sisyphos*, p. 782, 2a.

espera delante de una barca para ser conducido al Hades. A la derecha quedan restos de dos escenas distintas; en una dialogan Autólico y Anticlea, y en la siguiente, ya apenas visibles, Anticlea con un hombre desconocido, probablemente Sísifo (Fig. 34). Todos los personajes principales aparecen con su nombre inscrito encima. La puerta central permite sospechar una inspiración teatral, que Kannicht relaciona más bien con el *Autólico* que con el *Sísifo* de Eurípides¹⁷¹⁰. En todo caso, en ninguna de estas representaciones que se han vinculado con el drama satírico de Eurípides aparecen representados los sátiros.

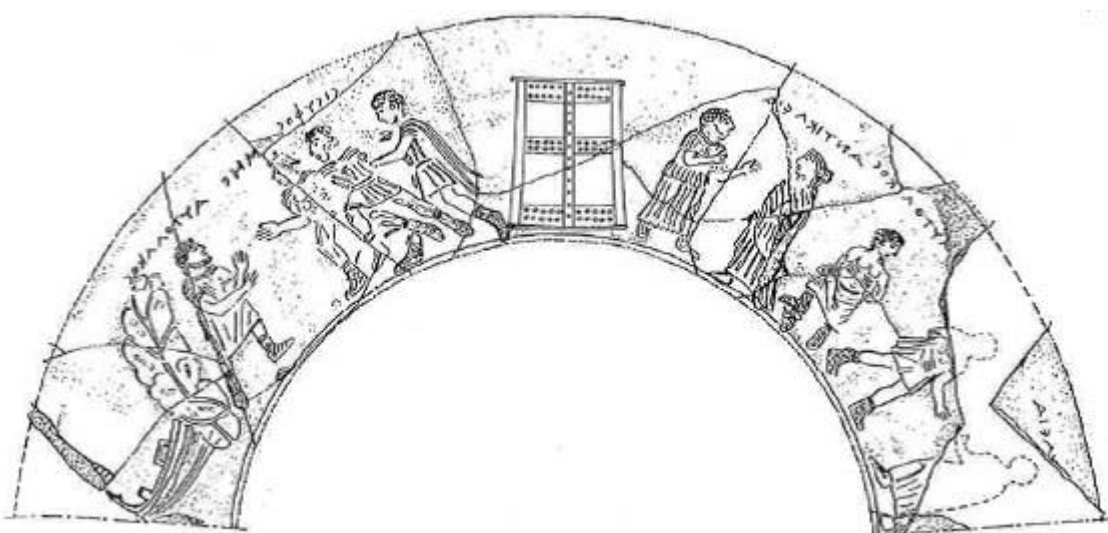


Fig. 34

19

(Crit. 1 N, 25 D-K)

SEXTUS EMPIRICUS, *Adversus mathematicos* 9, 54 p. 402 (codd. *NLE* dett.) καὶ Κριτίας δὲ εἷς τῶν ἐν Ἀθήναις τυραννησάντων δοκεῖ ἐκ τοῦ τάγματος τῶν ἀθέων ὑπάρχειν φάμενος ὅτι οἱ παλαιοὶ νομοθέται ἐπίσκοπόν τινα τῶν ἀνθρωπίνων κατορθωμάτων καὶ ἀμαρτημάτων ἔπλασαν τὸν θεὸν ὑπὲρ τοῦ μηδένα λάθρα τὸν πλησίον ἀδικεῖν, εὐλαβούμενον τὴν ὑπὸ τῶν θεῶν τιμωρίαν. ἔχει δὲ παρ' αὐτῷ τὸ ῥητὸν οὕτως· (v. 1-40) καὶ ὀλίγα προσδιελθὼν ἐπιφέρει· (v. 41-42)

4

¹⁷¹⁰ KANNICHT, *TrGF* 5.1, p. 658.

ΣΙΣΥΦΟΣ

- ἦν χρόνος ὅτ' ἦν ἄτακτος ἀνθρώπων βίος
καὶ θηριώδης ἰσχύος θ' ὑπηρέτης,
ὅτ' οὐδὲν ἄθλον οὔτε τοῖς ἐσθλοῖσιν ἦν
4 οὔτ' αὖ κόλασμα τοῖς κακοῖς ἐγίγνετο.
κᾶπειτά μοι δοκοῦσιν ἄνθρωποι νόμους
θέσθαι κολαστάς, ἵνα δίκη τύραννος ἦ
<x – υ – x> τήν θ' ὕβριν δούλην ἔχη·
8 ἐζημιῶτο δ' εἴ τις ἐξαμαρτάνοι.
ἔπειτ' ἐπειδὴ τάμφανῆ μὲν οἱ νόμοι
ἀπεῖργον αὐτοὺς ἔργα μὴ πράσσειν βία,
λάθρα δ' ἔπρασσον, τῆνικαῦτά μοι δοκεῖ
12 <υ –> πυκνός τις καὶ σοφὸς γνώμην ἀνήρ
<θεῶν> δέος θνητοῖσιν ἐξευρεῖν, ὅπως
εἴη τι δεῖμα τοῖς κακοῖσι, κἂν λάθρα
πράσσωσιν ἢ λέγωσιν ἢ φρονῶσί <τι>.
16 ἐντεῦθεν οὖν τὸ θεῖον εἰσηγήσατο,
ὡς ἔστι δαίμων ἀφθίτῳ θάλλων βίῳ
νόῳ τ' ἀκούων καὶ βλέπων, φρονῶν τε καὶ
προσέχων τε ταῦτα καὶ φύσιν θεῖαν φορῶν,
20 ὃς πᾶν {μὲν} τὸ λεχθὲν ἐν βροτοῖς ἀκού<σ>εται,
<τὸ> δρώμενον δὲ πᾶν ἰδεῖν δυνήσεται.
ἐὰν δὲ σὺν σιγῇ τι βουλευῆς κακόν,
τοῦτ' οὐχὶ λήσει τοὺς θεοὺς· τὸ γὰρ φρονοῦν
24 <x –> ἔνεστι. τούσδε τοὺς λόγους λέγων
διδαγμάτων ἠδιστον εἰσηγήσατο
ψευδεῖ καλύψας τὴν ἀλήθειαν λόγῳ.
<ν>αίει<ν> δ' ἔφασκε τοὺς θεοὺς ἐνταῦθ' ἵνα
28 μάλιστ' ἄ<ν> ἐξέπληξεν ἀνθρώπους ἄγων,
ὄθεν περ ἔγνω τοὺς φόβους ὄντας βροτοῖς

καὶ τὰς πόνήσεις τῷ ταλαιπώρῳ βίῳ,
 ἐκ τῆς ὑπερθε περιφορᾶς, ἴν' ἀστραπάς
 32 κατεῖδε οὔσας, δεινὰ δὲ κτυπήματα
 βροντῆς τό τ' ἀστερωπὸν οὐρανοῦ δέμας,
 Χρόνου καλὸν ποίκιλμα, τέκτονος σοφοῦ,
 ὄθεν τε λαμπρὸς ἀστέρος στείχει μύδρος
 36 ὃ θ' ὑγρὸς εἰς γῆν ὄμβρος ἐκπορεύεται.
 τοίους πέριξ ἔστησεν ἀνθρώποις φόβους,
 δι' οὓς καλῶς τε τῷ λόγῳ κατώκισεν
 τὸν δαίμον' οὔτος ἐν πρέποντι χωρίῳ,
 40 τὴν ἀνομίαν τε τοῖς νόμοις κατέσβεσεν

* *

οὔτω δὲ πρῶτον οἴομαι πεῖσαί τινα
 θνητοὺς νομίζειν δαιμόνων εἶναι γένος

4 *También Critias, uno de los que fueron tiranos en Atenas, parece que formaba parte de la categoría de los ateos por decir que los antiguos legisladores se inventaron a la divinidad como una especie de supervisor de los aciertos y los errores humanos, para que nadie agraviara en secreto a su vecino al temer el castigo de los dioses. Se encuentra en él la siguiente declaración: (v. 1-40). Y un poco más adelante continúa: (v. 41-42).*

SÍSIFO

*Fue en un tiempo caótica la vida de los hombres
 y asimismo brutal y sierva de la violencia,
 porque ningún galardón para los buenos había
 4 ni castigo alguno obtenían los malvados.
 Más tarde, pienso que los hombres leyes
 penales fijaron, para que la Justicia fuera el tirano
 ... que a la insolencia mantuviera esclava.
 8 Y si alguien delinquía era sancionado.
 Después, como las leyes les impedían*

*a la vista delitos cometer con violencia
y en secreto actuaban, creo que entonces*

12 *un hombre agudo y de mente sabia
para los mortales ideó el temor de los dioses
a fin de que espanto los malos tuvieran, incluso
de obrar o decir o pensar algo en secreto.*

16 *Conque desde entonces introdujo así lo divino:
que hay un genio floreciente de vida inmortal,
que con la mente ve y oye, y que piensa
y se ocupa de esto y ostenta una divina natura;*

20 *que todo lo dicho por los mortales oirá
y todos sus hechos podrá percibir.
Y aunque en silencio maquinas un mal
no ha de escapar a los dioses: clarividencia*

24 *hay en ellos. Con estas razones que dijo
la más dulce lección inculcó,
ocultando la verdad con falso discurso.
Que residen los dioses, decía, allí donde*

28 *al llevarlos más terror causarían en los hombres,
de donde supo que nacen los terrores humanos
y los pesares de su mísera vida:
del orbe celeste, de donde el relámpago*

32 *vio que nacía y los espantosos fragores
del trueno y el cuerpo del cielo de faz estrellada,
hermoso bordado de Crono, sabio artesano;
de donde la masa encendida del astro proviene*

36 *o la húmeda lluvia desciende a la tierra.
En torno a los hombres plantó él tales terrores,
con los que de palabra diestramente asentó
al ser divino en el recinto apropiado*

40 *y la alegalidad extinguió con las leyes.*

* *

*Así, me parece, fue como alguien indujo el primero
a los hombres a creer que hay una estirpe de dioses.*

Comentario

Métrica

— U U U — | U — U — | — — U —
— — U — | U — U — | U — U —
U — U — | U — U — | — — U —
4 — — U — | U — U — | U — U —
— — U — | U — U — | — — U —
— — U — | — U U U — | U — U —
< x — U — | x > — U — | — — U —
8 U — U — | U — U — | U — U —
U — U — | — — U — | U — U —
U — U — | — — U — | — — U —
— — U — | — — U — | U — U —
12 < x — > U — | — — U — | U — U —
< U — > U — | — — U — | — — U —
— — U — | U — U — | U — U —
— — U — | U — U — | U — U —
16 — — U — | U — U — | — — U —
— — U — | — — U — | — — U —
U — U — | — — U — | U — U —
U U — U — | U — U — | — — U —
20 — — { — } U — | U — U — | U — U —
< U > — U — | — — U — | U — U —
U — U — | — — U — | — — U —
— — U — | — — U — | U — U —

24 <x-> u - | u - u - | u - u -
 u - u - | - - u - | - - u -
 - - u - | - - u - | - - u -
 - - u - | u - u - | - - u -
 28 u - u - | u - u - | - - u -
 u - u - | - - u - | - - u -
 - - u - | - - u - | - - u -
 - - u - | u u u u - | u - u -
 32 u - u - | - - u - | u - u -
 - - u - | u - u - | u - u -
 u - u - | - - u - | u - u -
 u - u - | u - u - | - - u -
 36 u - u - | - - u - | u - u -
 - - u - | - - u - | - - u -
 u - u - | u - u - | u - u -
 - - u - | u - u - | u - u -
 40 - u u u - | u - u - | u - u -
 * *
 - - u - | u - u - | - - u -
 - - u - | - - u - | - - u -

El fragmento es una larga *rhêsis* de 42 trímetros yámbicos, con un estilo muy estricto en cuanto a las libertades métricas que se permite: en todo el pasaje solo hay cinco resoluciones (v. 1, 6, 19, 31 y 40), siempre en el primer o tercer pie del verso y nunca más de una resolución por verso; tampoco se incumple la ley de Porson ni aparece ninguna otra licencia métrica de las habituales en la comedia o en el drama satírico. Estos datos pueden ser relevantes para la cuestión de la autoría y para la adscripción del fragmento a una u otra obra: Sutton señala que si el F 19 perteneciera al *Sísifo* representado junto a la *Trilogía troyana* de 415, mostraría unas restricciones métricas incongruentes con esa fecha, lo que interpreta como un punto en contra de la

autoría de Eurípides¹⁷¹¹. Su razonamiento se basa en el número más alto de resoluciones que encontramos en el *Cíclope* de Eurípides, único drama satírico conservado completo y que Sutton data en torno al 424 a. C.¹⁷¹². Davies concreta un poco más este argumento señalando que en los trímetros pronunciados por Odiseo en el *Cíclope* hay más del doble de resoluciones que en el F 19 (una cada 3'8 versos frente a, aproximadamente, una cada 8 en el F 19), y presentan una libertad mayor en su posición en el verso, pues aparecen también en el segundo y en el último pie¹⁷¹³. Tampoco se observa en el *Cíclope* la estricta condición de una sola resolución por verso en uno de cada 46 trímetros. Sin embargo, como el propio Davies señala, esta comparación sólo tiene valor si la fecha del *Cíclope* fuera inequívoca, lo que está lejos de suceder¹⁷¹⁴: a partir del trabajo de Seaford¹⁷¹⁵, quien precisamente se basa sobre todo en criterios métricos, hay un cierto consenso en fechar el *Cíclope* alrededor de 408, con lo cual la mayor severidad métrica del *Sísifo* de 415, siete años anterior, podría ser asumible.

Un segundo punto de referencia abordado por Davies con el que comparar la métrica del F 19 es la única pieza conservada de la trilogía, *Las troyanas*. En una *rhêsis* de esta obra (v. 616-660) similar en extensión al F 19 solo hay cuatro resoluciones, incluyendo un nombre propio. La proporción en ambos pasajes es muy parecida, pero quizá cabría esperar una mayor libertad métrica en un drama satírico, por las características de este género dramático, que en una tragedia de la misma fecha.

En cualquier caso, como no pueden dejar de reconocer los estudiosos que se han ocupado de la cuestión, una base estadística de 42 versos resulta claramente insuficiente para establecer una comparación que permita llegar a conclusiones sólidas.

¹⁷¹¹ SUTTON (1980: 74 n. 247), id. (1987: 64-5).

¹⁷¹² SUTTON (1980: 114).

¹⁷¹³ DAVIES (1989: 27-8).

¹⁷¹⁴ Sobre la fecha del *Cíclope*, cf. KRUMEICH-PECHSTEIN-SEIDENSTICKER (1999: 431) y O'SULLIVAN-COLLARD (2013: 39-41).

¹⁷¹⁵ SEAFORD (1982: 163-5).

Otro rasgo métrico que ha destacado Dihle es la inusual aparición de final de palabra en la sexta posición del trímetro¹⁷¹⁶, como sucede en el v. 21: <τὸ> δρώμενον δὲ πᾶν ἰδεῖν δυνήσεται. La alternativa a colocar la pausa tras πᾶν sería la aún más extraña cesura pentemímera tras δὲ. Sin duda, esto supone una merma en la calidad del verso, pero para Dihle, que cita dos ejemplos paralelos en Eurípides (*Cycl.* 7, *Med.* 266), no hace imposible la atribución del fragmento a este autor. Como señala Scodel, en el fragmento hay un total de 18 casos de aparente final de palabra en la sexta posición del verso, pero en todos ellos, excepto en el del v. 21, aparecen implicadas palabras proclíticas, como preposiciones o el artículo. La proporción es muy similar a una serie de pasajes escogidos al azar por la autora en *Las troyanas* (con una media de 14 casos por 42 versos), de lo que deduce que el F 19 es compatible métricamente con los usos de Eurípides y más si se tiene en cuenta la mayor licencia que suele mostrar el drama satírico¹⁷¹⁷.

Dover ha señalado igualmente un rasgo estilístico llamativo que en apariencia contradice la norma euripídea¹⁷¹⁸: la relativa frecuencia en el fragmento de cierto tipo de encabalgamiento que afecta a una palabra prepositiva en posición final de verso. Este encabalgamiento se produce tres veces en el F 19: v. 13 ὅπως, v. 18 τε καὶ y v. 27 ἴνα. Dover observa que apenas hay media docena de ejemplos de este fenómeno en el conjunto de los diálogos de la obra conservada de Eurípides, lo que sin duda constituye una sólida prueba contra su autoría. Davies, refuerza este argumento alegando que la tendencia de Eurípides a evitar pausa final de verso en esa posición es bien conocida y en ninguno de los pasajes donde se lo permite aparecen ὅπως ni ἴνα¹⁷¹⁹. Por lo que se refiere a τε καὶ, Diggle afirma que este estilo sofócleo de encabalgamiento es el rasgo que con más fuerza atenta contra la autoría de Eurípides, pero observa que Aecio da una versión distinta (e inaceptable: φρονεῖ τ' ἄγαν) del final del v. 18 y que en el verso

¹⁷¹⁶ DIHLE (1977: 38 n. 16).

¹⁷¹⁷ SCODEL (1980: 125-6).

¹⁷¹⁸ DOVER (1975: 46).

¹⁷¹⁹ DAVIES (1989: 27).

siguiente reaparece un τε sin sentido, todo lo cual hace presumir que hay algún tipo de corrupción en el texto¹⁷²⁰.

Collard¹⁷²¹ matiza algunas de estas consideraciones: en el caso de ὅπως el dato de Davies no es exacto, pues hay hasta siete claros ejemplos más en Eurípides de ὅπως en posición final de verso con encabalgamiento (incluidos los fragmentos), junto a otros que, como alega Davies, pertenecen a pasajes probablemente espurios o con el texto corrupto (Eur. *Phoen.* 1318, *Iph. Taur.* 1478-9). De ἴνα, efectivamente, no hay ningún caso en Eurípides, aunque hay cinco en Sófocles y cuatro en el *Prometeo encadenado* de Esquilo. Sin duda, es este un rasgo estilístico a tener en cuenta contra la paternidad de Eurípides, pero una vez más nos encontramos con que es difícil establecer conclusiones definitivas. A todo ello hay que añadir además, como señala Pechstein, que conocemos demasiado poco de la producción satírica de Eurípides para excluir la presencia de tal fenómeno en los dramas no conservados¹⁷²².

Fuentes

La única fuente que cita los cuarenta y dos versos del fragmento es el médico y filósofo escéptico Sexto Empírico (ca. 65-ca. 140 d. C.) en su tratado *Contra los profesores*. Sexto es también la única fuente que atribuye el fragmento a Critias¹⁷²³, presentándolo como prueba de su ateísmo¹⁷²⁴, pero no dice el título de la obra ni el

¹⁷²⁰ DIGGLE (1981: 106).

¹⁷²¹ COLLARD-CROPP (2008: II 634 n.4).

¹⁷²² PECHSTEIN (1998: 294).

¹⁷²³ Sin embargo un pasaje de Plutarco permite sospechar que conocía el fragmento bajo el nombre de Critias, pues censurando los sacrificios humanos de los cartagineses se pregunta: *De sup.* 171 C Καρχηδονίοις οὐκ ἔλυσιτέλει Κριτίαν λαβοῦσιν ἢ Διαγόραν νομοθέτην ἀπ' ἀρχῆς μήτε τινὰ δαιμόνων μήτε θεῶν νομίζειν ἢ τοιαῦτα θύειν οἷα τῷ Κρόνῳ ἔθουον; (¿No hubiera sido más ventajoso para los cartagineses, tomando a Critias o a Diágoras como redactor de sus leyes desde un principio, no creer en ninguna de las fuerzas divinas ni en dioses antes que hacer tales sacrificios a Crono?). De lo que se deduce que o bien Plutarco conocía el texto de Sexto (contemporáneo suyo) o bien leía la misma fuente de la que Sexto tomó el fragmento.

¹⁷²⁴ En otro lugar Sexto vuelve a nombrar a Critias como ateo: *Pyrrh. hyp.* 3, 218 p. 172 θεοὺς γὰρ οἱ μὲν πολλοὶ φασιν εἶναι, τινὲς δὲ οὐκ εἶναι, ὥσπερ οἱ περὶ Διαγόραν τὸν Μήλιον καὶ Θεόδωρον καὶ Κριτίαν

nombre del personaje que lo pronuncia sino que directamente le atribuye al oligarca las ideas expresadas en el discurso. Tampoco reproduce el fragmento de manera continua, sino que deja constancia de que omite unos pocos versos intermedios entre el v. 40 y el 41 (καὶ ὀλίγα προσδιελθῶν ἐπιφέρει).

La segunda fuente en importancia es Aecio, de quien solo sabemos que fue autor de una colección doxográfica reunida a fines del I d. C. La obra original no se conserva, pero puede reconstruirse principalmente gracias a un epítome falsamente atribuido a Plutarco (*Placita philosophorum*), al *Anthologium* de Estobeo y a la *Græcarum affectionum curatio* de Teodoreto¹⁷²⁵. Aecio (en *Plac.* I 7) da como autor a Eurípides y dice que es Sísifo quien pronuncia el discurso, pero tampoco cita el título de la obra. Ni siquiera incluye el fragmento completo tal como aparece en Sexto: cita literalmente los v. 1-2, a continuación hace un resumen en prosa del contenido de los versos 9-16 y después vuelve a citar literalmente los v. 17-18. En otro tramo distinto de su obra (*Plac.* I 6), e integrados a su vez en un fragmento del estoico Crisipo (fr. 1009, 25-6), cita los v. 33-34, atribuyéndoselos igualmente a Eurípides. Además, su texto contiene algunas variantes importantes respecto del de Sexto:

ΑΕΤΙΟΥ *Placita* 1, 7 (*Doxogr.* p. 298, [Plut.] *Plac.* 880 E) καὶ Εὐριπίδης δ' ὁ τραγωδοποιὸς ἀποκαλύψασθαι (sc. μὴ εἶναι θεοῦς) μὲν οὐκ ἠθέλησε, δεδοικῶς τὸν Ἄρειον πάγον, ἐνέφηνε δὲ τοῦτον τὸν τρόπον· τὸν γὰρ Σίσυφον εἰσήγαγε προστάτην ταύτης τῆς δόξης καὶ συνηγόρησεν αὐτοῦ ταύτῃ τῇ γνώμῃ·

“ἦν' γὰρ ἕχρονος' φησὶν ὅτ' ἦν ἄτακτος ἀνθρώπων βίος
καὶ θηριώδης ἰσχύος θ' ὑπηρέτης”·

τὸν Ἀθηναῖον (*Pues unos dicen que hay dioses y otros que no los hay, como los que siguen a Diágoras de Melos, a Teodoro y a Critias de Atenas*).

¹⁷²⁵ La reconstrucción de la obra de Aecio es obra de DIELS en su *Doxographi Graeci* (1879: 45-69, 99-102), y ha sido minuciosamente revisada por MANSFELD-RUNIA (1997: I 319-333).

ἔπειτα φησὶ τὴν ἀνομίαν λυθῆναι νόμων εἰσαγωγῇ· ἐπεὶ γὰρ ὁ νόμος τὰ φανερὰ τῶν ἀδικημάτων εἴργειν ἐδύνατο κρύφα δ' ἠδίκουν πολλοί, τότε τις σοφὸς ἀνὴρ ἐπέστησεν, ὡς δεῖ ψευδεῖ λόγῳ τυφλῶσαι τὴν ἀλήθειαν καὶ πείσαι τοὺς ἀνθρώπους (v. 17-18)

“ὡς ἔστι δαίμων ἀφθίτῳ θάλλων βίῳ,
ὃς ταῦτ' ἀκούει καὶ βλέπει φρονεῖ τ' ἄγαν”.

Y Eurípides no quiso confesarlo [sc. que no hay dioses] por temor al Areópago, pero lo dejó ver de este modo: sacó a escena a Sísifo como precursor de esa opinión y se manifestó mediante el pensamiento de este, diciendo (v. 1-2)

*“Fue en un tiempo caótica la vida de los hombres
y asimismo brutal y sierva de la violencia”.*

Después afirma que la alegalidad fue disuelta por la introducción de las leyes. Sin embargo, como la ley podía impedir los crímenes evidentes pero muchos seguían cometiéndolos a escondidas, entonces un hombre sabio estableció que había que cegar la verdad con un falso discurso y convencer a los hombres de que (v. 17-18)

*“hay un genio floreciente de vida inmortal
que oye esto y lo ve y es de enorme inteligencia”*

AETIUS, *Placita* 1, 6 (*Doxogr.* p. 294, [Plut.] *Plac.* 879 F) ὄθεν καὶ Εὐριπίδης φησὶ (v. 33-34):

“τό τ' ἀστερωπὸν οὐρανοῦ σέλας,
χρόνου καλὸν ποίκιλμα, τέκτονος σοφοῦ”.

Por eso dice también Eurípides (v. 33-34):

*“y el esplendor estrellado del cielo,
hermoso bordado de Crono, sabio artesano”.*

El resto de las fuentes tienen una importancia muy limitada: o bien simplemente parafrasean en parte el contenido del fragmento¹⁷²⁶ o de algún verso¹⁷²⁷, o bien citan literalmente algunos versos aislados¹⁷²⁸ o incluso una sola palabra¹⁷²⁹. Como han demostrado Diels y Winiarczyk¹⁷³⁰, en último término estas informaciones derivan de los *Placita* de Aecio, de ahí que, cuando lo hacen, atribuyan el pasaje a Eurípides. El problema que se plantea es cuál de las dos fuentes, Sexto o Aecio, merece mayor credibilidad tanto en lo que se refiere a la atribución del fragmento como a la transmisión del texto. Con este objetivo Diels demostró que los dos pasajes de Aecio que citan el F 19 (*Plac.* I 6 y I 7) representan, respectivamente, extractos de una obra estoica y de una epicúrea. Por otra parte, el mismo Diels (seguido de nuevo por Winiarczyk) supone que la información sobre los ateos notorios y sus doctrinas en las que se inscribe la *rhêsis* de Sísifo se remonta, tanto en Sexto como en Aecio I 7, a un catálogo de doctrinas ateas probablemente obra de Clitómaco de Cartago, director de la Academia entre 127-109 a. C. La lista de ateos es más completa en Sexto: Diágoras,

¹⁷²⁶ Eus. *Praep. Ev.* XIV 16, 1 καὶ Εὐριπίδης δὲ ὁ τραγωδοποιὸς ἀποκαλύψασθαι μὲν οὐκ ἠθέλησε, δεδουκῶς τὸν Ἄρειον πάγον, ἐνέφηνε δὲ τοῦτο· τὸν γὰρ Σίσυφον εἰσήγαγε προστάτην ταύτης τῆς δόξης καὶ συνηγόρησεν αὐτοῦ τῇ γνώμῃ. Eusebio se limita a copiar al pie de la letra el texto de Aecio, pero omitiendo la cita de los versos.

¹⁷²⁷ El v. 34 del fragmento es evocado por Phil. Alex. *De somn.* I 207 (3, 250, 6 C.-W.) καὶ τὸ τοῦ θεοῦ καλὸν ποίκιλμα, ὃδε ὁ κόσμος (*y el hermoso bordado del dios, esto es el cosmos*).

¹⁷²⁸ Los v. 33-34 son citados por ps. Gal. *De hist. philos.* 34, 6, (*Doxogr.* p. 617) copiando literalmente de Aet. *Plac.* I 6.

¹⁷²⁹ *Schol Eur. Or.* 982, 7-8 Ἀναξαγόρου δὲ μαθητῆς γενόμενος ὁ Εὐριπίδης μύδρον (v. 35) λέγει τὸν ἥλιον (*Eurípides, que fue discípulo de Anaxágoras, llama ‘masa’ al sol*).

¹⁷³⁰ DIELS (1879: 12-17, 233-258), WINIARCZYK (1987: 35-45); cf. MANSFELD-RUNIA (1997: I 130-151).

Teodoro, Evémero, Pródico y Protágoras, además de Critias¹⁷³¹; mientras que Aecio sólo menciona, en I 7, a Diágoras, Teodoro y Evémero, además de Eurípides¹⁷³². Como a esto se añade que Sexto cita los 42 versos, Diels deduce que Sexto podía acceder directamente al tratado de Clitómaco, mientras que Aecio lo hace a través de otra recopilación intermedia, una antología de textos filosóficos en la que se enfrentaban las tesis contrapuestas de las diferentes escuelas, en nuestro caso la estoica en I 6 y la epicúrea en I 7. La información sobre la escuela epicúrea de esta presunta antología procedería también de Clitómaco. En resumen, de este complejo *stemma* Diels deduce que el testimonio de Sexto sobre la autoría de Critias es más fiable que el de Aecio.

Sin embargo Cipolla ha puesto de relieve que el testimonio recogido por Aecio en I 6, procedente de una obra estoica anónima, es independiente del tratado de Clitómaco, pues cita los versos 33-34 del F 19 en apoyo de una doctrina, la estoica, que admite la existencia de los dioses, lo cual implica que su autor debe desconocer el resto del fragmento y su contenido ateo. Por consiguiente, en Aecio tenemos no uno sino dos testimonios independientes de una tradición que atribuía el fragmento a Eurípides, lo que al menos lo equipara en fiabilidad al testimonio de Sexto. El problema que surge entonces es si la fuente epicúrea de Aecio I 7 tomó el nombre de Eurípides de Clitómaco, y de ser así, de dónde tomó entonces Sexto el nombre de Critias¹⁷³³.

En conclusión, tampoco el estudio de las fuentes permite, en contra de lo que pensaba Diels, dar una respuesta definitiva al problema de la autoría.

¹⁷³¹ Sext. Emp. Adv. math. IX 51, 1-5 μή εἶναι [sc. θεούς] δὲ οἱ ἐπικληθέντες ἄθεοι, καθάπερ Εὐήμερος, γέρων ἀλαζών, ἄδικα βιβλία ψήχων, καὶ Διαγόρας ὁ Μήλιος καὶ Πρόδικος ὁ Κεῖος καὶ Θεόδωρος καὶ ἄλλοι παμπληθεῖς (*Dicen que no hay [sc. dioses] los llamados ateos, como Evémero, un viejo charlatán que garabatea libros impíos, Diágoras de Melos, Pródico de Ceos, Teodoro y otros muchos.*) Ibid. IX 55, 1-2 Συμφέρεται δὲ τούτοις τοῖς ἀνδράσι καὶ Θεόδωρος ὁ ἄθεος καὶ κατὰ τινος Πρωταγόρας ὁ Ἀβδηρίτης (*Se añade a estos hombres también Teodoro el ateo y, según algunos, Protágoras de Abdera*). Cicerón en *De nat. deor.* I 117-119 reporta la misma lista e incluso resume la doctrina expuesta en el F 19, pero sin nombrar a Critias; cf. n. 1819.

¹⁷³² Aet. Plac. I 7 (Ps. Plut. Plac. 880 D 8-10) Ἔνιοι τῶν φιλοσόφων, καθάπερ Διαγόρας ὁ Μήλιος καὶ Θεόδωρος ὁ Κυρηναῖος καὶ Εὐήμερος ὁ Τεγεάτης, καθόλου φασι μή εἶναι θεούς (*Algunos filósofos, como Diágoras de Melos, Teodoro de Cirene y Evémero de Tegea, niegan absolutamente que haya dioses*).

¹⁷³³ CIPOLLA (2003: 250-2).

Aparato crítico

El texto del fragmento presenta un buen número de variantes en las dos versiones principales en la que se nos ha transmitido y, sobre todo, multitud de lugares problemáticos o directamente corruptos, algunos de los cuales inciden con cierta trascendencia en la interpretación de su contenido.

v. 7: Las cinco sílabas que faltan al comienzo del verso se han intentado suplir de diversas maneras por los editores completando el sentido del verso anterior (ἴνα δίκη τύραννος ἦ̃): γένους βροτείου (*de la raza mortal*) Grotius, τῆν τ' ἰσχὺν ἄγχι (*y que ahogara a la fuerza*) Mekler, ὁμῶς ἀπάντων (*de todo por igual*) Diels.

v. 12: Para la laguna inicial Holzhausen¹⁷³⁴ ha propuesto <νόω>, basándose en la comparación con *Il. XV* 461 πυκινὸν νόον y *Archil. fr. 185, 6 W* πυκνὸν ἔχουσα νόον. La propuesta es interesante por el paralelismo que se establece con σοφὸς γνώμην del mismo verso. Aunque, como advierte Cipolla¹⁷³⁵, resulta un poco redundante acumular dos expresiones casi con el mismo significado, también es cierto que ese es precisamente uno de los rasgos estilísticos del fragmento. Davies, en cambio, prefiere la conjetura de Enger, <πρῶτον>, no sólo por el paralelismo con el v. 41 sino porque es la palabra justa que denota la aparición de la figura del πρῶτος εὐρετής en el relato de Sísifo, complementada con el verbo ἐξευρεῖν del verso siguiente.

v. 13: Los manuscritos de Sexto presentan la lectura γνῶναι δὲ ὃς θνητοῖσιν ἐξευρῶν, ὅπως. Desde Wecklein se considera γνῶναι una glosa de γνώμην, en el verso anterior, y se suple por <θεῶν>. Es la solución adoptada por Snell, Davies y Collard-Cropp, que editan así el verso: <θεῶν> δέος θνητοῖσιν ἐξευρεῖν, ὅπως. Holzhausen, en cambio, prefiere respetar lo máximo posible la lectura transmitida, entendiendo ὅπως no con valor final sino como la introducción a una interrogativa indirecta dependiente de γνῶναι: γνῶναι δέος θνητοῖσιν ἐξευρῶν, ὅπως (v. 11-13 *me parece / que un hombre sabio advirtió, descubriendo la causa del temor en los hombres, cómo / podría haber algún tipo de espanto para los malvados*). Diggle, seguido por O'Sullivan-Collard, acepta la

¹⁷³⁴ HOLZHAUSEN (1999: 286 n. 4).

¹⁷³⁵ CIPOLLA (2003: 238)

sustitución de γνῶναι por θεῶν, pero, basándose en una variante corrupta de uno de los manuscritos de Sexto (δέοσηθηνητοῖσιν N), sustituye δέος por su plural δέη, con lo cual edita el verso de este modo: θεῶν δέη θνητοῖσιν ἔξευρεῖν, ὅπως.

v. 18-19: Se trata de uno de los pasajes del fragmento cuyo texto levanta más sospechas. Aecio presenta el v. 18 de esta forma: ὃς ταῦτ' ἀκούει καὶ βλέπει φρονεῖ τ' ἄγαν (*que oye esto, y lo ve y es muy inteligente*). Probablemente, como ya suponía Bach, se trata de una versión banalizada fruto de una cita hecha de memoria¹⁷³⁶. Dihle apunta que, además, la lectura de Sexto es preferible porque de lo contrario se perdería la referencia al Uno de Jenófanes y su νοῦς omnisciente (21 B 23-26 D-K)¹⁷³⁷. Sin embargo, la expresión φρονῶν τε καὶ / προσέχων τε ταῦτα resulta muy problemática, no solo por el final de verso τε καὶ —un encabalgamiento, como hemos visto, más que incómodo especialmente para quienes defienden la autoría de Eurípides— sino sobre todo por el redundante τε del v. 19 y porque se duplican ideas expresadas en los v. 17, 20-21 y 23-24. Grotius intentó enmendar el texto sustituyendo en el v. 19 προσέχων τε ταῦτα por προσέχων τὰ πάντα (*que se ocupa de todo*), conjetura que ha sido de nuevo recomendada por Dihle y asumida por Davies¹⁷³⁸ por ser τὰ πάντα la palabra exacta para referirse a la omnisciencia divina. Admiten también la enmienda de Grotius Pechstein¹⁷³⁹ y Kahn¹⁷⁴⁰, pero Cipolla ha resaltado con razón que ταῦτα está presente en la adaptación de Aecio, quien parece haber fundido los dos versos de Sexto (18-19) en uno solo (ὃς ταῦτ' ἀκούει καὶ βλέπει φρονεῖ τ' ἄγαν): si Aecio hubiera tenido delante un texto con la lectura τὰ πάντα seguramente lo hubiera reflejado escribiendo algo similar a ὃς πάντ' ἀκούει κτλ¹⁷⁴¹. Otras conjeturas que han tenido menos aceptación son las de West, τε πάντη (*ocupándose de todas las formas*), que deja sin resolver el

¹⁷³⁶ BACH (1827: 59); cf. BATTEGAZZORE (1958: 57 n. 19).

¹⁷³⁷ DIHLE (1977: 41).

¹⁷³⁸ DAVIES (1989: 16).

¹⁷³⁹ PECHSTEIN (1998: 329).

¹⁷⁴⁰ KAHN (1997: 247). Aunque Snell edita τε ταῦτα, en los *addenda* de la 2ª edición de *TrGF* 1 (1986²: 351) Kannicht aporta un par de pasajes paralelos en favor de la conjetura de Grotius, Xenoph. *Mem.* I 4, 18 y Plat. *Leg.* X 901d, siguiendo a HENRICH (1976: 16).

¹⁷⁴¹ CIPOLLA (2003: 239).

problema de τε, y la excesivamente imaginativa de Apelt, ἐαυτῷ (*que dirige su pensamiento hacia sí mismo*)¹⁷⁴². Sin duda el pasaje presenta algún tipo de corrupción, pero la solución de Diggle de suprimir sin más ambos versos se nos antoja demasiado drástica.

v. 20: El texto de los manuscritos de Sexto Empírico resulta inadmisibile, tanto por la métrica como por el significado: ὃς ὑφ' οὔ πᾶν μὲν τὸ λεχθὲν ἐν βροτοῖς ἀκούεται. La corrección de Normann es aceptada por casi todos los editores y comentaristas: ὃς πᾶν {μὲν} τὸ λεχθὲν ἐν βροτοῖς ἀκού<σ>εται. Probablemente, la σ del futuro ἀκούσεται —con significado activo— ha caído por haplografía debido a la similitud entre las grafías C y E. Posteriormente, otro copista al leer ἀκούεται, que solo puede tener valor pasivo, ha intentado corregir el sujeto ὃς (en referencia a δαίμων, v. 17) por el agente ὑφ' οὔ, incorporándose finalmente al texto ambas formas. Mette se aparta del consenso general interviniendo de una manera más enérgica en el texto transmitido¹⁷⁴³. En su edición suprime completamente el verso 19 al entenderlo como una glosa, modifica el final del 18 y mantiene, en cambio, la lectura de los manuscritos en el 20: νόῳ τ' ἀκούων καὶ βλέπων φρονῶν τε {καὶ προσέχων τε ταῦτα καὶ φύσιν θεῖαν φορῶν}, ὑφ' οὔ / πᾶν μὲν τὸ λεχθὲν ἐν βροτοῖς ἀκούεται (*y que con su mente oye, ve y piensa, y por él / es oído todo lo que se dice entre los mortales*). Aunque un tanto radical, la solución que propone es muy hábil por cuanto, sin añadir ninguna conjetura ni alterar ninguna palabra del texto, elimina el extraño encabalgamiento τε καὶ del v. 18 y el redundante τε del 19, al tiempo que respeta totalmente el *textus receptus* en el 20. Sin embargo, se le puede reprochar, como hace Cipolla, que origina un nuevo encabalgamiento bastante brusco al pasar ὑφ' οὔ al final del verso¹⁷⁴⁴.

v. 22: σὺν σιγῇ despertaba sospechas en Meinecke y Nauck quienes sustituían la preposición por καὶ οὐ κἀν, respectivamente. No hay, en efecto, ningún otro ejemplo

¹⁷⁴² APELT (1904: 260) aporta un supuesto ejemplo paralelo en Platón *Symp.* 174d, referido al ensimismamiento de Sócrates, que está completamente fuera de contexto.

¹⁷⁴³ METTE (1982-3: 240).

¹⁷⁴⁴ CIPOLLA (2003: 239-40).

de esta construcción; sin embargo, tanto Dihle¹⁷⁴⁵ como Pechstein¹⁷⁴⁶ aportan un cierto número de ejemplos trágicos similares de un uso instrumental de σύν con nombres abstractos: Soph. *Oed. Tyr.* 585 ξὺν φόβοισι, *ibid.* 657 σύν ἀφανεῖ λόγῳ; Eur. *Alc.* 1035 σύν πόνῳ, *Hipp.* 96 σύν μοχθῶ, *Andr.* 780 ξὺν φθόνῳ.

v. 24: La dificultad que plantea la desaparición de dos sílabas fue resuelta ingeniosamente por Meineke de este modo: ἔνεστι. τ<οιούτ>ους δὲ τοὺς λόγους. Esta es la solución preferida por Dihle y también por Davies, quien en apoyo del suplemento de Meineke cita un error de copista similar en Herod. IV 95, 3 ἐς χῶρον τ<οι>οὔτων ἴνα¹⁷⁴⁷. El resto de las propuestas coinciden en suplir un complemento en dativo para ἔνεστι, con una construcción similar a la de Eur. *Hipp.* 378-9 ἔστι γὰρ τό γ' εὔ φρονεῖν / πολλοῖσιν (*pues ser sensato alcanza / a muchos*). En esta línea, Heath completa el verso de este modo: ἔνεστι <αὐτοῖς>, mientras que otros editores prefieren suplir las dos sílabas al principio del verso: <θεοῖς> Norman, <τούτοις> Hermann, αὐτοῖς Mutschmann.

v. 25: En lugar de ἥδιστον, Nauck propuso κέρδιστον (‘la más beneficiosa’, sc. “de las enseñanzas”), corrección que Guthrie encuentra tentadora citando en su apoyo Eur. *El.* 743-4 φοβεροί δὲ βροτοῖσι μῦθοι / κέρδος πρὸς θεῶν θεραπείαν (*los relatos que asustan a los hombres / van en beneficio del culto a los dioses*)¹⁷⁴⁸. Otras propuestas alternativas son las de F. W. Schmidt (μέγιστον) o Mutschmann (κράτιστον) que trivializan aún más el texto. Sin embargo, que la falsa enseñanza de que hay un dios vigilando las acciones de los hombres pueda ser considerada “agradable” tiene sentido por el beneficioso resultado que produce: la contención de los crímenes. De manera similar en Plat. *Resp.* 414b-c, y también con vistas a mantener el orden social y político, los gobernantes de la ciudad ideal explican el origen de los miembros de la clase dirigente “inventando una noble mentira” (γενναῖον τι ἔν ψευδομένου) —que han brotado de la tierra—, un concepto equivalente a lo que en castellano se conoce como

¹⁷⁴⁵ DIHLE (1977: 41).

¹⁷⁴⁶ PECHSTEIN (1998: 330).

¹⁷⁴⁷ DAVIES (1989: 22).

¹⁷⁴⁸ GUTHRIE (1988: III 240 n. 45).

“mentira piadosa”¹⁷⁴⁹. La propuesta de Diggle, *κύδιστον* (*la más noble de las enseñanzas*), incide en la ironía de la expresión, pero a nuestro juicio también resulta innecesaria.

v. 28: El participio ἄγων al final del verso resulta una construcción muy forzada que ha generado diversos intentos de corrección. Grotius proponía λέγων (‘hablando’, ‘al hablarles’), que no mejora mucho la construcción de la frase pero que cuenta al menos con una sólida referencia equivalente en Tuc. II 65, 9 λέγων κατέπλησεν ἐπὶ τὸ φοβεῖσθαι (*hablando los asustaba hasta atemorizarlos*) donde se alude a la capacidad de Pericles para inducir temor en sus oyentes sirviéndose solo de sus palabras¹⁷⁵⁰. La propuesta de Grotius sin embargo tiene el inconveniente de que se produciría una burda repetición de λέγων a muy poca distancia de la anterior (v. 24) y en la misma posición final de verso. Aunque ya hemos visto que el fragmento abunda en repeticiones de este tipo, quizá en este caso no resulte prudente incrementar con una conjetura los defectos del texto. Dihle sugiere βλέπων οἴδων (‘mirando’), con el razonamiento de que el sabio inventor de la religión aterroriza a los hombres no tanto llevándolos (ἄγων) al cielo como dirigiendo él allí su mirada (βλέπων) para hacer que los hombres se fijen en los sobrecogedores fenómenos celestes¹⁷⁵¹. Sin embargo el texto puede respetarse, como hace Snell, entendiendo que el complemento de ἄγων no son los hombres sino los dioses. Es decir, el σοφὸς ἀνὴρ en su mendaz relato ha llevado a los dioses, metafóricamente, allí donde sabe que más temor provocarán en los hombres¹⁷⁵². Por otra parte, Collard¹⁷⁵³ ha recuperado una antigua enmienda de Grotius que no recogen en su aparato crítico el resto de los editores: en lugar del indicativo ἐξέπληξεν de los

¹⁷⁴⁹ Cf. O’SULLIVAN (2012: 178-9), quien aporta un cierto número de ejemplos que prueban que en el pensamiento griego mentir u ocultar la verdad no siempre se considera un mal si la finalidad es noble.

¹⁷⁵⁰ El texto es citado por O’SULLIVAN-COLLARD (2013: 446) en apoyo de la conjetura de Grotius, aunque finalmente optan por mantener ἄγων en el texto.

¹⁷⁵¹ DIHLE (1977: 41-2), seguido por DAVIES (1989: 22).

¹⁷⁵² Esta es la interpretación que siguen PECHSTEIN (1998: 334; 1999: 558), HOLZHAUSEN (1999: 288 n. 17) y CIPOLLA (2003: 241).

¹⁷⁵³ O’SULLIVAN-COLLARD (2013: 444, 446).

manuscritos *prefiere ἐκπλήξειεν*, un optativo potencial (*podría asustar más*), que aunque no es imprescindible mejora el sentido del texto.

v. 30: Frente a *πονήσεις* ('sufrimientos'), que es la lectura concorde de los manuscritos, Snell adopta la enmienda de Musgrave, *όνήσεις* ('beneficios', 'alegrías') en la idea que debe haber un contraste con *φόβους* del verso anterior. En los versos siguientes los terrores que provienen del cielo estarían ejemplificados por el rayo (v. 31 *ἀστραπάς*) y el trueno (v. 31-2 *δεινὰ δὲ κτυπήματα / βροντῆς*), mientras que los beneficios serían los del sol (v. 35 *λαμπρὸς ἀστέρος*) y la lluvia (v. 36 *ὄμβρος*), o incluso los de la contemplación del cielo estrellado (v. 33 *ἀστερωπὸν οὐρανοῦ δέμας*). La conjetura, que es rechazada por buena parte de los editores ya desde Bach¹⁷⁵⁴, mejora sin duda artísticamente el texto, dotándolo de cierta simetría y enriqueciéndolo estilísticamente con una expresión antitética como *τὰς ἰσχυροὺς τῶν ταλαιπώρων βίῳ* (*las alegrías de su desgraciada vida*). Sin embargo, como ha observado Cipolla, dada la unanimidad de los manuscritos, es difícil explicar de dónde habría surgido el error; y, por otra parte, en el v. 37 (*τοίους περὶ ξέστησεν ἀνθρώποις φόβους*) todos los fenómenos meteorológicos mencionados antes se engloban dentro del término *φόβους*, independientemente de que sean o no beneficiosos, por lo que no parece que el poeta estuviera buscando ese contraste. Se puede añadir a esto que *λαμπρὸς ἀστέρος μύδρος* (v. 35) según algunos intérpretes puede referirse no al sol sino a los meteoritos¹⁷⁵⁵ y que la lluvia puede ser también causa de desgracias (*πονήσεις*) para los hombres. Preferimos, por tanto, conservar el texto transmitido.

v. 32: El cambio de la lectura de los códices *κατεῖδεν* por el plural *κατεῖδον* propuesto por Snell es innecesario. Pechstein¹⁷⁵⁶ arguye en su favor que los fenómenos celestes son advertidos por todos los hombres, no solo por el sabio, puesto que producen temor en ellos, pero esa idea ya está recogida en las palabras *ἔγνω τοὺς*

¹⁷⁵⁴ Además de Snell, únicamente COLLARD (2008: 677; 2013: 446) y DAVIES (1987: 16) aceptan la conjetura de Musgrave; la rechazan BATTEGAZZORE (1958: 53-4; 2009: 936), PECHSTEIN (1998: 334) y CIPOLLA (2003: 241).

¹⁷⁵⁵ Cf. DAVIES (1989: 23), GUTHRIE (1988: III 241 n. 46).

¹⁷⁵⁶ PECHSTEIN (1998: 336).

φόβους ὄντας βροτοῖς (v. 30). Davies subraya que el anónimo fundador de la religión ha sido el sujeto de todo el conjunto de verbos desde el v. 24 y vuelve a aparecer como tal en v. 37 y siguientes. Por supuesto, puede argumentarse que la corrupción de los manuscritos puede provenir de una asimilación a esta serie de verbos, pero según Davies produce una distracción innecesaria perder el contacto con la mente del “primer inventor” y pasar en un detalle aislado al punto de vista de su audiencia¹⁷⁵⁷. Cipolla ha profundizado en este mismo razonamiento de una manera aún más convincente¹⁷⁵⁸: κατεῖδεν está estrechamente unido a ἔγνω (v. 29) porque en ambos el aspecto instantáneo del aoristo expresa los dos momentos de una intuición inmediata, observar y comprender. Si el verbo se refiriera a la contemplación habitual de los fenómenos celestes por parte de la gente común, se hubiera utilizado más bien un imperfecto. En cambio, si el sujeto de los dos verbos es el σοφὸς ἀνὴρ se hace evidente que ambas acciones están en una relación de causa y efecto: el sabio es el primero que ‘reconoce’ (ἔγνω) que los temores del hombre provienen del cielo porque previamente es también el primero que ‘nota’ o ‘advierte’ (κατεῖδεν) con un espíritu distinto lo que los demás veían como hechos inexplicables. Por otra parte, la estructura lógico-sintáctica del pasaje (v. 27-36) resulta mucho más coherente si se parte del punto de vista del sabio, quien, con una progresión en tres fases que va de lo genérico a lo específico —cada una de ellas introducida por un adverbio de lugar (ἴνα, ὅθεν)—, describe su razonamiento para ubicar la sede de los dioses: primero, ha de elegir un lugar que produzca temor en los hombres (v. 26-28); segundo, ese lugar —todavía sin concretar— ha de ser el origen de donde surgen los mayores terrores humanos (v. 29-30); en tercer lugar, se especifica que se trata del cielo (v. 31). Y de la misma forma que ἐκ τῆς ὑπερθε περιφορᾶς (v. 31) especifica el ὅθεν del v. 29, κατεῖδεν y la serie de fenómenos atmosféricos que le sigue es la determinación que indica la causa de ἔγνω: el sabio ‘supo’ porque ‘vio’. Toda esta estructura se desbarata si introducimos la forma κατεῖδον.

v. 33: Algunos editores prefieren la lectura σέλας (‘brillo’, ‘esplendor’) de Aecio (citando a su vez a Crisipo, fr. 1009, 25-6) frente a δέμας (‘cuerpo’) de Sexto. La variante

¹⁷⁵⁷ DAVIES (1989: 22).

¹⁷⁵⁸ CIPOLLA (2003: 241-2).

de Aecio comporta una elegante enálage (*el esplendor estrellado del cielo por el esplendor del cielo estrellado*) que cuenta con el apoyo de un paso semejante en Eur. *Hipp.* 851 νυκτὸς ἀστερωπὸν σέλας (*el esplendor estrellado de la noche*). Dihle argumenta en contra de δέμας que, aunque su uso en perífrasis es frecuente, no hay ningún ejemplo con οὐρανοῦ¹⁷⁵⁹. Ciertamente, estos usos perifrásticos de δέμας son mucho más habituales en referencia a seres vivos —personas, dioses o animales— que no a seres inanimados. No obstante, Barrett ha relacionado este verso de Critias con Soph. fr. 255, 4 Radt χλωρὸν οἰνάνθης δέμας (*la verdosa figura de la vid*) como un ejemplo donde δέμας es utilizado para hacer hincapié en el aspecto físico de un objeto inanimado¹⁷⁶⁰. Collard, aunque opta por σέλας, observa que δέμας con el sentido de ‘estructura’ o ‘armazón’ puede ponerse en relación con el calificativo de Crono en el v. 34: τέκτονος σοφοῦ (“sabio arquitecto” o “artesano”)¹⁷⁶¹. La cuestión no es fácil de resolver, pero de lo que no cabe duda es de que δέμας es *lectio difficilior* y en cuanto tal parece preferible mantenerlo.

v. 37-40: Este grupo de versos es suprimido por Pechstein por tratarse de un confuso resumen interpolado de los versos anteriores debido al propio Sexto o a su fuente. Para empezar, y al margen de las contradicciones con lo relatado anteriormente que analizaremos luego, los versos 37 (τοιούτους περιέστησεν ἀνθρώποις φόβους) y 39 (τὸν δαίμονα οὐκ ἐν πρέποντι χωρίῳ), tal como aparecen en los códices, son amétricos y necesitan enmiendas para ajustarse al esquema del trímetro:

- En el v 37 la corrección más aceptada por los editores es la de Meineke, τοίους πέριξ ἔστησεν. Otra posibilidad es la de Grotius, τοιούσδε περιέστησεν, con un significado equivalente. Mas recientemente, Holzhausen¹⁷⁶² ha propuesto τοιοῖδε περιέστησαν ἀνθρώποις φόβοι (*tales miedos estableció para los hombres*).

- En el v. 39 Snell edita τὸν δαίμον' οὔτος ἐν, una enmienda similar a la de Diels τὸν δαίμον' οὔτος κἀν. Hermann lee δαίμον' οἰκεῖν (*para que el dios habitara*). En este

¹⁷⁵⁹ DIHLE (1977: 42).

¹⁷⁶⁰ BARRETT (1964: 187-8).

¹⁷⁶¹ COLLARD-CROPP (2008: II 677), O'SULLIVAN-COLLARD (2013: 446).

¹⁷⁶² HOLZHAUSEN (1999: 290).

caso el problema no es sólo métrico, pues hay que suprimir la negación οὐκ que hace incomprensible e incompatible el verso con todo lo anterior.

- Diggle ha corregido el texto corrupto de Sexto en los v. 38-39 de este modo: δι' οὐς καλῶς τε τῶν λόγων κατώκισεν / τὸν δαίμον' οὐνεκ' ἐν πρέποντι χωρίῳ (*con los cuales estableció bien, en virtud / de sus palabras, a la divinidad en el lugar apropiado*), con un fuerte hipébaton entre οὐνεκα y su régimen.

- En el v. 40 τοῖς νόμοις ha sido rechazado por algunos editores como una antítesis excesivamente simple con ἀνομίαν y sustituido por otros términos (φόβοις, Schmidt; βροτοῖς, Diels); Luppe incluso atetiza el verso completo por este motivo¹⁷⁶³. Mutchsmann, en cambio, prefería dejarlo precisamente “quod verbo ἀνομίαν per rhetoricum artificium opponitur”, y así lo hacen la mayoría de los editores y comentaristas modernos. Davies aporta en defensa del texto transmitido un paso muy similar, aunque no idéntico, de Gorgias, *Palamedes* 30 τίς γὰρ ἂν ἐποίησε τὸν ἀνθρώπειον βίον πόριμον ἐξ ἀπόρου καὶ κεκοσμημένον ἐξ ἀκόσμου; (*¿Quién hubiera podido hacer que la vida humana pasara de pobre a rica o de desordenada a ordenada?*)¹⁷⁶⁴.

Léxico y estilo

Nos hemos referido ya en varias ocasiones al estilo un tanto vulgar y descuidado de la *rhêsis* de Sísifo —aunque tampoco faltan en él algunos hallazgos expresivos—, rasgo que ha servido como argumento para los que niegan la autoría de Eurípides. Incluso entre quienes defienden la postura contraria hay quien reconoce que el discurso no suena como una obra de Eurípides, sino que es plano, prosaico y repetitivo, como es el caso de Scodel¹⁷⁶⁵. Esta cuestión de las repeticiones de palabras, aparentemente sin una finalidad expresiva o retórica sino por simple descuido, es una de las características más llamativas del fragmento, como ha puesto de manifiesto

¹⁷⁶³ LUPPE (1992: 118-9).

¹⁷⁶⁴ DAVIES (1989 23-4).

¹⁷⁶⁵ SCODEL (1980: 125).

Sutton¹⁷⁶⁶. Recogemos a modo de ejemplo todos los casos que él señala y algunos otros tanto o más significativos:

- v. 1, 2, 3 ἦν.
- v. 4 κακοῖς, v. 14 κακοῖσι, v. 22 κακόν.
- v. 4 κόλασμα, v. 6 κολαστάς (en la misma posición del verso).
- v. 5 κᾶπειτα, v. 9 ἔπειτα (en la misma posición del verso).
- v. 5 νόμους, v. 9 νόμοι (en la misma posición del verso), v. 40 νόμοις.
- v. 10, 11, 15: diferentes formas del verbo πράσσω.
- v. 11, 14: λάθρα.
- v. 16, 25 εἰσηγήσατο (en la misma posición del verso).
- v. 17, 30 βίω (en la misma posición del verso), v. 1 βίος.
- v. 24 λόγους λέγων, v. 26, 38 λόγῳ; v. 15 λέγωσιν, v. 20 λεχθεν (y, si se admite la enmienda de Grotius, v. 28 λέγων).
- v. 29, 35 ὄθεν (en la misma posición del verso).

El análisis de Sutton ha sido en parte cuestionado por Davies, quien advierte que algunas de estas repeticiones se pueden explicar por el tipo de relato pseudofolclórico, próximo en su estilo y estructura a un cuento popular, que pronuncia Sísifo¹⁷⁶⁷. La primera frase del discurso marca ya el tono de lo que vendrá a continuación: ἦν χρόνος ὄτ', una fórmula muy común en todas las lenguas para iniciar este tipo de narraciones (en castellano, “érase una vez”), que lógicamente va seguida de una serie de enlaces temporales, no menos formularios, que marcan las diferentes etapas del relato: ‘entonces’, ‘después’ etc. (ἔπειτα, en nuestro caso). Junto a esto, Henrichs ha observado que la combinación de πρῶτον con expresiones como μετὰ ταῦτα y otras palabras similares que indican progresión en el tiempo es un recurso estilístico convencional en los relatos antiguos sobre los orígenes de la cultura¹⁷⁶⁸. Para explicar el resto de repeticiones, Davies argumenta que tienen como función articular el pasaje mediante

¹⁷⁶⁶ SUTTON (1987: 64).

¹⁷⁶⁷ DAVIES (1989: 26).

¹⁷⁶⁸ HENRICHS (1975: 117, n. 86).

el enlace de las diferentes fases de un razonamiento o el establecimiento de antítesis¹⁷⁶⁹; así, por ejemplo, puesto que al principio no hay *castigo* (v. 4 κόλασμα) para los malvados, se crean leyes *que castiguen* (v. 6 κολαστάς); pero aunque las leyes impiden a los malvados *actuar* (v. 10 πράσσειν) abiertamente, no pueden impedir que *actúen* (v. 11 πράσσουν) a escondidas, hasta que se inventa el temor a los dioses para reprimir a quienes *actúan* (v. 15 πράσσωσιν) todavía mal en privado.

El análisis de Davies tiene validez para algunas de las repeticiones que señala Sutton, incluso puede añadirse que alguna de ellas, como ὄθεν en los v. 29 y 35, no parecen debidas al descuido o la torpeza del autor sino más bien al intento de conseguir un efecto retórico. Sin embargo, otros discursos de una tipología semejante, en la tragedia y fuera de ella, sobre el origen de la cultura a los que se podría aplicar el mismo tipo de análisis, no presentan una concentración tan llamativa de repeticiones como este, algunas de ellas tan pedestres como las que hemos señalado más arriba para λόγος y las diferentes formas del verbo λέγω (que curiosamente Sutton pasa por alto).

Otra característica peculiar que contribuye a la sensación de pesantez y monotonía son las frecuentes rimas y paronomasias, a menudo en final de verso, que salpican todo el pasaje. El ejemplo más sorprendente es quizá el que se da en los versos 17-19, con una reiterada insistencia de palabras con final en -ων:

ὡς ἔστι δαίμων ἀφθίτῳ θάλλων βίῳ
νόῳ τ' ἀκούων καὶ βλέπων, φρονῶν τε καὶ
προσέχων τε ταῦτα καὶ φύσιν θείαν φορῶν.

Ya se ha comentado que a causa de los relativamente escasos restos de dramas satíricos que conservamos no es posible realizar un estudio preciso de la *léxis* del fragmento con vistas a establecer su género dramático y, especialmente, su pertenencia a la obra de Eurípides o a la de Critias. Contando con esta premisa, Scodel ha

¹⁷⁶⁹ Davies toma como modelo el estudio sobre la repetición de palabras en Sófocles de EASTERLING (1973: 14-34).

demostrado que, al menos en este terreno, el fiel de la balanza se inclina algo más hacia el lado de Eurípides¹⁷⁷⁰, como veremos a continuación.

En el conjunto del pasaje únicamente hay tres palabras inexistentes en Eurípides, el verbo εἰσηγέομαι (v. 16, 25 εἰσηγήσατο), κόλασμα (v. 4) y χωρίω (v. 39), pero ninguna de ellas se encuentra tampoco en ninguna otra tragedia. εἰσηγέομαι es común en prosa, lo que junto con el diminutivo χωρίον puede ser un indicio de que el fragmento procede de un drama satírico. Sin embargo, κόλασμα es una palabra muy rara en cualquier género literario, aunque aparece en la comedia (Aristoph. fr. 385); en cambio, κολαστάς (v. 6), de su misma raíz (de κολάζω, ‘reprimir’ o ‘castigar’), cuenta con bastantes ejemplos en los tres trágicos principales.

Respecto a χωρίω, como ya hemos comentado, es la palabra clave según la mayoría de los estudiosos para asegurar que el F 19 pertenecía a un drama satírico¹⁷⁷¹. Por su sufijo, el término es formalmente un diminutivo, algo casi incompatible con la dicción de la tragedia pero no del drama satírico¹⁷⁷², como lo demuestran algunos ejemplos de Eurípides (*Cycl.* 185 ἄνθρωπιον, *Autol.* F 282a, 2 ἀνδρίον). Sin embargo, Collard ha señalado recientemente que su frecuente empleo en la comedia y en la prosa del s. V a. C. denota simplemente la ubicación de un objeto más que el reducido tamaño de un lugar determinado —el diminutivo real de χώρος es χωρίδιον—, por lo que pone en duda que pueda utilizarse como criterio para determinar el género dramático del fragmento¹⁷⁷³. No obstante estas consideraciones, el peculiar uso de χωρίον aplicado aquí a la bóveda celeste como lugar de residencia de los dioses, por muy desvirtuada que estuviera su percepción como diminutivo, invita a sospechar una intención no ya sólo irónica sino incluso cómica, lo cual se compadece mejor con el género satírico.

Frente a estos tres términos, un total de siete palabras en el conjunto del fragmento están atestiguadas únicamente en Eurípides, pero no en el resto de la

¹⁷⁷⁰ SCODEL (1980: 126).

¹⁷⁷¹ Cf., e. g., DIHLE (1977: 41), SCODEL (1980: 126), SUTTON (1981: 36), DAVIES (1989: 29).

¹⁷⁷² STEVENS (1976: 5 n. 12) ha identificado una única forma de diminutivo en la tragedia, χλανίδιον, en *Eur. Or.* 42; *Suppl.* 110; *Chaerem.* F 14, 9; *Trag. ad.* F 7; cf. O’SULLIVAN (2010: 1 n. 4).

¹⁷⁷³ O’SULLIVAN-COLLARD (2013: 447 n. 12).

tragedia. Casi todos estos términos sí son utilizados en la comedia y en la prosa, lo que de nuevo puede ser un indicio de la pertenencia del pasaje a un drama satírico:

- v. 2 θηριώδης: el término es usado por Eurípides tres veces (*Suppl.* 202, *Tro.* 671, *Or.* 524) y aparece en un fragmento del cómico del s. III a. C. Atenión (fr. 1, 3 Kock), aparte de en autores de prosa contemporáneos, como Heródoto, Hipócrates o Platón.

- v. 8 ἐζημιούτο: el verbo ζημιώω, propio de la prosa, es utilizado hasta cinco veces por Eurípides: *Ion* 441, *Or.* 578 y 900, *Hipp.* 1043, *Med.* 454. Se encuentra también en Aristófanes, *Acharn.* 717 y fr. 74, 2 Kock.

- v. 25 διδαγμάτων: únicamente se encuentra en el fr. 291, 3 Kn. de Eurípides, aunque en *Ion* 1419 encontramos la forma ἐκδίδαγμα. Su uso es también raro en la prosa contemporánea, donde sólo aparece dos veces en Jenofonte (*De re equ.* 6, 13; 9, 10). Hay también algunos ejemplos en la comedia: Aristoph. *Nub.* 668, Com. ad. fr. 1225, 2 K.

- v. 31 περιφορᾶς: es usado en el fragmento con un sentido técnico, 'bóveda del cielo', como es frecuente a partir de Platón (p. ej. *Resp.* 616 C). En el único ejemplo que aparece en Eurípides (*Bacc.* 1067), tiene el significado de 'rueda'. Referido al movimiento circular de los astros lo encontramos también en Aristoph. *Nub.* 172.

- v. 32 κτυπήματα: es casi un hápax que no se encuentra ni en la tragedia ni en la comedia ni en la prosa contemporánea, salvo aquí y en Eurípides *Andr.* 1211. Aparte de un uso muy esporádico en escolios tardíos, sólo aparece una vez más en Dión Casio LI 17, 5.

- v. 36. ἐκπορεύεται: Eurípides utiliza este verbo en dos ocasiones, pero ambas en voz activa (*Phoen.* 1068, *Herc.* 723); el uso en voz media no es raro en prosa y aparece una sola vez en la comedia de Menandro (fr. 681, 2 Kock).

- v. 40 ἀνομίαν: es una palabra de uso común en prosa que en la tragedia de Eurípides aparece hasta en cinco ocasiones: *Iph. Aul.* 1095, *Herc.* 757 y 779, *Iph. Taur.* 275, *Ion* 443. En la comedia, sólo en el fr. 28 Kock de Cratino.

Estructura y contenido

Como ya hemos adelantado en las líneas anteriores, el fragmento combina dos motivos literarios y culturales relativamente frecuentes en la literatura griega y en

particular en la tragedia: la condición de la humanidad en sus orígenes y el tópico del *πρῶτος εὐρετής* o primer inventor. Las palabras de Sísifo evocan el proceso por el cual el hombre pasó de un estado de salvajismo semejante al de los animales a la situación actual en que la convivencia está garantizada por las leyes y por el temor a los dioses. La aparición de este segundo elemento represor, según Sísifo, se debe a la intervención de un “hombre sabio” que en el papel de *πρῶτος εὐρετής* inventa los dioses y los sitúa en el cielo. La estructura del pasaje es la siguiente:

- v. 1-4: Descripción de la condición caótica y salvaje de la humanidad primitiva.
- v. 5-8: Creación de las leyes.
- v. 9-15: Invención del temor a los dioses por parte de “un hombre sabio”, para suplir la ineficacia de las leyes en la represión de los delitos ocultos.
- v. 16-26: Descripción de los dioses como seres omniscientes.
- v. 27-36: Establecimiento de los dioses en el cielo para garantizar el temor de los hombres.
- v. 37-42: Recapitulación.

v. 1-4: El fragmento comienza con una fórmula, *ἦν χρόνος ὅτ' ἦν*, muy semejante a la de otros relatos que describen la condición primitiva del hombre¹⁷⁷⁴. Este género de narraciones son frecuentes en la literatura filosófica —el ejemplo clásico es el relato que Platón pone en boca de Protágoras en *Prot.* 320 C, con una fórmula de comienzo muy similar¹⁷⁷⁵—, pero también abundan en el drama¹⁷⁷⁶. Y es común en muchos de

¹⁷⁷⁴ Cf. DAVIES (1989: 19 n. 7 y 8), con abundante bibliografía sobre la visión de la vida primitiva en la literatura griega y en otras culturas.

¹⁷⁷⁵ Plat. *Prot.* 320 C Ἦν γάρ ποτε χρόνος ὅτε θεοὶ μὲν ἦσαν, θνητὰ δὲ γένη οὐκ ἦν (*Hubo un tiempo en que había dioses pero no había razas mortales*). Los otros dos pasajes que suelen citar los comentaristas del F 19 de Critias son Diod. Sic. I 7-8, donde aparece una secuencia casi idéntica: *ἐν ἀτάκτῳ καὶ θηριώδει βίῳ*, y la larga narración de Lucr. V 925-1457, quien también afirma que los hombres vagaban *more ferarum* (v. 932), relatos que en último término seguramente dependen de Demócrito, por mediación, respectivamente, de Hecateo de Abdera y Epicuro. Cf. DAVIES (1989: 18-19), CIPOLLA (2003: 236), PECHSTEIN (1998: 322-3).

¹⁷⁷⁶ Otros testimonios dramáticos de este mismo tipo de especulación son Aeschyl. *Prom. vinct.* 449-53, Soph. *Ant.* 354-6, Aristoph. *Nub.* 1427.

estos textos, como sucede en el discurso de Sísifo, que la descripción de la vida humana primitiva se asocie a las ideas de desorden (ἄτακτος), animalidad (θηριώδης) y extrema violencia (ἰσχύος θ' ὑπηρέτης), a veces incluso con las mismas palabras que aquí¹⁷⁷⁷. Veamos algunos ejemplos extraídos de la tragedia, semejantes a este del F 19:

Aeschyl. F 181a Radt (del *Palamedes*)

βίον διώκησ' ὄντα πρὶν πεφυρμένον
θηρσίην θ' ὅμοιον·

*regulé una vida que antes era desordenada
y semejante a las fieras.*

Eur. *Suppl.* 201

αἰνῶ δ' ὃς ἡμῖν βίον ἐκ πεφυρμένου
καὶ θηριώδους θεῶν διεσταθμήσατο.

*Alabo a aquel dios que nuestra vida
sacó del desorden y la bestialidad.*

Particularmente interesante es un fragmento de Mosquión, dramaturgo del s. III a. C.¹⁷⁷⁸, que tiene muchos puntos en común con el F 19 y donde la idea de extrema violencia se concreta en la práctica del canibalismo¹⁷⁷⁹:

¹⁷⁷⁷ Por ejemplo, Evémero fr. 1 Nemethy ὄτ' ἦν ἄτακτος ἀνθρώπων βίος, que incluso parece depender directamente del fragmento de Critias, aunque la teoría atea que defiende sea distinta; cf. CIPOLLA (2003: 237).

¹⁷⁷⁸ Sobre el fragmento de Mosquión, cf. MELERO (2008: 189-99); sobre su datación, cf. VINAGRE (2003: 115-43).

¹⁷⁷⁹ Como recuerda MELERO (2008: 196 n. 33), el canibalismo era considerado entre los griegos, ya desde Homero, como signo de barbarie extrema: cf. Hom. *Od.* IX 39-61, X 116; Herodot. IV 18, 106; Strab. XV 710.

Mosch. 97 F 6, 3-4

ἦν γάρ ποτ' αἰὼν κεῖνος, ἦν ποθ' ἠνίκα
θηρσί<ν> διαίτας εἶχον ἐμφερεῖς βροτοί

*Hubo una vez en aquella época un tiempo en el que
los mortales llevaban una vida semejante a las bestias.*

Ibid. 14-15

βοραὶ δὲ σαρκοβρῶτες ἀλληλοκτόνους
παρεῖχον αὐτοῖς δαΐτας.

*Alimentos de carne humana proveían
sus banquetes en los que se mataban unos a otros.*

También se alude al canibalismo en un fragmento órfico tardío que, salvo en este aspecto, parece tener una dependencia directa con el comienzo de la *rhêsis* de Sísifo:

Orph. fr. 641 Bernabé (292 Kern)

ἦν χρόνος ἠνίκα φῶτες ἀπ' ἀλλήλων βίον εἶχον
σαρκοδακῆ, κρείσσων δὲ τὸν ἥττονα φῶτα δαίζεν

*Hubo un tiempo en que los hombres llevaban entre ellos una vida
carnívora, y el hombre más fuerte asesinaba al más débil.*

Por último, merece la pena señalar que la idea de que el estado primitivo del hombre era caótico y equiparable al modo de vida de los animales salvajes tal como se expresa en el discurso de Sísifo es radicalmente opuesta a lo que aparece en relatos similares de otras culturas, pero también en la griega, en los que al comienzo de la historia de la humanidad se sitúa una Edad de Oro sometida con el paso del tiempo a

un proceso de degradación¹⁷⁸⁰. Pero además, como señala Collard, el relato de Sísifo supone también la culminación de un proceso de racionalización de la idea del progreso humano que a lo largo del siglo V a. C. paulatinamente había ido pasando de considerar los avances de la humanidad como un don de los dioses a verlos como fruto de la propia iniciativa humana, proceso en el cual va tomando forma la figura del πρώτος εὐρετής, encarnado paradigmáticamente en el personaje de Palamedes¹⁷⁸¹ y del que se habla en los versos siguientes.

v. 5-8: El núcleo de esta parte del discuso es la importancia de las leyes (v. 5 νόμους) como elemento civilizador. En el pensamiento griego la aparición de las leyes es vista como un paso adelante fundamental en el progreso de la humanidad¹⁷⁸², pero en los relatos que describen este proceso las leyes suelen ir acompañadas de las τέχναι y de la religión. Como ha señalado Davies, lo más original de la concepción de las leyes que se deriva de estos versos es, por una parte, que las leyes aparecen antes que la creencia en los dioses y, por otra, que se contemplan desde una perspectiva en parte negativa, pues su eficacia está limitada a los delitos que se cometen a la luz del día¹⁷⁸³. Scodel va aún más allá e interpreta que en el discurso de Sísifo la ley parece ser alabada sin ambigüedad como el medio por el que la humanidad alcanza el estado de civilización, pero de hecho revela su completa ineficacia por el contraste con la conducta del personaje que pronuncia esta alabanza: el discurso es una completa burla de la ley, del progreso y del retrato que los historiadores de la cultura hacen de los sabios benefactores de la humanidad¹⁷⁸⁴. Quizá el veredicto de Scodel resulta un tanto excesivo, pero es llamativa la intercalación a lo largo del discurso de palabras que atenúan la certeza de lo que afirma el personaje que habla, por ejemplo, en el v. 5 δοκοῦσιν, y también más adelante, μοι δοκεῖ (v. 11) y οἴομαι (v. 41), como si el propio personaje se distanciara irónicamente de lo que esta diciendo. Igualmente puede

¹⁷⁸⁰ Cf. GUTHRIE (1988: III 71).

¹⁷⁸¹ O'SULLIVAN-COLLARD (2013: 443 n.3).

¹⁷⁸² Cf. GUTHRIE (1988: III 69-87).

¹⁷⁸³ DAVIES (1989: 20).

¹⁷⁸⁴ SCODEL (1980: 130).

adivinarsse una intención irónica en la rotunda expresión ἵνα δίκη τύραννος ἦ / <...> τήν θ' ὕβριν δούλην ἔχη (v. 6-7), pero en este caso dirigida al público por parte del autor, a la vista de cuál fue el castigo que finalmente Sísifo tuvo que pagar por su ὕβρις. La palabra τύραννος con la que se personifica a la Justicia no parece tener aquí un sentido peyorativo¹⁷⁸⁵, aunque el término más habitual para este concepto es, desde Píndaro, el más neutral βασιλεύς¹⁷⁸⁶. La idea expresada en estos versos se opone radicalmente a la condena de la ley como tirano de los hombres que hace Hipias en el *Prótágoras* platónico (337 D): ὁ δὲ νόμος, τύραννος ὦν τῶν ἀνθρώπων, πολλὰ παρὰ τὴν φύσιν βιάζεται (*la ley, que es un tirano de los hombres, los fuerza a muchas cosas contra la naturaleza*); o a la idea del también sofista Antifonte, que sostenía que el modo más ventajoso de practicar la justicia era respetar la ley en presencia de testigos, pero seguir a la naturaleza cuando no los hay:

87 B 44 D-K (fr. A col. I 12-23) χρῶιτ' ἂν οὖν ἄνθρωπος μάλιστα [θ']
 ἐαυτῶι ξυμφερόντως δικαιοσύνη, εἰ μετὰ μὲν μαρτύρων τοὺς νόμους
 μεγά<λο>υς ἄγοι, μονούμενος δὲ μαρτύρων τὰ τῆς φύσεως.

Un hombre puede servirse de la justicia a su mayor conveniencia si sigue las grandes leyes ante testigos, pero en ausencia de testigos sigue las de la naturaleza.

La ley y la violencia aparecen también personificadas en el fragmento de Mosquión citado anteriormente, pero en la descripción del estado de desorden previo a la civilización, cuando todavía reina la violencia sentada en el trono de Zeus (97 F 6, v.

¹⁷⁸⁵ Collard recoge algunos ejemplos en que con una finalidad enfática se califica retóricamente de τύραννος a la Persuasión (Πειθώ), Eur. *Hec.* 816, o al Amor (Ἔρως), *Hipp.* 538, *Androm.* F 136 Kn.; cf. O'SULLIVAN-COLLARD (2013: 443 n. 4).

¹⁷⁸⁶ Cf. Pind. fr. 169a, 1-2 M. Νόμος ὁ πάντων βασιλεύς / θνατῶν τε καὶ ἀθανάτων (*La ley, rey de todos, / mortales e inmortales*). También en el sofista Anon. Iamb. 89 B 6, 8-9 D-K la ley y la justicia son un rey que actúa como agente civilizador: διὰ ταύτας τοίνυν τὰς ἀνάγκας τόν τε νόμον καὶ τὸ δίκαιον ἐμβασιλεύειν τοῖς ἀνθρώποις καὶ οὐδαμῆι μεταστῆναι ἂν αὐτά (*por estas necesidades, la ley y lo justo reinan sobre los hombres*).

14-5): ἦν δ' ὁ μὲν νόμος / ταπεινός, ἡ βία δὲ σύνθρονος Δί (era la ley sumisa y la violencia compartía el trono con Zeus).

v. 9-15: En esta parte del discurso hace su aparición la figura del “primer inventor”, subrayada expresamente por el término ἐξευρεῖν (v. 13) y probablemente por la restitución <πρῶτον> al comienzo del v. 12. Es muy llamativa la mordaz subversión del tópico que desarrolla el personaje parlante en los versos que siguen: si en la tradición del πρῶτος εὐρετής este papel lo desempeña muchas veces un dios (o un semidios, como Prometeo) que descubre algo en beneficio de la humanidad, aquí es un hombre el que inventa a los propios dioses para ayudar a sus congéneres¹⁷⁸⁷. Se ha señalado también que este personaje descrito como πυκνός τις καὶ σοφὸς γνώμην ἀνὴρ (v. 12) es un trasunto del propio Sísifo: la habilidad y la inteligencia que caracterizan al “hombre sabio” son también rasgos de la personalidad de Sísifo¹⁷⁸⁸, que es además un contumaz tramposo. Poniendo así su discurso en labios de una figura que se le parece tanto, Sísifo —y con él el autor de la pieza— parece invitar al espectador a tomar a broma todo su relato¹⁷⁸⁹.

v. 16-26: El tema de esta parte del discurso, y el núcleo de todo el fragmento, es la invención por parte del hombre sabio de una divinidad con poderes omniscientes. La expresión τὸ θεῖον εἰσηγήσατο (v. 16) resulta problemática, en primer lugar, por el significado que debe aplicarse a τὸ θεῖον, normalmente entendido o bien como ‘la religión’ o bien como ‘la noción de lo divino’. El término aparece por primera vez, según Jaeger, en Anaximandro, y es de uso común a partir de este pensador entre los primeros filósofos naturalistas. En el F 19 de Critias se le aplican a este concepto de ‘lo divino’ precisamente los mismos atributos que en la teología presocrática¹⁷⁹⁰. Pechstein sin embargo piensa, contra la *communis opinio*, que τὸ θεῖον aquí tiene en realidad el sentido de una naturaleza divina cuya influencia y poder se puede sentir de muchas maneras, tanto positivas como negativas, lo que en latín se conoce como *numen*, para lo

¹⁷⁸⁷ Cf. DAVIES (1989: 21), CIPOLLA (2003: 239).

¹⁷⁸⁸ vid. supra n. 1670.

¹⁷⁸⁹ Cf. VOELKE (2001: 362).

¹⁷⁹⁰ JAEGER (1982: 204-5).

que aporta un buen número de ejemplos trágicos, sobre todo de Eurípides¹⁷⁹¹. La finalidad de Pechstein, como luego comentaremos, es demostrar que en el fragmento hay una distinción entre los dioses tradicionales (θεοί) y un nuevo tipo de dios omnisciente (δαίμων), que es el que inventa el sabio. En relación con esto, Pechstein cambia el sentido que se suele aplicar a εἰσηγήσατο, ‘introdujo’, por el también posible de ‘explicó’, con lo que anula el carácter ateo del pasaje. Otros estudiosos han remarcado que el verbo εἰσηγεῖσθαι es el mismo que figura en la acusación contra Sócrates tal como la recoge Diógenes Laercio II 40: καινὰ δαιμόνια εἰσηγούμενος¹⁷⁹².

En los v. 18-20 se describe la capacidad de los dioses de verlo, oírlo y saberlo todo en unos términos que ya eran conocidos en la mitología tradicional¹⁷⁹³, pero en 22-23 la frase ἐὰν δὲ σὺν σιγῇ τι βουλευῆς κακόν, / τοῦτ' οὐχὶ λήσει τοὺς θεοὺς añade a la omnisciencia tradicional de los dioses la capacidad de penetrar en los pensamientos ocultos de los hombres, lo cual remite al concepto socrático de la divinidad.

En el v. 24, Davies compara la expresión τοὺς λόγους λέγων con ψευδεῖ λόγῳ del v. 26 para sugerir que en el primer caso λόγους es un ejemplo en que el término puede significar por sí solo ‘falso discurso’¹⁷⁹⁴. Por otra parte, ψευδεῖ λόγῳ es lo que evidencia en el discurso la falsedad de la existencia de los dioses, implícita también en el verso con que se cierra el fragmento¹⁷⁹⁵. Es evidente el papel central que, con un trasfondo claramente sofístico, ejercen a lo largo de todo el pasaje los conceptos de ‘lenguaje’ — patente en las repetidas apariciones de λόγος y de las formas de λέγω— y ‘persuasión’

¹⁷⁹¹ PECHSTEIN (1998: 309; 326-7).

¹⁷⁹² Cf. SANTORO (1997: 266).

¹⁷⁹³ Que los dioses son omniscientes se afirma por primera vez en Hom. *Od.* IV 379 y 468 θεοὶ δέ τε πάντα ἴσασιν (*Los dioses todo lo saben*); cf. Hes. *Op.* 267 πάντα ἰδὼν Διὸς ὀφθαλμὸς καὶ πάντα νοήσας (*El ojo de Zeus que todo lo ve y todo lo sabe*); Xenophan. 11 B 24 D-K οὐλὸς ὄραϊ, οὐλὸς δὲ νοεῖ, οὐλὸς δὲ τ' ἀκούει (*Todo lo ve, todo lo sabe, todo lo oye*); que los dioses pueden verlo y oírlo todo, en Hom. *Il.* III 277 'Ἡελίος θ', ὃς πάντ' ἐφορᾷς καὶ πάντ' ἐπακούεις (*Helios, tú que todo lo ves y todo lo oyes*).

¹⁷⁹⁴ Como en Hes. *The.* 229, donde aparece Λόγος personificado junto a otros descendientes de Eris: Νεϊκέα τε Ψεύδεά τε Λόγους τ' Ἀμφιλογίας τε (*Disputass, Mentiras, Discursos, Ambiguëdades*); DAVIES (1989: 22).

¹⁷⁹⁵ Cf. KAHN (1997: 248 n. 3).

—recogido en las expresiones διδαγμάτων ἤδιστον (v. 25) ο πεῖσαι (v. 40)—¹⁷⁹⁶, dirigidos a inculcar en los hombres unas reglas de conducta moral que garanticen el orden y el gobierno de la comunidad¹⁷⁹⁷. Pero al mismo tiempo, la afirmación que se hace aquí de que el sabio “inculcó la más dulce lección, ocultando la verdad con un falso discurso” no puede dejar de sonar a la habitual crítica conservadora de los abusos de la retórica. La ironía que esconde la expresión se pone en evidencia cuando consideramos cuál es la probable intención del discurso que Sísifo dirige a su desconocido interlocutor: ocultar la verdad —que sí hay dioses— mediante un falso λόγος —el relato sobre el origen de la religión entre la humanidad primitiva— inculcando en su oyente “la más dulce enseñanza”, que es libre de cometer un delito si pasa desapercibido; λόγος y πειθῶ aparecen, pues, como una poderosa arma de doble filo

¹⁷⁹⁶ Cf. O’SULLIVAN (2012: 176).

¹⁷⁹⁷ El poder de la persuasión y la palabra para evitar los delitos ocultos lo destaca también Demócrito, 68 B 181 D-K κρείσσων ἐπ’ ἀρετὴν φανεῖται προτροπῆι χρώμενος καὶ λόγου πειθοῖ ἤπερ νόμῳ καὶ ἀνάγκῃ. λάθρη μὲν γὰρ ἀμαρτέειν εἰκὸς τὸν εἰργμένον ἀδικίης ὑπὸ νόμου, τὸν δὲ ἐς τὸ δέον ἡγμένον πειθοῖ οὐκ εἰκὸς οὔτε λάθρη οὔτε φανερώς ἔρδειν τι πλημμελές. διόπερ συνέσει τε καὶ ἐπιστήμηι ὀρθοπραγέων τις ἀνδρεῖος ἅμα καὶ εὐθύγνωμος γίγνεται (*Y en pro de la virtud más poderoso resulta el que se sirve de la exhortación y de la persuasión de la palabra más que de la ley y la fuerza. Pues es probable que cometa delitos en secreto quien evita la injusticia a causa de la ley, pero quien cumple su deber por la persuasión ni en secreto ni en público cometerá ningún crimen*). Y, asimismo, es con la persuasión y la palabra como imparte justicia el rey inspirado por las Musas en Hes. *The.* 86-90

ὁ δ’ ἀσφαλέως ἀγορεύων

αἰψά τι καὶ μέγα νεῖκος ἐπισταμένως κατέπαυσε·
τούνεκα γὰρ βασιλῆες ἐχέφρονες, οὔνεκα λαοῖς
βλαπτομένοις ἀγορῆφι μετὰ τροπα ἔργα τελεῦσι
ρήιδίως, μαλακοῖσι παραιφάμενοι ἐπέεσσιν·

(*Y él, hablando con firmeza,*

al momento una gran disputa sabiamente resuelve.

Pues por esto los reyes son sabios, porque en bien de la gente

agraviada en el ágora ejecutan la reparación

fácilmente, seduciendo con dulces palabras).

que puede servir para fines radicalmente opuestos, subvertir el orden social o garantizarlo¹⁷⁹⁸.

v. 27-36: La astucia del hombre sabio al colocar la sede de los dioses en el cielo, de donde proceden fenómenos aterradores como el rayo y el trueno, tiene también un paralelismo en Pródico (vid. infra n. 1830) pero sobre todo en Demócrito (vid. infra n. 1827)¹⁷⁹⁹. Esta capacidad de la palabra para generar un estado de terror en el oyente (v. 28 ἐξέπληξεν) ha llevado a comparar este pasaje con un texto de Tucídides que describe la fuerza de la elocuencia de Pericles en términos similares y muy favorables para el orador, como en nuestro fragmento¹⁸⁰⁰:

Thuc. II 65, 9-10 ὁπότε γοῦν αἴσθοιτό τι αὐτοὺς παρὰ καιρὸν ὕβρει θαρσοῦντας, λέγων κατέπλησσεν ἐπὶ τὸ φοβεῖσθαι, καὶ δεδιότας αὖ ἀλόγως ἀντικαθίστη πάλιν ἐπὶ τὸ θαρσεῖν. ἐγίγνετό τε λόγῳ μὲν δημοκρατία, ἔργῳ δὲ ὑπὸ τοῦ πρώτου ἀνδρὸς ἀρχή.

Y así, cuando se daba cuenta de que por insolencia estaban confiados inoportunamente, hablando los asustaba hasta atemorizarlos, y, en cambio, cuando estaban asustados sin razón les devolvía de nuevo la confianza. De nombre era una democracia, pero de hecho, el gobierno del primer ciudadano.

En el v. 30 τῷ ταλαιπώρῳ βίῳ tiene un paralelismo con Aeschyl. *Prom. vinct.* 231-2 βροτῶν δὲ τῶν ταλαιπώρων λόγον / οὐκ ἔσχεν οὐδέν' (*Pero a los infelices mortales / en nada los tuvo en cuenta [sc. Zeus]*). Pero la referencia más estrecha es con un fragmento de la *Antíope* de Eurípides, donde la expresión aparece incluso en la

¹⁷⁹⁸ Llama la atención el paralelismo de estos versos del *Sísifo* con los v. 5-6 del F 17 del *Radamantis*, donde, como se recordará, se habla de la audacia para persuadir (πέιθειν) con mala intención al prójimo mediante la palabra (λέγοντι):

¹⁷⁹⁹ También se encuentra un eco de esta misma idea, tomada de Demócrito por mediación de Epicuro, en Lucr. V 1188 In caeloque deum sedes et templa locarunt (*Y en el cielo ubicaron la sede y los templos de los dioses*).

¹⁸⁰⁰ Cf. O'SULLIVAN (2012: 177).

misma sede métrica: F 196 Κν. τοιόσδε θνητῶν τῶν ταλαιπῶρων βίος (*Así es de desgraciada a vida de los hombres*).

Sobre el raro compuesto ἀστερωπός (lit. 'de rostro estrellado') en el v. 33, ya hemos señalado algún pasaje paralelo en Eurípides, *Hipp.* 851 νυκτὸς ἀστερωπὸν σέλας (*el esplendor estrellado de la noche*), y también *Ion* 1078-9 ὄτε καὶ Διὸς ἀστερωπὸς / ἀνεχόρευσεν αἰθήρ (*Cuando hasta el Éter estrellado / de Zeus se pone a danzar*). Eurípides es prácticamente el único trágico que lo utiliza, con la excepción de Esquilo, F 170 Radt ἀστερωπὸν ὄμμα Λητώϊας (*El ojo centelleante de la hija de Leto*).

Respecto al verso 34, Χρόνου καλὸν ποίκιλμα, τέκτονος σοφοῦ, Defradas ha señalado que la concepción del Tiempo expresada en los F 3 y 4 del *Pirítoo* se ve complementada con la que encontramos aquí (lo cual, en su opinión, demostraría que Critias es el autor de las dos piezas)¹⁸⁰¹: si el tiempo se engendra a sí mismo y si se puede identificar con la bóveda celeste en revolución, el poeta puede decir también aquí que el Tiempo es el creador de la bóveda celeste. Defradas señala igualmente que ποίκιλμα recuerda a ἐμπλέξαντα de F 4, 2. Assaël, por el contrario, como ya hemos señalado en otro lugar¹⁸⁰², sí que detecta un mismo interés especulativo y científico en los fragmentos 3 y 4 del *Pirítoo* frente a la simple descripción del aspecto exterior del cielo en el F 19. En la expresión τέκτονος σοφοῦ se define al Tiempo como una figura que construye y que ordena el conjunto del mundo, pero en esta concepción no se advierte ninguna virtud generadora o creadora ni suscita ningún dinamismo intrínseco, como es propio, según hemos visto, de las teorías órficas sobre el Tiempo que impregnan los fragmentos corales del *Pirítoo*¹⁸⁰³. En cualquier caso, se antoja un poco arriesgado sacar conclusiones de este tipo, y menos aún sobre la autoría de la pieza, en base a la comparación de dos textos tan distintos como la *párodos* del *Pirítoo* —centrado en la recreación de una cosmogonía— y el F 19, donde la referencia a los fenómenos celestes, aunque ocupa un buen número de versos, tiene una función accesoria. Por esta vez, quizá en el verso Χρόνου καλὸν ποίκιλμα, τέκτονος σοφοῦ no haya que ver más

¹⁸⁰¹ DEFRADAS (1967: 158).

¹⁸⁰² Vid. supra p. 569.

¹⁸⁰³ ASSAËL (2008: 471, 478).

que una brillante metáfora libremente inspirada en el lenguaje de la filosofía natural o de los relatos teogónicos¹⁸⁰⁴.

Snell considera que puede haber una posible cita de este v. 34 en un paso de Filón de Alejandría, *De somn.* I 207 (3, 250, 6 C.-W.) καὶ τὸ τοῦ θεοῦ καλὸν ποίκιλμα, ὄδε ὁ κόσμος (*y el hermoso bordado del dios, esto es el cosmos*). Otra referencia que cita Davies de ποίκιλμα en un contexto similar es Plat. *Resp.* 529c τὰ ἐν τῷ οὐρανῷ ποικίλματα (*Los bordados que hay en el cielo*)¹⁸⁰⁵.

En el v. 35, μύδρον es un término que genera controversia. En principio significa ‘trozo de metal incandescente’ y es un término mucho más propio de la prosa, aunque Sófocles lo utiliza en una ocasión (*Ant.* 264) y Esquilo en otra (F 307 Radt), en ambos casos con este significado. En Eurípides no aparece μύδρος, aunque un escolio a *Or.* 982 (Ἄναξαγόρου δὲ μαθητῆς γενόμενος ὁ Εὐριπίδης μύδρον λέγει τὸν ἥλιον) afirma que lo usó en referencia al sol, como discípulo que era de Anaxágoras, lo que podría hacer pensar que el escoliasta hace alusión a este verso del F 19. Sin embargo, como ha demostrado Cipolla, si se compara este escolio con otro a *Hipp.* 610, Ἄναξαγόρας οὖν τὸν ἥλιον μύδρον ἔφησε καὶ ἐξ αὐτοῦ πάντα γίνεσθαι, ὃ ἀκολουθήσας ὁ Εὐριπίδης χρυσέαν βῶλον αὐτὸν εἶρηκεν (*Anaxágoras dijo que el sol es un trozo de metal incandescente y que de él nace todo; siguiéndole, Eurípides lo llamó “pedazo de metal [bólos] dorado”*), queda claro que no se dice expresamente que Eurípides utilizara la palabra μύδρος para referirse al sol, sino que, al igual que su maestro Anaxágoras, consideraba que el sol era un trozo de metal candente, aunque lo llama βῶλος, apuntando directamente al v. 982 del *Orestes* donde aparece ese término.

Es sabido que Anaxágoras utilizó μύδρος en una famosa sentencia para referirse al sol¹⁸⁰⁶: 59 A 1, 8 D-K οὗτος ἔλεγε τὸν ἥλιον μύδρον εἶναι διάπυρον καὶ μείζω τῆς Πελοποννήσου (*Este decía que el sol era un trozo de metal incandescente y que era más*

¹⁸⁰⁴ Sin embargo, un verso del fragmento de Mosquión que hemos relacionado con el F 19 de Critias sí que encaja más con la visión órfica del Tiempo y con los F 3 y 4 de Pirítoo: F 6, 18 Sn-K. ὁ τίκτων πάντα καὶ τρέφων χρόνος (*el Tiempo que todo lo engendra y todo lo nutre*).

¹⁸⁰⁵ DAVIES (1989: 23).

¹⁸⁰⁶ También se les atribuye la misma opinión a Gorgias B 31 D-K Γοργίας μύδρον εἶναι λέγων τὸν ἥλιον, y a Demócrito, A 87 D-K Δημόκριτος μύδρον ἢ πέτρον διάπυρον [εἶναι τὸν ἥλιον].

grande que el Peloponeso); puesto que Critias o Eurípides escribieron el F 19 después de la polémica afirmación de Anaxágoras, y el sol y la lluvia forman una pareja de fenómenos meteorológicos que se complementan bien, la mayoría de los comentaristas entienden que aquí μύδρος se refiere al sol. Esta opción suele ir combinada con la aceptación de la conjetura óνήσεις (Musgrave) en lugar de πονήσεις que presentan los manuscritos: del cielo vendrían terrores (φόβους), como el trueno y el rayo, pero también beneficios (όνήσεις), como el sol y la lluvia. Sin embargo, como ha observado Guthrie¹⁸⁰⁷, el sol no avanza o se mueve (στείχει) *desde* (ὄθεν) la bóveda celeste sino *en* la bóveda celeste. La dificultad intentó ser solventada por Wecklein sustituyendo στείχει por στίλβει ('brilla'), lo que supone una nueva intervención en el texto. Guthrie, teniendo en cuenta que en un tratado atribuido a Aristóteles se utiliza μύδρος para referirse a las piedras que arrojan los volcanes¹⁸⁰⁸ y que probablemente fue la caída de un meteorito en Egospótamos lo que indujo a Anaxágoras a su polémica afirmación, admite la posibilidad de que en el v. 35 μύδρος signifique 'meteorito'. Davies apoya esta sugerencia con un fragmento de Arquelaos donde se llama μύδροι a los astros en general¹⁸⁰⁹: 60 A 15 D-K Ἀρχέλαος μύδρους ἔφησεν εἶναι τοὺς ἀστέρας, διαπύρους δέ (*Dijo que los astros eran trozos de metal, pero incandescentes*). Cipolla mantiene el significado de 'sol' para μύδρος, pero entiende que ὄθεν va unido a ἐκπορεύεται en el verso siguiente —cuyo sujeto es 'la lluvia' (ὄμβρος), que sí viene *desde* el cielo— y sólo mediante un zeugma va referido también al trayecto del sol *en* el cielo. Una construcción, en sus propias palabras, un poco dura¹⁸¹⁰. La cuestión no es fácil de resolver, pero si se opta, como finalmente hemos hecho nosotros, por una traducción lo más neutral y ajustada posible al texto griego, la interpretación de μύδρος como 'meteorito' resulta beneficiada.

¹⁸⁰⁷ GUTHRIE (1988: III 241 n.46).

¹⁸⁰⁸ Ps. Aristot. *De mund.* 395b 23 αἱ δὲ καὶ ῥέουσι πολλάκις ποταμοῦ δίκην, καὶ μύδρους ἀναρριπτοῦσι διαπύρους (

¹⁸⁰⁹ DAVIES (1989: 23).

¹⁸¹⁰ CIPOLLA (2003: 245).

v. 37-42: Como hemos adelantado en el comentario al aparato crítico, la recapitulación que se hace en los versos 37-40 presenta una serie de anomalías métricas y de contenido que han llevado a algunos editores a corregirlos o directamente como Pechstein, a suprimirlos¹⁸¹¹. Los motivos de Pechstein para atetizar todo el pasaje son fundamentalmente de orden lógico. En primer lugar, no es el sabio quien “implanta los terrores en torno a los hombres” como se dice en el v. 37: los terrores ya existen y él se aprovecha de ellos (v. 29). Una segunda contradicción radica en que en el v. 27 se habla de θεοί, en plural, alojados en el cielo, y ahora en el v. 39 se nombra a un solo δαίμων. Por último, en el v. 40 se afirma que el hombre sabio “extinguió la ilegalidad con las leyes”, pero lo que se dice en los primeros versos (v. 5-7) es que las leyes ya habían sido creadas por los hombres, no por el sabio, aunque no eran completamente eficaces. Whitmarsh sugiere incluso la posibilidad, en contra de la evidencia, de que el ἀνὴρ σοφός fuera el mismo individuo que inventó las leyes, basándose para ello en el marcado paralelismo sintáctico de los versos 38 y 40, dos cláusulas unidas por τε y compuestas de manera simétrica por dos acusativos (δαίμονα / ἀνομίαν), dos instrumentales en dativo (τῷ λόγῳ / τοῖς νόμοις) y dos aoristos en tercera persona (κατώκισεν / κατέσβησεν)¹⁸¹².

Como ha demostrado Cipolla¹⁸¹³, ninguna de estas contradicciones es tan grave como para suprimir el pasaje completo. La incoherencia de responsabilizar aquí al σοφός de la creación de los terrores que atemorizan a los hombres y de las leyes que frenan sus delitos visibles se atenúa si entendemos el texto en un sentido lato: con la implantación de su doctrina tanto los terrores como las leyes adquieren un significado nuevo para los hombres, con lo cual en cierto modo es como si el sabio los fundara o los reinventara de nuevo. Podemos completar el argumento de Cipolla considerando que, aunque el sabio no haya creado él personalmente las leyes, sí que es él quien ha extinguido con ellas la ἀνομία, pues con su invención de los dioses ahora esas leyes se

¹⁸¹¹ PECHSTEIN (1998: 340), KRUMEICH-PECHSTEIN-SEIDENSTICKER (1999: 560).

¹⁸¹² WHITMARSH (2014: 116).

¹⁸¹³ CIPOLLA (2003: 245-7).

van a cumplir siempre, tanto en público como en privado. En el v. 40, por tanto, puede no haber realmente ninguna contradicción, ni en sentido lato, ni en sentido estricto.

Por otra parte, en el propio fragmento coexisten diversas concepciones y formas de nombrar lo divino e incluso la misma aparente contradicción aparece fuera de este grupo de versos: también en el verso 17 se habla de un solo δαίμων y un poco después, en el 23, se nombra a los θεούς. Tampoco hay que pasar por alto a este respecto que Aecio I 7 en su paráfrasis del fragmento recoge casi literalmente la misma antítesis ἀνομία / νόμος que aparece en este v. 40: φησὶ τὴν ἀνομίαν λυθῆναι νόμων εἰσαγωγῆ.

En definitiva, más que de incoherencias y contradicciones de lo que tenemos que hablar es de un conjunto de versos ciertamente mal transmitidos, como denuncia la estructura amétrica de los v. 37 y 39 (los v. 38 y 40, en cambio, son trímetros perfectamente regulares), pero que encajan bien en líneas generales con el estilo descuidado del resto del fragmento.

Finalmente, los v. 41-42 sirven de cierre a todo el discurso de Sísifo. Pechstein¹⁸¹⁴ ha señalado el paralelismo de v. 42, θνητοὺς νομίζειν δαιμόνων εἶναι γένος, con un verso considerado espurio de la *Hécuba* de Eurípides (v. 487-9):

ὦ Ζεῦ, τί λέξω; πότερά σ' ἀνθρώπους ὄρᾱν
ἢ δόξαν ἄλλως τήνδε κεκτῆσθαι μάτην
[ψευδῆ, δοκοῦντας δαιμόνων εἶναι γένος],

*¡Oh, Zeus! ¿Qué voy a decir? ¿Que miras a los hombres
o que en vano tienen esa creencia
[falsa, creyendo que hay una raza de dioses]?*

El v. 489 es muy probablemente una interpolación que complica la sintaxis e introduce una duda sobre la existencia de los dioses, cuando en realidad lo que se está poniendo en cuestión es si los dioses se ocupan o no de los asuntos de los hombres. Pero el uso del verbo ὄρᾱν (v. 487) de alguna manera remite también a la omnisciencia

¹⁸¹⁴ PECHSTEIN (1998: 342).

divina, lo que debió llevar al comentarista a relacionarlo con el fragmento de Sísifo, atribuido por él probablemente a Eurípides. δαϊμόνων εἶναι γένος es una construcción típicamente euripídea de la que Cipolla¹⁸¹⁵ cita otro ejemplo en un fragmento del *Enómao*, F 577 Kn.

ἐγὼ μὲν εὖτ' ἄν τοὺς κακοὺς ὀρῶ βροτῶν
πίπτοντας, εἶναι φημὶ δαϊμόνων γένος.

*Cuando veo que de los mortales los malvados
caen, afirmo que hay una raza de dioses.*

El ateísmo de Critias

Hasta una época relativamente reciente, la mayor parte de los estudiosos era de la opinión, en sintonía con la fuentes que han transmitido el fragmento, de que la teoría sobre el origen de la religión expuesta en el discurso de Sísifo atribuido a Critias reflejaba la opinión de su propio autor, un siniestro tirano que se habría servido de un personaje de teatro para exhibir su propio cinismo moral¹⁸¹⁶. La propia consideración de Critias como un sofista —en la línea de lo que representan personajes como Calicles o Trasímaco en los diálogos de Platón— tendría una base teórica en el fragmento de Sísifo y una ejecución práctica en la crueldad de su actuación política. A partir sobre todo del artículo de Dihle y su defensa de la autoría de Eurípides se ha sido más precavido en respetar el elemental principio de que los personajes de una obra de ficción no tienen por qué expresar las ideas de su creador. Pero si este principio sirve

¹⁸¹⁵ CIPOLLA (2003: 247).

¹⁸¹⁶ Ha sido esta la opinión mayoritaria hasta tiempos recientes, tanto entre los editores y comentaristas de Critias —BACH (1827: 67-8), BLUMENTHAL (1923: 22-7)— como entre los historiadores de la literatura —SCHMID (*GGL* I 3, 179-180), CANFORA (1986: 308)— o los de la filosofía —JAEGER (1982: 186-8), GUTHRIE (1988: III 240-2)—. Han mostrado más reservas a este respecto WILAMOWITZ (1893: 175 n. 78), DRACHMANN (1922: 45, 133), NESTLE (1940: 416-7), LLOYD-JONES (1971: 133). Puede encontrarse una bibliografía detallada sobre esta cuestión, hasta la fecha de su artículo, en SANTORO (1994, 420-1 n. 3).

para absolver al notable dramaturgo de la oprobiosa acusación de ateísmo es justo que también el feroz oligarca pueda beneficiarse de él. Han sido Sutton¹⁸¹⁷ y especialmente Santoro¹⁸¹⁸, quienes en sendos artículos han tratado de exculpar a Critias de la acusación de ateísmo. Comenzando por el análisis de las fuentes, la autora italiana señala que sólo cinco testimonios antiguos señalan a Critias como ateo¹⁸¹⁹, frente a, por ejemplo, los 33 que se refieren a Diágoras o los 28 a Epicuro¹⁸²⁰. Pero la mayor parte de estas fuentes que tachan a Critias de ateo dependen directamente del pasaje de Sexto, y para el caso del fragmento de Epicuro Santoro aventura la idea de que ya en el s. IV a. C. la demonización de la figura del tirano por parte de la opinión pública ateniense

¹⁸¹⁷ SUTTON (1981: 33-8).

¹⁸¹⁸ SANTORO (1994: 419-429).

¹⁸¹⁹ Se trata de los siguientes: Sext. Emp. *Adv. math.* IX 54, 402 (F 19); Id. *Pyrrh. hyp.* III 218 θεοὺς γὰρ οἱ μὲν πολλοὶ φασιν εἶναι, τινὲς δὲ οὐκ εἶναι, ὥσπερ οἱ περὶ Διαγόραν τὸν Μήλιον καὶ Θεόδωρον καὶ Κριτίαν τὸν Ἀθηναῖον (*Muchos dicen que hay dioses, pero otros que no los hay, como los seguidores de Diágoras de Melos, de Teodoro y de Critias el ateniense*); Plut. *De sup.* 13, 171 c (vid. supra n. 1723), Epicur. fr. 27, 2 Arrighetti (vid. supra n. 1043); Teoph. Apol. *Ad Autolyicum* III 7, 4-6 ὁπόσα δὲ Κλιτόμαχος ὁ Ἀκαδημαϊκὸς περὶ ἀθεότητος εἰσηγήσατο. τί δ' οὐχὶ καὶ Κριτίας καὶ Πρωταγόρας ὁ Ἀβδηρίτης λέγων· “Εἶτε γὰρ εἰσιν θεοί, οὐ δύναμαι περὶ αὐτῶν λέγειν, οὔτε ὁποῖοί εἰσιν δηλῶσαι πολλὰ γὰρ ἔστιν τὰ κωλύοντά με”; τὰ γὰρ περὶ Εὐήμερου τοῦ ἀθεωτάτου περισσὸν ἡμῖν καὶ λέγειν (¿*Cuántas cosas explicó Clitómaco, el académico, sobre el ateísmo! ¿Y qué no dijeron también Critias y Protágoras de Abdera, quien alega: "No puedo decir nada sobre ellos, ni si los dioses existen ni explicar cómo son, pues hay muchas cosas que me lo impiden"? Pues lo de Evémero, el más ateo, sería excesivo para nosotros referirlo también*). A estos quizá pueda añadirse Cic. *De nat. deor.* I 117-9, que aunque parece depender de la misma fuente que Sexto, omite el nombre de Critias pero resume la doctrina del F 19: Quid i qui dixerunt totam de dis immortalibus opinionem fictam esse ab hominibus sapientibus rei publicae causa, ut quos ratio non posset eos ad officium religio duceret, nonne omnem religionem funditus sustulerunt? Quid Prodicus Cius, qui ea quae prodessent hominum vitae deorum in numero habita esse dixit, quam tandem religionem reliquit? (¿*Y qué hay de aquellos que dijeron que toda opinión sobre los dioses inmortales ha sido inventada por unos hombres sabios en aras de la razón de Estado, para que a aquellos a los que la razón no pudiera, la religión los encaminara al cumplimiento de su deber? ¿Acaso no han socavado de raíz toda religión? ¿Y de Pródico de Ceos, quien dijo que se contaban entre los dioses todas aquellas cosas que era útiles para los mortales? ¿Qué dejó al final de la religión?*).

¹⁸²⁰ Puede verse una recopilación de todos los testimonios sobre los personajes acusados de ateísmo en la Antigüedad en WINIARCZYK (1984: 157-83).

habría hecho circular su reputación de ateísmo¹⁸²¹. Queda el propio Sexto en el pasaje que cita el fragmento, pero según la estudiosa italiana su afirmación queda atenuada por el uso del verbo δοκεῖ, al tiempo que φάμενος confirma el error de atribuir al autor el discurso del personaje¹⁸²².

Al analizar el resto de la obra de Critias en busca de alguna manifestación de ateísmo o al menos de irreligiosidad, Sutton y Santoro no sólo no encuentran ninguna sino que más bien hallan indicios de todo lo contrario. Sin embargo, no sirve para este propósito recurrir, como hacen ambos, a los fragmentos del *Pirítoo*, con su coro de iniciados eleusinos y la densa atmósfera órfica que lo envuelve, o del *Radamantis*, que finalizaba con una epifanía de Ártemis, o del *Tenes*, en cuya hipótesis se alude también a una aparición *ex machina* de Apolo: aun dejando al margen las dudas sobre la atribución de estas tres piezas y su condición fragmentaria, uno se pregunta cómo se podría componer una tragedia de tema mítico —como la inmensa mayoría— en la que no hubiera la más mínima referencia a los dioses o a la religión. Un ejemplo algo más adecuado para desmentir el ateísmo de Critias podría ser, como propone Santoro, un fragmento elegíaco (81 B 6, 21 D-K) en el que el filoespartano Critias elogia entre otras virtudes de los lacedemonios, “la prudencia compañera de la piedad” (καὶ τὴν εὐσεβίας γείτονα σωφροσύνην).

Si se recurre a los pocos datos concretos que conocemos de su biografía, hay un único episodio, pero muy significativo, que puede dar pie a la sospecha de ateísmo o de impiedad: la presencia de Critias en la lista de implicados en la profanación de los Misterios y la mutilación de las hermas conservada en Andoc. *De Myst.* 47¹⁸²³. Sin embargo, como recuerda Sutton, el informante que había entregado la lista acabó

¹⁸²¹ Cf. OBBINK (1996: 355), quien admite que la referencia de Epicuro a Critias radica seguramente en el contenido del F 19 más que en su reputación política, pero advierte que, según Epicuro, Critias no dice literalmente que no hubiera dioses (οὐ θεοὺς εἶναι) sino que “suprimió lo divino de las cosas existentes” (τὸ θεῖον ἐκ τῶν ὄντων ἀναιρεῖ), y que lo que Epicuro pensaba de Critias es que había mantenido una teoría sobre cómo la creencia y la práctica religiosa popular había sido engañosamente manipulada en el desarrollo de la cultura humana (para el texto del fragmento, vid. supra n. 1043).

¹⁸²² SANTORO (1994: 426-7).

¹⁸²³ Vid. supra n. 977.

reconociendo que era falsa y fue condenado a muerte, mientras que Critias salió absuelto. Tampoco parece haber tenido nada que ver este asunto con su exilio, que se debió a causas políticas tras la caída de su amigo Alcibíades.

Finalmente, ninguna fuente contemporánea, ni siquiera la más hostil de todas ellas, Jenofonte, en ningún momento califica a Critias de ateo ni lo relaciona de ninguna manera con el movimiento sofista. Santoro llama la atención sobre el testimonio mucho más tardío de Filóstrato (T 4), quien tras describir del modo más siniestro al tirano afirma que su estudio había sido descuidado por los griegos a causa de que “su obra no armonizaba con su carácter” (μη ὁμολογήσει ὁ λόγος τῷ ἥθει), de lo que se deduce que los escritos del tirano no presentaban trazas de la inmoralidad que marcó su vida política.

El resto de los argumentos que se suelen esgrimir para negar el ateísmo de Critias recurren al propio F 19, incidiendo en la falta de seriedad con la que hay que tomarse lo que dice, en una obra que pertenece a un género dramático que por definición tiene un carácter cómico, un personaje tramposo y embustero que seguramente recibía al final un merecido castigo. Con esta misma intención se destacan también algunos rasgos estilísticos del fragmento, como la reiteración de verbos que expresan la subjetividad del discurso (δοκεῖ, οἶμα) o el empleo de diminutivos (χορίω).

A mi juicio, ninguno de estos indicios puede demostrar o contradecir el ateísmo de Critias, cuestión que de principio está mal planteada y que casi se podría decir que carece de excesivo interés. Como afirman Sutton y Santoro, lo más probable es que el fragmento, separado de su contexto y alojado en antologías, fuera enseguida interpretado como una defensa del ateísmo, y que de ahí tal acusación —que ciertamente no está generalizada en la tradición— se transmitiera como un ataque personal a su autor, en el caso de que fuera Critias, acusación fortalecida por su nefasta reputación como gobernante. Pero ni puede afirmarse que el discurso sea una completa burla del ateísmo inscrito en una pieza cuya moraleja sería algo tan simple como “el que no cree en los dioses acaba castigado en el Infierno”, ni puede confirmarse que el autor expusiera su propio punto de vista escudándose en una figura como la de Sísifo, tal

como afirman las fuentes antiguas y algún estudioso moderno¹⁸²⁴. Lo máximo que podría decirse sobre la adhesión personal de Critias (o Eurípides) a las opiniones de su personaje es que consideró la teoría lo suficientemente interesante y coherente (y tal vez atractiva o peligrosa) como para sacarla a la palestra en una pieza teatral, lo que por otra parte es habitual que suceda con las principales corrientes intelectuales de la época a las que la tragedia no podía permanecer ajena.

Lo importante, desde el punto de vista de la historia de las ideas, es señalar qué clase de doctrina se expone en el discurso, en qué medida se puede calificar de atea y qué relación guarda con la tradición filosófica anterior y con el pensamiento contemporáneo. Naturalmente, lo relevante desde un punto de vista estrictamente literario es analizar, entre otros aspectos, qué función podía tener el fragmento en el transcurso de la acción dramática, resaltando los rasgos de cualquier tipo que denoten un tratamiento irónico del discurso, como efectivamente sucede, pero eso no debe afectar a la toma en consideración de la teoría en sí misma como algo serio, complejo y coherente.

El ateísmo de Sísifo

La doctrina expuesta en el F 19 atribuido a Critias es considerada la declaración más radical y original de la negación de los dioses expresada hasta ese momento en la Grecia de finales del s. V a. C. El carácter ateo de la doctrina queda explícitamente señalado en el v. 26, ψευδεῖ καλύψας τὴν ἀλήθειαν λόγῳ, y se recoge de nuevo en los dos últimos versos: οὕτω δὲ πρῶτον οἴομαι πεῖσαι τινα / θνητοὺς νομίζειν δαιμόνων εἶναι γένος. Lógicamente, no es esta una teoría que surja por generación espontánea

¹⁸²⁴ Un ejemplo extremo de este tipo de interpretación es la hipótesis expuesta en un reciente artículo por WHITMARSH (2014: 109-26): según el autor, el discurso formaría parte del prólogo de la pieza y sería una especie de parábasis donde el propio autor se dirigiría al público bajo la apariencia de Sísifo. También el “hombre sabio” sería un trasunto tanto de Sísifo como del autor, y su creación de una raza de dioses que asustan a los hombres desde las alturas celestiales sería una especie de fantasía “metaficcional” (a la manera en que entendía este término Dobrov) de la propia función del teatro como generador de imágenes ficticias de la divinidad, no menos impactantes que las “reales” gracias al recurso técnico del *bronteíon*, con el que se simulaban en el teatro los fenómenos celestes...

sino que, de acuerdo a la genealogía trazada por Kahn, supone la culminación de una tradición que comienza con las especulaciones de los filósofos naturales milesios, continúa con los relatos sobre la historia primitiva de la humanidad y el origen de la religión —marcados por el auge progresivo de teorías que cuestionan la existencia de los dioses— y finaliza con la atmósfera de cinismo moral imperante a finales del s. V, de la que, en su opinión, nuestro texto es un conspicuo espécimen¹⁸²⁵. Kahn supone que el primero en describir en un relato el origen, no ya de la religión, sino de la creencia en los dioses fue Demócrito, que sería la fuente de la especulación del personaje de Sísifo en nuestro fragmento, quizá con la intermediación de Pródico. Las similitudes entre las teorías de Demócrito y Pródico con el relato de Sísifo han sido destacadas por diversos críticos¹⁸²⁶: el ἀνήρ σοφός es comparable en Demócrito a los “pocos hombres razonables” que elevando las manos hacia el cielo reconocen la omnipotencia y la omnisciencia de Zeus¹⁸²⁷; también Demócrito sitúa en el temor a los fenómenos celestes el origen de la creencia en los dioses¹⁸²⁸, aunque en su caso el miedo surge de manera espontánea y no por una decisión deliberada con una finalidad política como en Sísifo¹⁸²⁹. Por su parte, Pródico, que, a diferencia de Demócrito, comparte el honor de estar incluido en la mayoría de las listas de ateos junto con Protágoras o Diágoras,

¹⁸²⁵ KAHN (1997: 247-62).

¹⁸²⁶ Además de Kahn, cf., por ejemplo, GUTHRIE (1988: III 241), JAEGER (1982: 186-8), HENRICH (1975: 93-123), VOELKE (2001: 361), O’SULLIVAN (2012: 176).

¹⁸²⁷ Democr. 68 B 30 D-K τῶν λογίων ἀνθρώπων ὀλίγοι ἀνατείναντες τὰς χεῖρας ἐνταῦθα, ὄν νῦν ἡέρα καλέομεν οἱ Ἕλληνες· πάντα, <εἶπαν>, Ζεὺς μυθέεται καὶ πάνθ' οὗτος οἶδε καὶ διδοῖ καὶ ἀφαιρέεται καὶ βασιλεὺς οὗτος τῶν πάντων' (*Unos pocos hombres razonables, tendiendo las manos hacia lo que ahora los griegos llamamos 'aire', dijeron: "todo lo delibera Zeus, todo lo sabe él, y lo da y lo quita, y él es el rey de todo"*).

¹⁸²⁸ Democr. 68 A 75 D-K ὀρῶντες γάρ, φησί, τὰ ἐν τοῖς μετεώροις παθήματα οἱ παλαιοὶ τῶν ἀνθρώπων καθάπερ βροντὰς καὶ ἀστραπὰς κεραυνούς τε καὶ ἄστρον συνόδους ἡλίου τε καὶ σελήνης ἐκλείψει ἐδειματοῦντο θεοὺς οἰόμενοι τούτων αἰτίους εἶναι (*dice [sc. Demócrito] que los antiguos hombres, al ver los fenómenos celestes, tales como truenos, relámpagos, rayos, constelaciones de estrellas y eclipses de sol y de luna, se aterrorizaban, creyendo que los dioses eran los causantes de esto*).

¹⁸²⁹ Cf. JAEGER (1982: 187); VOELKE (2001: 361).

considera que hay dos fases en el desarrollo de la religión¹⁸³⁰: en un primer momento los hombres adoran como dioses a los elementos de la naturaleza de los que depende su supervivencia (el sol, la luna, los ríos, los frutos de la tierra etc.); con el desarrollo de la cultura, comienzan a adorar como dioses a los benefactores individuales que les procuran inventos útiles, como el cultivo del trigo o de la vid, quienes, por ejemplo, recibirán el nombre de Deméter o Dioniso. Su teoría, que se puede interpretar como un precedente del evemerismo, es sin duda implícitamente atea, y así lo entendieron algunos doxógrafos antiguos, pero aún dista de considerar literalmente falsos a los dioses, como nuestro fragmento.

En opinión de Kahn, el auge del escepticismo teológico manifestado por Protágoras en su famosa sentencia¹⁸³¹, reforzado por este tipo de relatos sobre el origen de la creencia en los dioses —que de un modo u otro cuestionaban su existencia—, contribuyeron, entre otros factores, al incremento del cinismo moral que se manifiesta en la concepción negativa del νόμος y la glorificación de la φύσις que defendían algunos sofistas como Hippias o Antifonte¹⁸³². Kahn cree ver también en el F 19, donde la ley por sí sola se muestra incapaz de refrenar el estado de naturaleza de los hombres, la máxima expresión de esta atmósfera de cinismo moral. Esta última consideración resulta mucho más cuestionable, pues, como hemos dicho en el comentario a los vv. 5-8, aunque insuficientes, las leyes son consideradas en el F 19 un primer paso para que los

¹⁸³⁰ Prod. 84 B 5 D-K Πρόδικος δὲ ὁ Κεῖος ἥλιον, φησί, καὶ σελήνην καὶ ποταμούς καὶ κρήνας καὶ καθόλου πάντα τὰ ὠφελούντα τὸν βίον ἡμῶν οἱ παλαιοὶ θεοὺς ἐνόμισαν διὰ τὴν ἀπ' αὐτῶν ὠφέλειαν αὐτῶν ὠφέλειαν, καθάπερ Αἰγύπτιοι τὸν Νεῖλον, καὶ διὰ τοῦτο τὸν μὲν ἄρτον Δήμητραν νομισθῆναι, τὸν δὲ οἶνον Διόνυσον, τὸ δὲ ὕδωρ Ποσειδῶνα, τὸ δὲ πῦρ Ἥφαιστον καὶ ἤδη τῶν εὐχρηστούντων ἕκαστον (*Pródico de Ceos dice que al sol, la luna, los ríos, las fuentes y, en general, todas las cosas que nos resultan útiles para la vida los antiguos las consideraron dioses, como los egipcios al Nilo, y por eso el pan se creyó que era Deméter, el vino Dioniso, el agua Posidón, el fuego Hefesto y así cada uno de los elementos útiles*); cf. HENRICHS (1975: 111).

¹⁸³¹ Prot. 80 B 4 D-K περὶ μὲν θεῶν οὐκ ἔχω εἰδέναι, οὔθ' ὡς εἰσὶν οὔθ' ὡς οὐκ εἰσὶν οὔθ' ὁποῖοί τινες ἰδέαν· πολλὰ γὰρ τὰ κωλύοντα εἰδέναι ἢ τ' ἀδηλότης καὶ βραχύς ὢν ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου (*Sobre los dioses no puedo saber si los hay o si no los hay, ni cómo son por su aspecto, pues son muchos los impedimentos para saberlo: la oscuridad del asunto y lo breve que es la vida humana*).

¹⁸³² vid. supra p. 713.

hombres salgan de un estado de naturaleza definido como caótico y bestial, y la finalidad de la invención de los dioses es que lo abandonen definitivamente. Como afirma Guthrie, “la teoría de Critias frenaba el creciente volumen de críticas que atacaban a los dioses sobre bases morales”¹⁸³³, siendo precisamente la exigencia de una sanción sobrenatural para la conducta moral lo que le lleva a poner a los dioses en primer plano, aunque para ello los convierta en una mera ficción.

El carácter radicalmente ateo de la doctrina expuesta en el F 19 ha sido puesto en duda por algunos estudiosos, en especial por Pechstein en su valioso trabajo sobre los dramas satíricos de Eurípides y más recientemente por O’Sullivan¹⁸³⁴.

Pechstein¹⁸³⁵ defiende que la doctrina expuesta en el fragmento, en contra de la interpretación que parece más natural, no supone una negación absoluta de la existencia de los dioses sino solo de su omnisciencia. En su opinión, Sísifo no intenta convencer a su interlocutor de que no hay dioses, sino de que su concepción de los dioses, que presenta notables similitudes con la de Sócrates, fue invención de un “hombre sabio”, antes del cual reinaba la concepción tradicional que es la que Sísifo defiende: dioses que están subyugados a las pasiones, compiten los unos con los otros, se comportan de forma injusta y son influenciables a través de peticiones, oraciones y promesas. En definitiva, lo que Sísifo le pretende decir a su interlocutor es que los dioses no pueden verlo todo, por lo que no hay peligro en cometer algo injusto en secreto. Ninguna otra figura podía ser mejor portadora de esta opinión que Sísifo, un verdadero “cínico moral” en el sentido sofístico, en cuyo mito están presentes como en ningún otro el engaño, el fraude y la mentira a los dioses. Pechstein se basa fundamentalmente en que en su discurso Sísifo alude a entidades sobrenaturales o divinas, como *Díke*, *Hýbris* o Crono, preexistentes a la aparición del sabio. Incluso el

¹⁸³³ GUTHRIE (1988: III 241).

¹⁸³⁴ O’SULLIVAN (2012) coincide con Pechstein en intentar atenuar el ateísmo del fragmento al afirmar que en realidad constituye una defensa acérrima de la religión como factor de cohesión social. Para el autor, sorprendentemente, no puede decirse que el discurso de Sísifo niegue la existencia de los dioses, sino que afirma su existencia como ficción: “This rich dramatic fragment presents the notion that the gods exist and are, moreover, agents of justice as a fiction”.

¹⁸³⁵ PECHSTEIN (1998: 307-10).

mismo sabio define τὸ θεῖον mediante el concepto de φύσις θεία, que debería haber sido ininteligible para sus oyentes. Por eso, cuando se dice que el sabio τὸ θεῖον εἰσηγήσατο (v. 16), θεῖον no significa ‘la religión’ o ‘la noción de lo divino’, como suele traducirse, sino, según Pechstein, “una naturaleza divina cuya influencia y fuerza es palpable y se hace ostensible de muchas formas (lat. *numen*)”; del mismo modo tampoco se ha traducido bien εἰσηγήσατο por ‘introdujo’, sino que lo correcto sería ‘explicó’. Por otra parte, los términos θεός y δαίμων no son equivalentes en el fragmento: los θεοί son los dioses en los que creían antes los hombres y a los que temían por manifestarse en los fenómenos celestes; el δαίμων, o los δαίμονες, son un nuevo tipo de divinidad eterna y omnisciente que ocupa el lugar de los antiguos θεοί asumiendo también sus antiguas características. Finalmente, Pechstein señala que en la introducción de Aecio a la cita del F 19 no se está debatiendo ya sobre la existencia de los dioses —tema que ha quedado zanjado justo antes con la frase ταῦτ’ ἔστι τὰ περὶ τοῦ μὴ εἶναι θεούς— sino sobre las teorías sobre la naturaleza de los dioses en los poetas que contradicen la doctrina epicúrea de la desafección divina en los asuntos humanos.

La ingeniosa teoría de Pechstein ha sido analizada y, a mi juicio, desarticulada en buena medida, por Cipolla¹⁸³⁶. El estudioso italiano aporta ejemplos de un uso indistinto de θεός y δαίμων, tanto en la comedia (Aristoph. *Thesm.* 668) como en la tragedia (Eur. *Hipp.* 99-106; F 432 Kn). Señala además que en el propio fragmento los dos términos no aparecen ni mucho menos claramente delimitados; de hecho en los v. 22-3 (ἐὰν δὲ σὺν σιγῇ τι βουλευῆς κακόν, / τοῦτ’ οὐχὶ λήσει τοὺς θεούς) aparentemente se atribuye la omnisciencia de los δαίμονες a los θεοί. Y los v. 41-2 (οὕτω δὲ πρῶτον οἶομαι πεῖσαί τινα / θνητοὺς νομίζειν δαιμόνων εἶναι γένος), según la hipótesis de Pechstein, deberían significar para tener sentido algo tan forzado como que el sabio introdujo la fe “en una nueva estirpe de démones en cuanto modo de ser de los dioses” o bien “en la concepción demónica de los dioses”: la palabra γένος indica sin duda una nueva categoría propia, no un nuevo atributo para una entidad ya existente, los θεοί. Además, en cuanto que el sabio “con un falso discurso” coloca a los nuevos démones en

¹⁸³⁶ CIPOLLA (2003: 257-66).

el cielo, difícilmente podía esto dejar de sonar a puro y simple ateísmo a los oídos de los espectadores, dado que también los dioses tradicionales ocupaban ese lugar. Ciertamente, en la expresión ἐὰν δὲ σὺν σιγῇ τι βουλευῆς κακόν (v. 22) hay una alusión al concepto socrático de la omnisciencia divina que penetra incluso en los pensamientos de los hombres, pero el sabio está negando en bloque todo el resto de facultades que pertenecían ya a la creencia tradicional (v. 18, 21-22). Se añade a esto que Sísifo coloca su relato al comienzo de la historia de la humanidad, por lo que la crítica envuelve todo aquello que los hombres han hecho desde entonces siguiendo las enseñanzas del sabio, es decir, todo su sentimiento religioso, tanto el tradicional como el marcado por las modernas concepciones religiosas. Y todavía podemos completar estos argumentos de Cipolla añadiendo que entre las atribuciones tradicionales de Zeus se incluye la de ser garante de la justicia y testigo de los juramentos, y que la propia ley proviene de Zeus, bajo cuya protección está el orden moral y social¹⁸³⁷: precisamente esta es la finalidad última que tiene la invención del σοφός, acabar con la *anómia*, por lo cual también la imagen tradicional de Zeus está claramente implicada en su ficción.

Por otra parte, tampoco las alusiones a “lo divino” (τὸ θεῖον) o a “la naturaleza divina” (φύσις θεία) son determinantes para demostrar la teoría de Pechstein: se trata de palabras utilizadas no por el ἀνὴρ σοφός, sino por Sísifo para hacerse entender por su interlocutor. Finalmente, Cipolla argumenta que tampoco hay en el texto de Aecio una separación drástica entre la explicación de las doctrinas ateas y la introducción de los versos de Sísifo bajo el nombre de Eurípides: la frase ταῦτ’ ἔστι τὰ περὶ τοῦ μὴ εἶναι θεοῦς no se refiere al conjunto de esas doctrinas ateas sino sólo a los βιβλία de Evémero recién nombrados. Además, añade Cipolla, si Eurípides se hubiera negado a reconocer sólo la omnisciencia de los dioses o su capacidad de conocer los pensamientos humanos, ¿por qué habría de temer al Areópago como afirma Aecio?

La relación del fragmento con la doctrina socrática de la omnisciencia divina ha sido desarrollada también por Santoro¹⁸³⁸, hasta el punto de considerar que el *Sísifo* fue escrito por Critias como un ataque directo contra su antiguo maestro. El punto clave de

¹⁸³⁷ Hom. *Il.* I 237, *Od.* XIX 172-9, etc. Cf. BURKERT (2007: 177).

¹⁸³⁸ SANTORO (1997: 256-76).

su argumentación son dos pasajes en los que Jenofonte describe vagamente la religiosidad de Sócrates y que presentan indudables puntos comunes con el contenido y el léxico del F 19:

Mem. I 1, 19 καὶ γὰρ ἐπιμελεῖσθαι θεοὺς ἐνόμιζεν ἀνθρώπων οὐχ ὄν τρόπον οἱ πολλοὶ νομίζουσιν· οὗτοι μὲν γὰρ οἴονται τοὺς θεοὺς τὰ μὲν εἰδέναι, τὰ δ' οὐκ εἰδέναι· Σωκράτης δὲ πάντα μὲν ἠγεῖτο θεοὺς εἰδέναι, τὰ τε λεγόμενα καὶ πραττόμενα καὶ τὰ σιγῇ βουλευόμενα, πανταχοῦ δὲ παρεῖναι.

Y creía que los dioses se ocupaban de los hombres, pero no de la manera que cree la mayoría, que piensa que los dioses saben unas cosas pero otras no. Sócrates consideraba que los dioses lo saben todo, lo que dicen, lo que hacen y lo que tramaman en secreto, pues están presentes en todas partes.

Mem. I 4, 18 γνώσει τὸ θεῖον ὅτι τοσοῦτον καὶ τοιοῦτόν ἐστιν ὥσθ' ἅμα πάντα ὄρᾶν καὶ πάντα ἀκούειν καὶ πανταχοῦ παρεῖναι καὶ ἅμα πάντων ἐπιμελεῖσθαι [αὐτούς].

Conocerás que la divinidad es de tal grandeza y condición que al mismo tiempo puede verlo todo, oírlo todo, estar en todas partes y ocuparse de todo al mismo tiempo.

Otro indicio serían las coincidencias entre la figura de Sócrates y la del inventor de los dioses en la ῥῆσις de Sísifo: este último es calificado enfáticamente de σοφός, al igual que Sócrates, y se sirve también de un ψευδεῖ λόγῳ para aprovecharse del temor a los fenómenos celestes, lo que inevitablemente recuerda las acusaciones de sofista y filósofo natural que Sócrates recibió por parte de la comedia. Santoro recuerda también otra información recogida por Jenofonte (*Mem. I 2, 31*) según la cual, por haberle puesto Sócrates una vez en ridículo, cuando Critias llegó al poder prohibió enseñar el arte de la discusión y atacó a su maestro “atribuyéndole lo que la mayoría reprocha a los filósofos y calumniándolo ante la multitud” (τὸ κοινῇ τοῖς φιλοσόφοις ὑπὸ τῶν πολλῶν

ἐπιτιμώμενον ἐπιφέρων αὐτῷ καὶ διαβάλλων πρὸς τοὺς πολλούς), acusación que seguramente no era otra que la de ἀσέβεια. Esta calumnia pública, según la estudiosa italiana, fue la ridiculización de las teorías de Sócrates sobre la divinidad en el *Sísifo*, como parece desprenderse de otra anécdota, referida esta vez por Eliano (*Var. hist.* II 13), que cuenta que Critias y Alcibíades quisieron en una ocasión, entre burlas, obligar a Sócrates a que acudiera al teatro aunque él solo asistía a las representaciones de Eurípides.

Otro posible refuerzo de su hipótesis es el hecho de que Cicerón, en un pasaje que ya hemos citado (*De nat. deor.* I 117-9)¹⁸³⁹, aunque resume el contenido de F 19 no nombra a Critias como sostenedor de esa teoría, quizá porque sabía que era una parodia de la doctrina de Sócrates. O también, la posible ironía de Sócrates al final de la *Apología* de Platón (41c), cuando el filósofo, tras ser condenado a muerte, manifiesta su deseo de poder entrevistarse con Sísifo en el Hades. Más significativo es un pasaje de Sátiro donde pone como ejemplo de las concepciones religiosas de Sócrates que influyeron en Eurípides dos versos (Eur. F 1007c Kn.) que probablemente pertenecen al *Sísifo* y sobre los que volveremos en seguida¹⁸⁴⁰:

- (A) λ]ἄθρα δὲ τούτων δρωμένων, τίνας φοβῆ;
(B) τοὺς μείζονα βλ[έ]ποντας ἀ[ν]θρώπων θεούς.
- (A) *Si esto se hace en secreto, ¿a quiénes temes?*
(B) *A los que ven más que los hombres, los dioses.*

El problema del posible ateísmo de Critias, por tanto, se traslada a Sócrates, aunque finalmente la autora plantea las habituales dudas sobre la seriedad de una doctrina atea expresada en una obra cómica por un personaje como Sísifo: el discurso sería probablemente una parodia que, no se sabe hasta qué punto, deformaba las verdaderas ideas de Sócrates sobre la divinidad, aunque Santoro no descarta que en

¹⁸³⁹ Vid sup. n. 1819.

¹⁸⁴⁰ Cf. YUNIS (1988: 39-46); vid. infra p. 736.

alguna medida recogiera algo de la distante actitud socrática ante la religión que se intuye en los diálogos juveniles de Platón.

En suma, es evidente que el relato de Sísifo contiene algunas torpezas de expresión y que verosímilmente se inscribía en un drama satírico donde lo pronunciaba un personaje prototipo del tramposo y el embustero. Probablemente la función del discurso en la pieza es engañar a alguien para que cometa un delito, al mismo tiempo que se constituye en un recurso retórico gracias al cual el autor establece un paralelismo irónico entre la figura del sabio que convence a los hombres de que hay dioses y el personaje de Sísifo que mediante ese relato intenta convencer a su interlocutor de que no los hay. Y sin embargo, a pesar de todas estas consideraciones, se ha de reconocer que el personaje que habla en el fragmento expone en un relato relativamente bien estructurado una doctrina seria y compleja, que tiene como finalidad explicar el surgimiento del orden social a partir de un estado primitivo de naturaleza. El hecho de que se inserte en una tradición de pensamiento que incluye desde la filosofía natural a las especulaciones sofísticas sobre el origen de la religión o la concepción socrática de la divinidad, no merma su originalidad ni su radicalidad, evidenciada en el hecho de proponer por primera vez que los dioses son una ficción útil inventada por el hombre. No es posible saber de quién o quiénes procedería originalmente esta doctrina —posiblemente no de Critias (ni menos aún de Eurípides)—, pero sin duda fue elaborada por alguien perteneciente al ámbito sofístico o incluso cercano al círculo socrático. Y también podemos presumir que la idea era lo suficientemente peligrosa como para que el único testimonio que nos ha quedado de ella sea un fragmento mal transmitido de una obra satírica puesto en labios del más marrullero de los personajes del mito.

OTROS POSIBLES FRAGMENTOS DEL *SÍSIFO*

Eur. F 1007c

SATYRUS, *Vita Euripidis*, fr. 39 col. II, l. 5-22 ..]ν[...δία [..]α[...].ιον [τ]όνδε[ε τ]ὸν [τ]ρόπο[ν]

(A) λάθρα δὲ τούτων δρωμένων, τίνας φοβῆ;

(B) τοὺς μείζονα βλ[έ]ποντας ἀ[ν]θρώπων θεούς.

Εἴη ἂν ἡ τοιαύτη ὑπόνοια περ[ὶ] θεῶν [Σω]κρατική· τῷ γὰρ ὄντι τὰ [θ]νητοῖς ἀόρατα τοῖς ἀθανάτοις εὐκάτοπτα·

... de esta manera:

(A) *Si esto se hace en secreto, ¿a quiénes temes?*

(B) *A los que ven más que los hombres, a los dioses.*

Esta conjetura sobre los dioses podría ser socrática, pues, en realidad, lo que es invisible para los mortales es fácilmente visible para los inmortales.

Comentario

Sátiro cita estos dos trímetros en su biografía dialogada de Eurípides sin que en el papiro se conserve el nombre del autor, como sucede en otras ocasiones, aunque no hay duda de que es a Eurípides a quien se los atribuye. En el papiro se indica con un guión el cambio de interlocutor en cada verso, aunque no se da el nombre de los personajes. En el aparato crítico de su edición, Kannicht compara la construcción de comparativo del v. 2 τοὺς μείζονα βλ[έ]ποντας con una serie de pasajes paralelos de Eurípides: *Heraclid.* 1029 ὠφελήσει μείζον' ἢ δοκεῖ χρόνῳ (*Ayudará más de lo que parece con el tiempo*); *ibid.* 933 μείζω τῆς δίκης φρονῶν (*enorgulleciéndose por encima de la justicia*); *Hipp.* 641 φρονοῦσα πλείον' ἢ γυναῖκα χρῆ (*Pensando más de lo que debe una mujer*).

Al finalizar la cita, uno de los ilustrados personajes que conversan en la *Vita* relaciona el último verso explícitamente con la concepción socrática de la omnisciencia divina, en base a lo cual Yunis ha propuesto de manera bastante convincente que el fragmento podría pertenecer al *Sísifo*, o más bien, dadas las dudas que persisten sobre el título de la pieza, que podría integrarse en la misma obra que el F 19 atribuido a Critias¹⁸⁴¹. Sostienen esta idea tanto razones de orden léxico, especialmente el término λάθρα, como el propio contenido del fragmento, que se adapta muy bien a la escena que hemos intentado reconstruir para integrar el F 19 en un contexto dramático: un personaje (Sísifo) intenta convencer a otro de que cometa un crimen que no va ser detectado y, ante la objeción de que los dioses podrán verlo, el primero le relataría la historia de cómo surgió en los comienzos de la humanidad esa falsa creencia. Las alusiones al temor, a la omnisciencia divina y el propio comentario del biógrafo a la relación de los versos con el concepto socrático de la divinidad, que como hemos visto recoge Jenofonte (*Mem.* I 1, 19 y I 4, 18), hacen muy probable que el F 19 fuera la respuesta de Sísifo al segundo verso de este fragmento, quizá con el intervalo de una breve laguna.

Respecto a las implicaciones que pueda tener esta cita para la cuestión de la autoría del F 19, al igual que sucede con el fragmento del *Pirítoo* recogido por Sátiro (F 4), no deja de ser un dato más de la tradición que lo asigna a Eurípides, pues como reconoce el propio Yunis —firme partidario por otras razones de la autoría de Eurípides para el F 19— es posible que el *Sísifo* de Critias ya le hubiera llegado a Sátiro con una atribución equivocada. Van Looy, en cambio, integra este fragmento 1007c en el *Frixo* de Eurípides, asignando el v. 1 a Ino y el 2 a un esclavo¹⁸⁴².

¹⁸⁴¹ YUNIS (1988: 39-46).

¹⁸⁴² VAN LOOY (1964: 176 n. 2). Sin embargo, en su posterior edición de los fragmentos de Eurípides, JOUAN-VAN LOOY (2003: 75) no se vuelve a mencionar esta atribución, sino que los autores remiten al artículo de YUNIS (1988).

TENNΗΣ

TENES

La leyenda

Tenes¹⁸⁴³ es el héroe epónimo de la isla de Ténedos, junto a la costa de Tróade, aunque posiblemente en su origen fuera el nombre de un dios pregregio¹⁸⁴⁴. Su historia tiene dos momentos estelares: el primero, que desarrolla el conocido motivo de Putifar¹⁸⁴⁵, transcurre durante su juventud y culmina con su establecimiento como rey en Ténedos; el segundo, se refiere a las circunstancias de su muerte a manos de Aquiles durante las primeras escaramuzas de la guerra de Troya. El conjunto de la historia es evocado de manera alusiva —en su estilo habitual— por Licofrón¹⁸⁴⁶, pero para conocer los detalles hay que recurrir a fuentes más tardías, especialmente Conón¹⁸⁴⁷ y

¹⁸⁴³ Los testimonios antiguos vacilan entre la forma Τένης y Τέννης, pero esta segunda ha sido confirmada por los dos papiros publicados en 1962 por Turner (P. Oxy. 2455 fr. 14, col. XIII, 179-80, y P. Oxy. 2456, l. 11). Cf. JOUAN (1964: 303).

¹⁸⁴⁴ Cf. COLLARD-CROPP (2008: II 664).

¹⁸⁴⁵ El motivo de Putifar en la tragedia griega ha sido analizado por LUCAS DE DIOS (1992: 37-56), quien señala cómo prácticamente las seis veces que aparece el motivo en la mitología griega (Belerofonte, Peleo, Tenes, Fénix, Frixo e Hipólito) tienen al menos una adaptación dramática, siendo especialmente un tema favorito de Eurípides.

¹⁸⁴⁶ Lyc. 232-42.

¹⁸⁴⁷ Conon 28 (*FgrHist* 26 F 1 p. 199) apud Phot. *Bibliotheca* 186 ως Τέννης καὶ Ἡμιθέα παῖδες ἦσθη Κύκνω βασιλεῖ Τρωάδος, καὶ Κύκνος ἀποθανούσης αὐτῶ τῆς γυναικὸς ἐτέραν ἐπεισάγεται· ἡ δ' ἐπιμανεῖσα Τέννη καὶ μὴ τυγχάνουσα καταψεύδεται τοῦ παιδὸς τὰ ἑαυτῆς· καὶ ὁ πατὴρ ἀκρίτως εἰς λάρνακα Τέννην κατακλείει, ἀλλὰ καὶ τὴν Ἡμιθέαν περιαλοῦσαν τάδε λφοῦ, καὶ ἀφήσῃ τῇ θαλάσσει. Ἡ δὲ εἰς νῆσον ἐκφέρεται, καὶ οἱ ἐπιχώριοι τὴν λάρνακα ἀνακομίζονται καὶ τὸ κράτος τῆς γῆς ἐκείνης ἀνίσχουσι Τέννης καὶ Ἡμιθέα καὶ ἡ νῆσος Τένεδος ἀντὶ Λευκόφρουτος ὠνομάσθη. Ὁ δὲ Κύκνος μεταγνοῦς καὶ ὀρμισάμενος πρὸς τὴν νῆσον, ἐδεῖτο τοῦ παιδὸς ἀπὸ τῆς νεῶς ἀμνηστῖαν ἔχειν, ὃ δέ, ὡς μὴ ἐπιβαίῃ τῆς νήσου, πέλεκυν ἀράμενος τὰ πείσματα τῆς νεῶς διακόπτει· καὶ ἀπ' αὐτοῦ οἱ ἄνθρωποι ἐπὶ παντὸς ἀποτόμου πράγματος τὸν Τέννου πέλεκυν ἐπιλέγουσιν (*Tenes y Hemitea eran hijos de Cicno, rey de la Tróade; Cicno, al morir su mujer, se casa con otra. Ella se enamora de Tenes y, como fracasa, acusa al muchacho de su propia pasión. Entonces el padre irreflexivamente encierra a Tenes en un arca, pero*

Apolodoro¹⁸⁴⁸. Tenes y su hermana Hemítea¹⁸⁴⁹ eran hijos de Cicno¹⁸⁵⁰, rey de Colonas, en la Tróade, y de Proclea, hija de Laomedonte. Al morir su mujer, Cicno vuelve a casarse con Filónome¹⁸⁵¹, hija de Trágaso¹⁸⁵², la cual se enamora de Tenes pero al no ser correspondida denuncia al muchacho ante su padre por violación. Apolodoro y otras fuentes añaden el detalle de que la acusación es confirmada por un auleta de nombre Eumolpo¹⁸⁵³. El rey encierra entonces a su hijo en un arca junto con su hermana, que

también a Hemítea, que se compadecía de su hermano, y los arroja al mar. El arca es arrastrada hacia una isla, los habitantes del lugar sacan el arca, Tenes y Hemítea obtienen el poder de aquel país y la isla pasa a llamarse Ténédos en vez de Leucofris. Cicno, arrepentido, tras arribar a la isla le pedía perdón a su hijo desde la nave, pero él para que no desembarcara en la isla, tomando un hacha, corta las amarras del barco. Y por eso la gente, cuando se corta por lo sano cualquier problema, lo llaman “el hacha de Tenes”.

¹⁸⁴⁸ Apollod. *Ep.* III, 24-25 Κύκνος γὰρ ἔχων ἐκ Προκλείας τῆς Λαομέδοντος παῖδα μὲν Τέννην, θυγατέρα δὲ Ἡμιθέαν· ἐπέγημε τὴν Τραγάσου Φιλονόμην· ἣτις Τέννου ἐρασθεῖσα καὶ μὴ πείθουσα καταψεύδεται πρὸς Κύκνον αὐτοῦ φθοράν, καὶ τούτου μάρτυρα παρείχεν αὐλητὴν Εὐμόλπον ὄνομα. [25] Κύκνος δὲ πιστεύσας, ἐνθήμενος αὐτὸν μετὰ τῆς ἀδελφῆς εἰς λάρνακα μεθῆκεν εἰς τὸ πέλαγος· προσσχούσης δὲ αὐτῆς Λευκόφρυϊ νήσω ἐκβὰς ὁ Τέννης κατώκησε ταύτην καὶ ἀφ' αὐτοῦ Τένεδον ἐκάλεσε. Κύκνος δὲ ὕστερον ἐπιγνοὺς τὴν ἀλήθειαν τὸν μὲν αὐλητὴν κατέλευσε, τὴν δὲ γυναῖκα ζῶσαν εἰς γῆν κατέχωσε (*Pues Cicno tenía de Proclea, hija de Laomedonte, un hijo, Tenes, y una hija, Hemítea. Se casó con Filónome, hija de Tragaso, que al estar enamorada de Tenes y no seducirlo lo acusa falsamente de violación presentando como testigo a un auleta de nombre Eumolpo. Cicno lo creyó, y metiéndolo en un arca con su hermana los arrojó al mar. Al llegar esta a la isla de Leucofris, Tenes desembarcó y la habitó, y la llamó Ténédos por él. Pero Cicno, cuando más tarde se enteró de la verdad, mató al auleta y enterró viva a su esposa*).

¹⁸⁴⁹ Otras fuentes las llaman Leucótea (Λευκοθέα, *Schol. Il. AD A 38*) o Anfíteia (Αμφιθέας, *Hec. fr. 139 Jacoby*).

¹⁸⁵⁰ Este Cicno era en principio distinto de otro Cicno aliado de Príamo que fue muerto por Aquiles al desembarcar los griegos en Tróade, pero acabó confundiendo con él; cf. JOUAN (1964: 303 n. 6), GANTZ (2004:1043).

¹⁸⁵¹ El nombre de la segunda esposa de Cicno aparece en las fuentes con la forma Φιλονόμη (Apollod. *Ep.* III, 24) o Φυλονόμη (Paus. X 14, 2). Eustacio, *Comm. ad Hom.* I 50, 30, la llama también Políbea (Πολυβοία).

¹⁸⁵² En Paus. X 14, 2 recibe el nombre de Cragaso (Κραγάσου).

¹⁸⁵³ Cf. *Schol. Lyc.* 232, donde el músico recibe el nombre de Molpo (Μόλπος). Por esta razón ningún auleta podía entrar en el santuario consagrado al héroe en la isla, según refiere Diod. Sic. V 83, 4 κατὰ δὲ

había tomado partido por él, y los arroja al mar. Pero, gracias a la protección divina¹⁸⁵⁴, ya sea de Posidón¹⁸⁵⁵ o de Dice¹⁸⁵⁶, los hermanos llegan a salvo a la isla llamada entonces Leucofris, donde sus habitantes entronizan a Tenes y cambian en su honor el nombre de la isla por el de Ténédos (Τένεδος). Cuando Cicno descubre la verdad, embarca hacia Ténédos para reconciliarse con sus hijos, aunque antes de partir, según Apolodoro (que es él único que refiere este detalle), ejecuta al auleta y entierra viva a su mujer. Pero a su llegada a la isla Tenes no le deja desembarcar y corta con un hacha las amarras de la nave, lo que dará lugar a la frase proverbial “el hacha de Tenes”¹⁸⁵⁷. No obstante, una variante recogida en un escolio de Tzetzes a Licofrón dice que Cicno vivió con sus hijos en Ténédos¹⁸⁵⁸.

Sobre la muerte del héroe, Apolodoro simplemente dice que Tenes intentó impedir el desembarco en la isla de los griegos arrojándoles piedras, pero que Aquiles lo mató con su espada, a pesar de que Tetis le había advertido de que si lo hacía él mismo

τάς τῆς μητριᾶς διαβολᾶς ἀλύητοῦ τινος ψευδῶς καταμαρτυρήσαντος, νόμιμον ἔθεντο μηδένα ἀλύητην εἰς τὸ τέμενος εἰσιέναι (*Por haber dado un auleta falso testimonio de las acusaciones de su madre, fijaron por ley que ningún auleta pudiera entrar en el santuario*).

¹⁸⁵⁴ Diod. Sic. V 83, 4 καὶ τὸν Τέννην παραδόξως σωθέντα θεῶν τινος προνοίᾳ τῆς νήσου βασιλεῦσαι (*Salvándose inesperadamente por la providencia de algún dios fue rey de la isla*).

¹⁸⁵⁵ Schol. Il. AD A 38 ὃν διὰ σωφροσύνην, καὶ διὰ τὸ εἶναι υἱωνὸν, ἔσωσεν ὁ Ποσειδῶν (*A este [sc. Tenes] por su prudencia o porque era su nieto lo salvó Posidón*).

¹⁸⁵⁶ Eust. Il. A 38 ἡ δὲ Δίκη περιωσαμένη τῆς νήσου βασιλέα κατέστησεν (*Dice lo salvó y lo hizo rey de la isla*).

¹⁸⁵⁷ Este último detalle, además de Conón, lo recoge Paus. X 14, 3-4 προσορμισσαμένου δὲ τῇ νήσῳ καὶ ἐξάψαντος ἀπὸ τῆς νεῶς πρὸς τινα ἢ πέτραν ἢ δένδρον τοὺς κάλους, Τέννης πελέκει σφᾶς ἀπέκοψεν ὑπὸ τοῦ θυμοῦ. ἐπὶ τούτῳ [μὲν] ἔς τοὺς ἀρνούμενους στερεῶς λέγεσθαι καθέστηκεν ὡς ὁ δεῖνα ὅστις δὴ Τενεδίῳ πελέκει τόδε τι ἀποκόψειεν (*Pero cuando arribó a la isla y ató las amarras de la nave a un árbol o a una roca, Tenes, llevado por la cólera, las cortó con un hacha. Por eso es costumbre decir a los que rechazan algo enérgicamente que fulano ha cortado algo “con el hacha de Ténédos”*).

¹⁸⁵⁸ Schol. Lyc. 232 αὐτὸς δὲ ἐλθὼν συνώκησε τοῖς παισὶν ἐν Τενέδῳ (*Y dirigiéndose allí, habitó con sus hijos en Ténédos*). Probablemente es una extrapolación a partir del verso de Licofrón comentado, donde se dice únicamente que Cicno murió con sus hijos: Lyc. 232 Καὶ δὴ διπλᾶ σὺν πατρὶ ραίεται τέκνα (*Y ya con su padre sucumben dos hijos*); cf. JOUAN (1964: 305-6, n. 10).

perecería a manos de Apolo¹⁸⁵⁹. Esta es la razón, según Diodoro, de que en el santuario en honor a Tenes que había en la isla no se pudiera pronunciar el nombre de Aquiles¹⁸⁶⁰. Una versión mucho más elaborada y novelesca de este episodio la encontramos en Plutarco¹⁸⁶¹: Tetis no sólo había advertido a su hijo de que no matara a Tenes sino que había puesto a un sirviente junto a él para que se lo recordara y lo impidiera. Durante el pillaje de la isla, Aquiles persigue a Hemítea para violarla y Tenes se planta ante él para defender a su hermana. La muchacha consigue escapar¹⁸⁶² pero Tenes muere a

¹⁸⁵⁹ Apollod. Ep. III 26 προσπλέοντας οὖν Τενέδω τοὺς Ἑλληνας ὀρῶν Τένης ἀπειργε βάλλων πέτρους, καὶ ὑπὸ Ἀχιλλέως ξίφει πληγείς κατὰ τὸ στήθος θνήσκει, καίτοι Θετίδος προειπούσης Ἀχιλλεῖ μὴ κτεῖναι Τένην· τεθνήξεσθαι γὰρ ὑπὸ Ἀπόλλωνος αὐτόν, ἐὰν κτεῖνῃ Τένην (*Al ver que los griegos navegaban hacia Tenedos, Tenes intentó impedirlo arrojándole piedras y murió herido en el pecho por la espada de Aquiles, aunque Tetis le había prevenido de matar a Tenes, pues si mataba a Tenes él mismo moriría a manos de Apolo*).

¹⁸⁶⁰ Diod. Sic. V 83, 5 κατὰ δὲ τοὺς Τρωικοὺς χρόνους Ἀχιλλέως τὸν Τέννην ἀνελόντος καθ' ὃν καιρὸν ἐπόρθησαν οἱ Ἕλληνες τὴν Τένεδον, νόμον ἔθεσαν οἱ Τενέδιοι μηδένα ἐξεῖναι ἐν τῷ τεμένει τοῦ κτίστου ὀνομάσαι Ἀχιλλέα (*Y, como en la época de la guerra de Troya Aquiles mató a Tenes y en aquella ocasión los griegos saquearon Tenedos, sus habitantes prohibieron por ley que se pudiera pronunciar el nombre de Aquiles en el santuario del fundador*).

¹⁸⁶¹ Plut. *Quaest. Graec.* 297 E-F Ἀχιλλεῖ δὲ λέγεται τὴν μητέρα Θετίν ἰσχυρῶς ἀπαγορεῦσαι μὴ ἀνελεῖν τὸν Τέννην ὡς τιμώμενον ὑπ' Ἀπόλλωνος, καὶ παρεγγυῆσαι ἐνὶ τῶν οἰκετῶν, ὅπως προσέχη καὶ ἀναμιμνήσκη, μὴ λάθῃ κτεῖνας ὃ Ἀχιλλεὺς τὸν Τέννην. ἐπεὶ δὲ τὴν Τένεδον κατατρέχων ἐδίωκε τὴν ἀδελφὴν τοῦ Τένου καλὴν οὔσαν, ἀπαντήσας θ' ὃ Τένης ἡμύνετο πρὸ τῆς ἀδελφῆς, καὶ ἡ μὲν ἐξέφυγεν ὃ δὲ Τένης ἀνηρέθη· ὃ δ' Ἀχιλλεὺς πεσόντα γνωρίσας τὸν μὲν οἰκέτην ἀπέκτεινεν, ὅτι παρὼν οὐκ ἀνέμνησε (*Se dice que Tetis había advertido severamente a Aquiles de que no matara a Tenes, pues era honrado por Apolo, y encargó a uno de sus sirvientes que estuviera atento y se lo recordara, no fuera que Aquiles matara a Tenes sin advertirlo. Pero durante el saqueo de Tenedos, estaba persiguiendo a hermana de Tenes, que era hermosa, y Tenes salió a su encuentro en defensa de su hermana. Ella pudo huir, pero Tenes fue muerto. Aquiles lo reconoció en el momento de morir y mató al criado porque, aunque estaba a su lado, no se lo había recordado*).

¹⁸⁶² Como hemos visto, en Lyc. 232 se dice que mueren los dos a manos de Aquiles, junto con su padre Cicno. Uno de los escolios a ese verso afirma que Hemítea fue tragada por la tierra: ἡ δὲ Ἡμιθέα διωκομένη ὑπ' αὐτοῦ καὶ φεύγουσα τὴν μῆξιν εἰς γῆν κατεπόθη (*Perseguida por él Hemítea es tragada en su huida por la tierra*).

manos de Aquiles, que en ese momento reconoce a su adversario. A continuación, mata al criado por no advertirle a tiempo y entierra a Tenes.

Es difícil saber en qué medida esta leyenda, con su abigarrada combinación de temas folclóricos —el motivo de Putifar, el castigo y abandono en un cofre, la llegada sobrenatural del héroe epónimo y la fundación de una ciudad, el amor fraternal— formaba ya parte del poema épico *Cantos Ciprios* de Estasio de Chipre que inspira el argumento de numerosas tragedias de tema troyano. Lo cierto es que Tenes no figura en el resumen que de este poema hizo Proclo en su *Crestomatía*, aunque sí que habla de la escala de los aqueos en Tenedos, donde Filoctetes recibe la mordedura de la serpiente. Jouan se inclina por pensar que una combinación tan artificial no debe de ser muy antigua y supone que, en la forma en que aparecía en el *Tenes* de Critias o Eurípides, quizá era deudora más bien de una leyenda folclórica local o de alguna de las típicas obras de los s. VI-V a. C. consagradas a las fundaciones de ciudades. En la misma línea, Lucas añade que, dado lo reciente de la aparición de esta leyenda en las fuentes mitográficas, debió de ser precisamente su adaptación escénica la que jugara el papel más importante en la configuración y la expansión definitiva del mito¹⁸⁶³.

Tratamientos dramáticos

Existen muchas dudas sobre la existencia de un *Tenes* de Esquilo cuyo argumento versaría sobre la muerte del héroe. No ha llegado ninguna noticia concreta sobre esta pieza ni su nombre aparece en el *Catálogo Mediceo*, pero Mette ha propuesto su existencia a partir de un pasaje de *Las ranas* (v. 961-3) en el que Eurípides censura la pomposidad de Esquilo al presentar a los personajes de Cicno o Memnón: puesto que por otros testimonios sabemos que Esquilo escribió un *Memnón*, es de suponer que hubiera también un *Tenes* (o un *Cicno*¹⁸⁶⁴) donde apareciera el otro personaje citado. Mette adscribe a este hipotético *Tenes* un fragmento pariráceo (F 451o Radt) en el que, de acuerdo a su reconstrucción, un embajador griego se presenta ante Tenes, ya rey de

¹⁸⁶³ LUCAS DE DIOS (1992: 48).

¹⁸⁶⁴ La hipótesis de un *Cicno* de Esquilo es de LLOYD-JONES (1957: 577, 582). LUCAS DE DIOS (2008: 399 n.1115) plantea que tal vez Cicno era simplemente un personaje más del *Memnón*, pues ambos héroes acudían en ayuda de los troyanos al comienzo de la guerra.

Ténédos, y le insta, en beneficio de ambos pueblos, a no enfrentarse a los griegos recién llegados a Troya¹⁸⁶⁵. En su opinión, la pieza podría formar parte de una trilogía junto con *Filoctetes* y *Palamedes*. Jouan acepta la propuesta de Mette pero incluye en la posible trilogía los *Heraclidas* en sustitución del *Palamedes*¹⁸⁶⁶.

El *Tenes* de Critias

El único drama que con seguridad trataba de la leyenda de Tenes es precisamente el atribuido a Critias por Wilamowitz y a Eurípides por la totalidad de las fuentes antiguas, excepto la *Vita Euripidis* que lo declara espurio. No hace falta insistir de nuevo en la cuestión de la autoría, salvo para recordar que los hallazgos papiráceos con argumentos de la pieza así como el propio desarrollo del motivo de Putifar, favorito de Eurípides, apuntan también a la paternidad de este autor.

Sobre el argumento del *Tenes*, después de la publicación en 1962 del *P. Oxy.* 2455 (s. II d. C.) editado por Turner (F 20) ya no hay duda de que trataba sobre la aventura juvenil del héroe: la falsa denuncia de su madrastra, su llegada a Ténédos en el arca y su nombramiento como rey de la isla. El título de la pieza aparece también en otro papiro del mismo periodo (*P. Oxy.* 2456, col. II) y publicado en el mismo volumen que el anterior, del que se conserva la columna final de una lista de tragedias de Eurípides con los títulos comprendidos entre Σκύριοι y Χρύσιππος. Otra posible evidencia de la pieza es un nuevo papiro de contenido mitográfico, el *P. Hamburg* 199 (ed. 1984), de la misma época que los anteriores, donde parece nombrarse a Eurípides entre los autores que trataron el mito de Tenes, aunque del nombre del poeta solo queda la letra inicial (F 20a?). Finalmente, es posible que recoja también el resumen de una *hypóthesis* del *Tenes* la inscripción de un *ostrakon* procedente de Kellis y editado en 2003 por Worp (F 22b?). Por lo demás, de la obra queda un único fragmento citado por Estobeo de apenas algo más de un verso (F 21), atribuido por algunos manuscritos al *Témeno* de Eurípides. Con estas frágiles y escasas piezas es lógicamente imposible recomponer el argumento de la tragedia, pero al menos gracias a la *hypóthesis* del F 20 podemos saber que al final se producía una aparición *ex machina* de Apolo y que era el dios y no los habitantes de

¹⁸⁶⁵ METTE (1963: 99-108).

¹⁸⁶⁶ JOUAN (1964: 307 n. 4).

la ciudad, como afirman las fuentes mitográficas, quien establecía el nuevo nombre de la isla.

Iconografía

No hay con seguridad ninguna representación figurada de Tenes. Se ha creído reconocer la llegada de Tenes y Hemítea a las costas de Ténédos en un escifo procedente de Nola (Nápoles H 3140) y datado entre 430-20 a. C., pero hoy en día la crítica es unánime en que se trata en realidad de Perseo y Andrómeda¹⁸⁶⁷. Jouan ha señalado que es posible que haya una relación entre la leyenda de Tenes y Hemítea y las monedas antiguas de la isla que ya desde la época arcaica presentan, por un lado, una cabeza janiforme con rostro masculino y femenino, y por el otro, una doble hacha¹⁸⁶⁸. Pero Cahn observa que en el Mediterráneo oriental las monedas no muestran imágenes de héroes fundadores o epónimos, por lo que es más probable que se trate de Dioniso y Sémele o de Zeus y Hera¹⁸⁶⁹. Sin embargo, no puede pasarse por alto en esta cuestión que Conón, una de nuestras principales fuentes para el mito de Tenes¹⁸⁷⁰, dice claramente que cuando la pareja de hermanos fue rescatada del arca por los habitantes de la isla ambos hermanos compartieron el poder real (τὸ κράτος τῆς γῆς ἐκείνης ἀνίσχουσι Τέννης καὶ Ἡμιθέα).

Cicerón refiere que Verres saqueó del santuario de Tenes la estatua del héroe que allí había (*Verr.* 2, 1, 49).

¹⁸⁶⁷ Cf. JOUAN (1964: 304 n. 5).

¹⁸⁶⁸ JOUAN (1964: 308 n. 2).

¹⁸⁶⁹ Cf. H. CAHN, en *LIMC* VIII 1, s. v. *Ten(n)es*, p. 892.

¹⁸⁷⁰ Vid. *supra* n. 1847.



Fig. 35

20

P. Oxy. XXVII, 2455, p. 175 Turner.

ΥΠΟΘΗΣΙΣ

...]οθαν[
 ...]κλείσας [
 μ]άρτυρα των[
 4 σάμενος· τα[
 μετεμέλη[σε] ἐπεὶ τ[ὸ]ν Τ[έ]ν-
 νην ἤκουσεν ἐπὶ τῆ[ν ἀ]ντιπέρα νῆσον
 σεσῶσθαι· προσειπό[ν]τος δ' Ἀπόλλωνος
 8 τὴν μὲν νῆσον Τένεδον προσηγόρευσεν,
 τ]ῆν δὲ ψευσα[μέν]ην γυναῖκα ἀπέκτεινεν.

ARGUMENTO

...
 ...encerrándolo...
 por testigo de los [
 4 ...
 se arrepintió [] cuando oyó que Tenes
 en la isla de enfrente
 se había salvado. Por indicación de Apolo

Comentario

El fragmento se encuentra en un papiro oxirrinquita del s. II d. C., editado por primera vez en 1962 por Turner¹⁸⁷¹, que contenía una colección de *hypothéseis* narrativas de Eurípides ordenadas alfabéticamente por la inicial del título, de las que se conservan las comprendidas entre la M y la X (de *Medea* a *Crisipo*), más una serie de fragmentos sin identificar¹⁸⁷². Del *Tenes* la parte más legible es el final del argumento, aunque con los restos conservados puede deducirse sin dificultad qué versión de la leyenda se seguía en la obra.

Así, por ejemplo, en la línea 3 μ]άρτυρα hace suponer que Filónome presentaba a un auleta como falso testigo de la violación, como en la versión de Plutarco o Apolodoro, aunque en las líneas finales no se alude a su asesinato sino solo al de Filónome. Snell propone la siguiente restitución en ese lugar: μ]άρτυρα τῶν [γενομένων Μόλπον ποιη]σάμενος (*poniendo por testigo de lo sucedido a Molpo*). Turner reconstruye la frase de manera parecida: μ]άρτυρα τῶν [διαβολῶν ἀυλήτην ποιη]σάμενος (*poniendo como testigo de la calumnia al auleta*).

En la laguna de la línea 5 Turner propone μετεμέλη[σε τῷ Κύκνῳ] (*se arrepintió Cicno*). Luppe¹⁸⁷³, en cambio, tras una nueva inspección del papiro, completa así las líneas 4-5: τὰ[ληθῆ δ' ἐπιγνοῦς---] μετεμελή[θη· πενθῶν] δὲ περὶ τὸν Τ[έ]ν|νην (*Cuando supo la verdad ... se arrepintió. Y mientras le lloraba, oyó sobre Tenes que etc.*). De cualquier forma, el empleo del verbo μεταμέλω ('arrepentirse' o 'cambiar de opinión') puede indicar que Cicno decide no enfrentarse directamente a su hijo¹⁸⁷⁴ sino

¹⁸⁷¹ Posteriormente lo han editado AUSTIN (1968: 88-103) y ROSSUM-STEENBEEK (1998: 205-28).

¹⁸⁷² Cf. ROSSUM-STEENBEEK (1998: 20).

¹⁸⁷³ En KANNICHT, *TrGF* 5.2, p. 1108 (addenda in vol. I²).

¹⁸⁷⁴ Recordemos que en el relato de Conón (vid. supra n. 1847), se dice que Cicno no da a su hijo la oportunidad de defenderse —utiliza la palabra ἀκρίτως, 'irreflexivamente', pero también 'sin juicio previo'— cuando lo introduce en el arca.

someterlo a una prueba insuperable, como es encerrarlo en un arca y arrojarlo al mar. Como ha señalado Lucas, este elemento de la prueba suele formar parte del motivo de Putifar cuando la relación entre los dos varones rivales no es de padre-hijo, por lo que aquí se altera el esquema habitual¹⁸⁷⁵.

En las tres últimas líneas, como ya hemos adelantado, se adivina que la obra finalizaba con un *deus ex machina* de Apolo, quien daba un nuevo nombre a la isla en honor del héroe.

20 a?

MYTHOGRAPHUS HOMERICUS, *P. Hamb.* 199, Kramer - Hagedorn

col. 2 margo

τῆ ἀδελφῆ .(.)[
 τα θάλατταν [ἡ δὲ
 λάρναξ κατάγ[εται θεία
 4 γνώμη τῆ τὸ[τε μὲν ἐπικα-
 λουμένη νήσ[ω Λευκόφρυϊ,
 Τενέδω δὲ ὕστ[ερον ἀπ' αὐτοῦ
 προσαγορευθε[ίση. οὕτως
 8 Μύρτυλος καὶ Ε[ὐριπίδης?

con su hermana...

el mar...

el arca arriba por divino

4 *designio a la isla entonces*

llamada Leucofris

pero después denominada

Tenedos por su causa. Así

8 *Mírtilo y E[urípides?*

¹⁸⁷⁵ LUCAS (1992: 47 n. 35).

Comentario:

Se conoce como Mythographus Homericus a un autor desconocido que probablemente a comienzos de la época imperial compuso una colección de relatos míticos, conocidos como *historiae fabulares*, que se encuentran dispersos entre los llamados *Scholia AD* o escolios menores de la *Ilíada*¹⁸⁷⁶. Estos relatos en su formato originario se hallan asimismo en una serie de papiros publicados desde comienzos del siglo pasado, como el *Papiro de Hamburgo* 199 (s. II d. C.), editado por Kramer y Hagedorn en 1984, que contiene la historia de Tenes. Las *historiae fabulares* del Mythographus Homericus comparten algunos rasgos formales, especialmente la referencia a un *lemma* homérico, en nuestro caso a *Il. A 38 Τενέδοιό τε*, y casi siempre una subscripción final que remite al lector a la autoridad literaria de donde se ha extraído la historia¹⁸⁷⁷. El texto del papiro es más sintético que el del escolio¹⁸⁷⁸, probablemente porque este último combina otras fuentes además del Mythographus¹⁸⁷⁹, pero ni uno ni otro incorporan ninguna novedad respecto a lo que ya conocemos por otras fuentes; de hecho, el escolio incluso omite el encierro de la

¹⁸⁷⁶ ROSSUM-STEENBEEK (1998: 85-118).

¹⁸⁷⁷ PAGÈS (2007: 26).

¹⁸⁷⁸ *Schol. Il. AD, A 38* Κύκνου γὰρ τοῦ Ποσειδῶνος Τέννης ἦν καὶ Λευκοθέα παῖδες, καὶ ἡ μὲν μήτηρ αὐτῶν οὐκ ἔτι ἦν. ἐπέγημε δὲ ὁ Κύκνος Φυλονόμην, ἥ, ὡς ἔνιοι, Πολύβοιαν. ἡ Φυλονόμη δὲ (καὶ γὰρ εἰς ἄνδρας ἐτέλει ἤδη ὁ Τέννης) ἐρασθεῖσα αὐτοῦ, λόγους περὶ συνουσίας ἠνέγκατο πρὸς αὐτόν. τοῦ δὲ τὰ πρὸς τὴν φύσιν δίκαια τηρήσαντος, κατηγορήσατο πρὸς τὸν πατέρα αὐτοῦ, ὅτι τεθελήκοι αὐτὴν βιάσασθαι. ὁ δὲ πιστεύσας τῇ κατηγορίᾳ, συλλαβὼν τὸν παῖδα, ἐνέβαλεν εἰς λάρνακα, καὶ ἔρριψεν εἰς τὴν ὑποκειμένην θάλασσαν. ὃν διὰ σωφροσύνην, καὶ διὰ τὸ εἶναι υἱωνόν, ἔσωσεν ὁ Ποσειδῶν. τὴν γὰρ λάρνακα προσενεχθῆναι τῇ Λευκόφρυϊ νήσῳ ἐποίησεν. ἦν οἱ ἐπιχώριοι θεασάμενοι, καὶ ἀφελόντες τὸ ἐπίθεμα, μαθόντες τὸ γεγονός, οὐ μόνον ἑαυτῶν βασιλέα τὸν Τέννην κατεστήσαντο, ἀλλὰ καὶ ἀπ' αὐτοῦ Τένεδον τὴν νῆσον προσηγόρευσαν (*Tenes y Leucótea eran hijos de Poseidón, y su madre ya no vivía. Cicno se casó con Filónome o, según algunos, Polibea. Filónome (Tenes ya había alcanzado la edad adulta), se enamoró y le habló para acostarse con él. Pero como él respetó lo que era justo por naturaleza, ella le acusó ante su padre de que había pretendido violarla. Este creyó la acusación y, apresando al muchacho, lo metió en un cofre y lo arrojó al mar que había cerca. Por su prudencia y porque era su nieto, Posidón lo salvó e hizo que el arca fuera arrastrada a la isla de Leucofris. Sus habitantes la vieron y levantaron la tapa, y al darse cuenta de lo ocurrido no solo establecieron a Tenes como su rey sino que también llamaron Tenedos por él a la isla*).

¹⁸⁷⁹ PAGÈS (2007: 207).

hermana de Tenes en el arca. Lo significativo del papiro es que en la suscripción final es posible que se mencione a Eurípides como fuente del relato, además del historiador Mírtilo. La dificultad de identificar la última letra semilegible como una E o una Θ lleva a Kannicht a proponer la restitución E[ύριπίδης?, pero dejando abierta la posibilidad de que pueda tratarse del también historiador Teopompo (115 *FGrHist* 350)¹⁸⁸⁰, Θ[εόπομπος, como en el *lemma* anterior sobre Κίλλαν, que en el *Schol. D A* 38a finaliza con las palabras ἡ ἱστορία παρὰ Θεοπόμῳ. Según Kannicht, juega a favor de Eurípides el hecho de que después de un historiador es más probable que se nombrara a un poeta. En ese lugar van Thiel ha completado el texto de esta forma: Έ[λλάνικος.

Al final de la columna I del papiro se habría perdido el comienzo de la historia de Tenes, que Luppe¹⁸⁸¹, seguido por Kannicht, completa de este modo: ἐνθέμενος δὲ εἰς λάρνακα αὐτὸν (τὸν Τέννην) σὺν] τῇ ἀδελφῇ (*puesto dentro del arca con su hermana*). En la línea 2 los primeros editores, basándose en el texto del escolio, restituyen καὶ κα]τὰ θάλατταν [ἔρριψεν. El resto de los suplementos que, siguiendo a Kannicht, incorporamos al texto se deben igualmente a los primeros editores, excepto en la línea 7 οὕτως, propuesto por Luppe.

20 b?

Óstrakon Kellis, LDAB 10306, Worp.

A

	Κύκνος ὁ Ποσειδῶνος
	βασιλεύων τῆς Τρώ-
	ας ἀκτῆς ἔσχεν δύο παῖδας,
4	Τέγνην υἱὸν καὶ Ἥμιθέαν.
	Ἀποθανούσης δὲ τῆς τρύ-
	των μητρὸς ἐπηγάγετο
	μητριάν· ἡ δὲ ἐπιμανεῖσα
8	τῷ ἥρωι λόγους προσήνεγκεν

¹⁸⁸⁰ KANNICHT, *TrGF* 5.2 p. 1108 (addenda in vol. 1²).

¹⁸⁸¹ LUPPE (1984: 31-2); cf. METTE (1985: 25-6).

περὶ μίξεως· μὴ δυναμένη
δὲ αὐτὸν πεῖσαι διέβαλεν τῷ πα-
τρὶ ὡς ἐπιμιγήσοντα αὐτῇ·
12 καὶ †ἀπὸ† ἀποβιάσασθαι τὴν .[.]
..ολήγ ὡς αὐτὴν vac.

B

2 líneas ilegibles
αὐτὸν
τὴν ἀδελφὴν αὐτοῦ κλαίου-
16 σαν ἐπὶ τούτῳ ἀμφοτέρους
8 líneas ilegibles

A

*Cicno, hijo de Posidón,
que reinaba en la costa de
Tróade, tuvo dos hijos,
4 Tenes y Hemítea.
Al morir la
madre de estos les llevó
una madrastra. Ella se enamoró
8 y le habló al héroe de tener
trato carnal con él. Como no pudo
convencerlo, lo acusó ante
su padre de intentar unirse a ella.
12 Y violentar... la ...
... que a ella...*

B

*a él ...
su hermana encerrada
16 por ello ambos...
....*

Comentario

Incluyo con cierta reserva un posible nuevo fragmento que, por la fecha de su publicación (2003), no llegó a ser considerado por Kannicht en los *addenda* a la segunda edición de los trágicos menores (*TrGF* 5.2 p. 1102-16). Se trata de un ὄστρακον procedente de la antigua aldea egipcia de Kellis (Ismant-el-Kharab) que en sus dos caras (cara convexa = A; cara cóncava = B) contiene un texto mitográfico con la historia de Cicno y Tenes¹⁸⁸². Por el tipo de letra probablemente se trata de un ejercicio escolar realizado entre los s. III-IV d. C. por un estudiante avanzado o por el propio maestro para su propio uso. El *óstrakon* fue editado por primera vez por Worp (2003) y ha sido revisado posteriormente por Schubert (2004), Luppe (2005) y especialmente por Huys (2005), cuyo texto reproduzco. Huys ha propuesto que el relato podría no ser simplemente un extracto de un manual mitográfico sino contener un resumen de una *hypóthesis* del *Tenes* de Eurípides o Critias (cf. F 20). En líneas generales, el ὄστρακον sigue de cerca la versión de Conón (vid. n. 1847) pero con las restituciones que propone Huys podría presentar algunas novedades inéditas:

- En la línea 4 la reconstrucción de Schubert Τέγγη υἱὸν es dudosa; Huys sugiere un nombre alternativo para el héroe, Ἀστέριον, basándose en una glosa de Hesiquio (Hesych. 7838) que afirma que Ἀστέριοι era el nombre originario de los habitantes de la ciudad, y por la existencia en la isla de un lugar llamado Ἀστέριον atestiguado por Plutarco (*Pyth. or.* 12 400a).

- En la línea 12 Worp lee αὐτὸς ἀποβιάσασθαι, mientras que Huys, considerando el pasaje corrupto por una ditografía, edita †ἀπο† ἀποβιάσεσθαι. En cualquier caso, el empleo de ἀποβιάζομαι ('expulsar con fuerza' [sc. la calumnia?]) en lugar de βιάζομαι ('violentar', 'forzar'), que es el verbo que aparece en ese contexto en otras fuentes, como el *Scho. Lyc.* 232 (ὡς βιασθεῖσα ὑπ' αὐτοῦ), podría indicar una complicación desconocida en la trama.

- En la línea 13 Worp lee δ[ια]βολήν ('calumnia') pero Huys prefiere στολήν ('vestido'), lo que trae a la mente el conocido episodio bíblico que da nombre al motivo de Putifar (*Genesis* 39, 12-18), cuando la mujer de este se apodera de la capa de José

¹⁸⁸² Cf. *Catalogue of Paraliterary Papyri*, <http://cpp.arts.kuleuven.be/index.php?page=closeup&id=0412>.

para presentarla como prueba de su falsa acusación. El término στολή, como anota Huys, aparece también en una *hypóthesis* del *Hipólito velado* de Eurípides (Ἰππολύτου στολήν, T ii b, fr. B, 29 Kannicht). Es posible, por tanto, que el testimonio del auleta como garante de la acusación, que no aparece en el relato del *óstrakon*, fuera sustituido, o al menos reforzado, por una prenda de Tenes que Filónome presentaría a Cicno. Recordemos que en el F 20 aparece la palabra μάρτυρα (línea 3) que podría aludir al auleta, pero luego sorprendentemente no se habla de su castigo. Si la pieza resumida en el *óstrakon* es la misma que la del F 20, μάρτυρα podría referirse también allí metafóricamente a esta prenda de vestir que Filónome utilizaría para incriminar a su hijastro.

21

(Eur. 695 N, Crit. 26 D-K)

STOBAEUS 3, 2, 15 (3, 181, 12 W-H) Εὐριπίδου (Μ, τοῦ αὐτοῦ Α) Τέννη·

φεῦ·

οὐδὲν δίκαιόν ἐστιν ἐν τῷ νῦν γένει

De Eurípides, en Tenes:

¡Ay!

Ninguna justicia hay en la generación de ahora.

Comentario

Métrica

Es un trímetro yámbico sin resoluciones, que puede admitir tanto la cesura pentemímera como, preferiblemente, la heptemímera:

— — ∪ — | ∪ — ∪ || — — | — — ∪ —
1
C

El fragmento procede del capítulo 2 del libro III de Estobeo que lleva por título *Sobre la maldad* (Περὶ κακίας). A partir de la lectura de algunos códices, Valckenaer propuso atribuirlo no al *Tenes* sino al *Témemo* de Eurípides¹⁸⁸³. Debía de ser pronunciado por un personaje de cierta edad, tal vez el propio Cicno al conocer el supuesto crimen de su hijo, o alguna vieja nodriza o sirviente del palacio.

INCERTARUM FABULARUM FRAGMENTA

22?

(Eur. 2 N, Crit. 26 D-K)

STOBAEUS 1, 8, 10 (1, 95, 4 W-H) Κριτίου·

ὁ χρόνος ἀπάσης ἐστὶν ὀργῆς φάρμακον

De Critias:

El tiempo es medicina de toda cólera

Comentario

Los cuatro fragmentos sin asignación de título (F 22-25) proceden del *Anthologium* de Estobeo y son en realidad los únicos asignados a Critias sin entrar en competencia con Eurípides, aunque, como veremos, hay dudas sobre la atribución de alguno de ellos. Su contenido gnómico hace muy difícil asignarlos a alguna de las piezas

¹⁸⁸³ Cf. Nauck² ad loc.

conocidas, aunque Sutton los incluye todos en el *Sísifo*, fundamentalmente por ser esta, en su opinión, la única obra escrita realmente por Critias de la supuesta tetralogía¹⁸⁸⁴.

El F 22 presenta varios problemas. En primer lugar, se trata de un trímetro con resolución en el primer metro y cesura heptemímera, pero en el que no se respeta el zeugma de Porson, al haber final de palabra tras el *anceps* largo del tercer metro (ὀργῆς):

$$\begin{array}{cccccccccccc} \cup & \cup & \cup & \cup & - & | & - & - & \cup & || & - & | & - & - & \cup & - \\ & & & & & & & & & 1 & & & & & & \\ & & & & & & & & & C & & & & & & \end{array}$$

La violación del zeugma de Porson llevaba a Meineke a corregir el *lemma* Κριτίου por Κρατίνου y a atribuir a Critias la sección anterior (1, 8, 9 = Trag. ad. F 507 Kn.). Diels no lo recoge como fragmento de Critias sino que lo sustituye por la cita que le sigue inmediatamente (1, 8, 11 = Trag. ad. 508 Kn.), conforme a la propuesta de Wachsmuth, el editor de Estobeo. Sutton, precisamente por la violación del Zeugma de Porson, piensa que el verso pertenecía a un drama satírico de Critias, el *Sísifo* por tanto.

Algunos editores lo recogen como fragmento de Critias pero modifican el texto para subsanar la anomalía métrica. Nauck, por ejemplo, corregía el verso de este modo:

ὀργῆς ἀπάσης ὁ χρόνος ἐστὶ φάρμακον

Otra posible solución es la propuesta más recientemente por Stephanopoulos¹⁸⁸⁵:

ὀργῆς ἀπάσης ἐστὶ φάρμακον χρόνος.

Las sospechas sobre la autoría se basan también en que el verso se le atribuye a Menandro en la traducción al antiguo eslavo de sus sentencias (Appendix I, 36 Jäkel). Realmente, se trata de un *tópos* que se repite con ligeras variantes en diversos autores,

¹⁸⁸⁴ SUTTON (1987: 6).

¹⁸⁸⁵ STEPHANOPOULOS (2013: 66-7).

como en el también poeta cómico Dífilo: fr. 116 K-A λύπης δὲ πάσης γίνετ' ἰατρὸς χρόνος (*El tiempo es el médico de cualquier sufrimiento*). Idéntica idea se encuentra en autores más tardíos, como Aquiles Tacio 5, 8, 2 χρόνος γὰρ λύπης φάρμακον, o Gregorio Nacianceno, *Carm.* 1, 2, 28 λύπης (sc. φάρμακον) χρόνος (cf. id. *De vit.* 1616 Jungk ἀνήρ τε γὰρ πρᾶός τις ὀργῆς φάρμακον).

Con variaciones más importantes lo encontramos en Esquilo, *Prom.* 378 ὀργῆς νοσοῦσης εἰσὶν ἰατροὶ λόγοι (*Las palabras son los mejores médicos de un carácter enfermo*) y en el propio Menandro, en sus Γνῶμαι μονόστιχοι, 476 Jäkel μέγιστον ὀργῆς φάρμακον λόγος (*La razón es la mayor medicina de la ira*).

23

(Eur. 3 N, Crit. 27 D-K)

STOBAEUS 3, 14, 2 (3, 468, 16 W-H) Κριτίου·

ὅστις δὲ τοῖς φίλοισι πάντα πρὸς χάριν
 πράσσων ὀμιλεῖ, τὴν παρατίχ' ἡδονήν
 ἔχθραν καθίστησ' εἰς τὸν ὕστερον χρόνον

De Critias:

*Quien con los amigos complaciéndolos en todo
 se comporta, el momentáneo placer
 como odio lo apresta para el tiempo futuro.*

Comentario

Métrica

— — υ — | υ — υ || — | υ — υ —
 1
 C

— — ∪ — | — || — ∪ — | ∪ — ∪ —
B

— — ∪ — | — || — ∪ — | ∪ — ∪ —
B

Ninguno de los tres trímetros presenta resoluciones; las cesuras son heptemímera en el primer verso y pentemímera en los dos restantes.

El fragmento se inserta en el capítulo *Περὶ κολακείας* (*Sobre la adulación*) del libro tres del *Florilegium*. Snell apunta la posibilidad de que perteneciera al *Pirítoo* apoyándose en la opinión de Diels, quien lo situaba en la proximidad del F 7, una escena entre Teseo y Heracles. Maykowska se manifestó igualmente a favor de integrarlo en el *Pirítoo*, pero sugiriendo que podría pertenecer a un diálogo entre Éaco y Teseo¹⁸⁸⁶. Battezzore, por su parte, piensa que los versos se adaptarían también a un diálogo de Heracles (o Teseo) con Perséfone¹⁸⁸⁷.

Ciertamente, la amonestación sobre los peligros que para la verdadera amistad supone la tentación de caer en la adulación induce a relacionar temáticamente el fragmento con esta tragedia, pero en realidad la atribución al *Pirítoo* o a una escena concreta de la pieza, no deja de ser meramente especulativa. Aún más arriesgada es la suposición de Nestle, quien ve en el fragmento un alusión de Critias a su aliado, y posterior enemigo, Terámenes¹⁸⁸⁸.

24

(Eur. 4 N, Crit. 28 D-K)

STOBAEUS 3, 23, 1 (3, 596, 3 W-H) Κριτίου·

δεινὸν δ' ὅταν τις μὴ φρονῶν δοκῆ φρονεῖν

¹⁸⁸⁶ MAYKOWSKA (1934: 131).

¹⁸⁸⁷ BATTEGAZZORE (2009: 939).

¹⁸⁸⁸ NESTLE (1948: 289).

De Critias

Es terrible cuando un insensato parece sensato.

Comentario

Métrica

De nuevo, un trímetro sin resoluciones y cesura pentemímera:

— — ◡ — | — || — ◡ — | ◡ — ◡ —
B

El verso lo cita Estobeo en el capítulo Περὶ φιλαυτίας (*Sobre el egoísmo*) del tercer libro de su colección. Battezzare¹⁸⁸⁹ señala el contraste entre este verso y el pensamiento complementario que presenta Aeschyl. *Prom. vinct.* 385 κέρδιστον εὔφρονοῦντα μὴ φρονεῖν δοκεῖν (*Es muy ventajoso ser inteligente y no parecerlo*). La sentencia remite igualmente a las reflexiones socráticas sobre el “ser sabio” y el “parecer sabio” (Plat. *Ap.* 21 b-23c).

25

(Eur. 5 N, Crit. 29 D-K)

STOBAEUS 4, 33, 10 (5, 799, 19 W-H) Κριτίου·

σοφῆς δὲ πενίας σκαιότητα πλουσίαν
κρεῖσσον σύνοικόν ἐστιν ἐν δόμοις ἔχειν

De Critias

*Mejor que una sabia pobreza es una rica
torpeza tener en la casa de compañera*

¹⁸⁸⁹ BATTEGAZZORE (2009: 940).

Comentario

Métrica

El fragmento consta de dos trímetros, con resolución en el segundo *longum* del primer metro y cesura pentemímera en ambos:

$$\begin{array}{c} \cup - \cup \cup \cup | - || - \cup - | \cup - \cup - \\ \text{B} \\ - - \cup - | \cup || - \cup - | \cup - \cup - \\ \text{B} \end{array}$$

Extraídos del capítulo Σύγκρισις πενίας καὶ πλοῦτου (*Comparación de la riqueza y la pobreza*) del libro cuarto del *Anthologium*, estos versos ha sido objeto de cierta controversia en su interpretación. Diels coloca signo de interrogación al final del fragmento (ἔχειν;), lo que puede alterar radicalmente la intención de la frase: de defender —de acuerdo con los principios de la moral aristocrática— la riqueza como un bien superior inseparable de la virtud y de la nobleza de sangre, el fragmento se estaría planteando la preeminencia de la “pobreza sabia” sobre “la ignorante riqueza”. En cierto modo, defender la primera opción significa darle prioridad a la condición social y a la conservadora actuación política de Critias como la clave para entender el fragmento¹⁸⁹⁰, mientras que admitir que se cuestiona la supremacía de la riqueza haría valer más la influencia en Critias de los planteamientos de los sofistas y sobre todo de Eurípides¹⁸⁹¹, quien en muchos pasajes pone en duda los principios morales de la clase aristocrática y presenta personajes humildes que censuran la insensatez de los nobles —como el viejo criado del comienzo del *Hipólito* (v. 88-120)— o que afirman que la inteligencia se inclina más del lado de la pobreza¹⁸⁹². Snell, siguiendo los pasos de

¹⁸⁹⁰ Así lo entienden, por ejemplo, NESTLE (1948: 289) o BATTEGAZZORE (2009: 940-1).

¹⁸⁹¹ Además de Diels, interpreta así el texto, por ejemplo, SCHMID (*GGL* I 3, 175 n. 7).

¹⁸⁹² Cf. Eur. fr. 327, 4-5 Kn. ἐγὼ δὲ πολλάκις σοφωτέρους / πένητας ἄνδρας εἰσορῶ τῶν πλουσίων (*Yo veo muchas veces que más sabios / son los pobres que los ricos*); id. fr 776 Kn. δεινὸν γε, τοῖς πλουτοῦσι τοῦτο δ' ἔμφυτον / σκαιοῖσιν εἶναι (*Es terrible, pero esto es innato a los ricos: / ser ignorantes*).

Nauck, cautamente y a falta de un contexto que aclare la intención de los versos, prefiere no entender la frase como interrogativa.

Por lo que se refiere al estilo, destaca el artificio retórico con que está construida la doble antítesis “riqueza” frente a “pobreza” e “inteligencia” frente a “torpeza”: por un lado, el sustantivo πενία se opone al adjetivo πλουσίαν, y por otro, el adjetivo σοφῆς se opone al sustantivo σκαιότητα.

Otros posibles fragmentos trágicos de Critias

Nauck incluyó como fragmentos trágicos de Critias cuatro posibles *verba tragica* extraídos del *Onomasticon* de Pólux. Snell y Kannicht no los incluyen entre los fragmentos trágicos genuinos al considerar, siguiendo a Wilamowitz, que se trata de términos extraídos de obras en prosa. Los recojo fuera de numeración, con la referencia de la segunda edición de Nauck y la de Diels-Kranz.

6 N² (B 73 D-K)

POLLUX 9, 161 καὶ ἡ παρ' Εὐριπίδῃ εὐπαιδευσία καὶ ἡ παρὰ Κριτίᾳ

εὐξυνεσία

Y lo que en Eurípides es 'buena educación' en Critias es

facilidad de comprensión

7 N² (B 65 D-K)

POLLUX 7, 91; 2, 196 ἄ δὲ

ποδεῖα

Κριτίας καλεῖ, εἴτε πῖλους αὐτὰ οἰητέον εἴτε περιειλήματα ποδῶν, ταῦτα πέλλυτρα καλεῖ ἐν Φινεῖ Αἰσχύλος.

Lo que Critias llama

ποδεῖα (*'escarpines'*),

ya se piense que son pílous ('calcetines de fieltro') o bandas para los pies, es lo que Esquilo en Fineo llama péllutra ('sandalias de cuero').

8 N² (B 55 D-K)

POLLUX 2, 149 εὔχειρ,

ταχύχειρ

ὡς Κριτίας

de mano hábil,

de mano rápida

según Critias.

9 N² (B 61 D-K)

POLLUX 6, 152 καὶ ὁ

ψευδομάρτυρες

εἴρηνται παρὰ Κριτία καὶ ὁ ψευδομάρτυς οὐκ οἶδ' εἶ που· καὶ τὸ ψευδομαρτυρεῖν ὁ αὐτός που λέγει.

Y en Critias se dice

falsos testigos

y en no sé qué otro lugar 'falso testigo', y también dice él en algún sitio 'prestar falso testimonio'.

Por último, se ha creído ver en el fragmento B 49 D-K un posible resto de un pasaje trágico. Se trata de una cita en prosa de Critias recogida en un tratado de retórica del s. II d. C. falsamente atribuido a Dionisio de Halicarnaso. Aunque el estilo elevado del texto no hace imposible tal hipótesis, no hay desde luego consenso suficiente entre la crítica a la hora de considerarlo un fragmento trágico: mientras algunos siguen pensando que pertenece a una obra en prosa¹⁸⁹³, Usener intentó reconstruir los supuestos versos originarios¹⁸⁹⁴ y Batteggazzore se atreve incluso a adscribir el hipotético fragmento al *Pirítoo*¹⁸⁹⁵. Snell y Kannicht, más prudentes, no incluyen este hipotético fragmento reconstruido entre los fragmentos de Critias, pero sí recogen en el aparato crítico la reconstrucción de Usener. Reproduzco en primer lugar el B 49 D-K y a continuación la reconstrucción de Usener.

B 49 D-K

[DIONYSUS HALICARNASENSIS] *Ars rethorica* 6, 1 [2, 277, 10 Us. –Rad.]

ἄνθρωπῳ γὰρ γενομένῳ κατὰ τὸν τοῦ Καλλιάρχου τὸν τῶν τριάκοντα βέβαιον μὲν οὐδέν, ὅτι μὴ κατθανεῖν γενομένῳ, καὶ ζῶντι εἶναι μὴ οἷόν τε ἐκτὸς ἄτης βαίνειν.

Según el hijo de Calestro, el que fue de los Treinta, para el hombre, una vez que ha nacido, "nada hay seguro salvo que para el que ha nacido no es posible dejar de morir ni mientras vive avanzar lejos de la desgracia".

Usener, e fr. B 49 D-K:

¹⁸⁹³ Cf. NESTLE (1940: 410), FREEMAN (1946:413).

¹⁸⁹⁴ Citado por DIELS *ad loc.*, *Vorsokratiker* II (1959: 397).

¹⁸⁹⁵ BATTEGAZZORE (2009: 976).

βέβαιον οὐδὲν ἔστιν ὅτι¹⁸⁹⁶ μὴ κατθανεῖν
θνητῷ γεγῶτι, ζῶντι δ' οὐκ ἄτης ἄτερ
οἷόν τε βαίνειν.

*nada hay seguro salvo que no morir
para el mortal que ha nacido no es posible
ni mientras vive avanzar lejos de la desgracia*

FRAGMENTA ADESPOTA

ad. F 507

STOBAEUS 1, 8, 9 (1, 95, 2 W-H) τοῦ αὐτοῦ (sc. Menandri)

ὦ δέσποτ', ἀλλ' ἔξεστι τοῖς σοφοῖς βροτῶν
χρόνῳ σκοπεῖσθαι τῆς ἀληθείας πέρι

del mismo (sc. Menandro):

*¡Oh, señor! Sin embargo, es posible para los mortales sabios
con el tiempo investigar acerca de la verdad.*

Comentario

Este fragmento *adéspoton* y el siguiente (ad. F 508) preceden y siguen respectivamente al F 22 de Critias en la colección de Estobeo. El F 507 aparece en el *Anthologium* atribuido a Menandro, pero Meineke (*FCG* 4, p. XIII) pensaba que por una confusión en los *lemmata* estos versos debían atribuirse a Critias, sin especificar el drama concreto al que podrían pertenecer. Si efectivamente pertenecieran a Critias, una

¹⁸⁹⁶ ὅτι Usener : εἰ Diels.

posible integración sería en el *Tenes*: quizá un sirviente se dirigía a Cicno para hacerle ver la falsedad de la acusación contra su hijo. En cualquier caso, la atribución a Critias no es seguida por ningún otro editor o comentarista.

ad. F 508

(26 B D-K)

STOBAEUS 1, 8, 11 (1, 95, 7 W-H)

Μετὰ τὴν σκιὰν τάχιστα γηράσκει χρόνος.

Tras la sombra, veloz envejece el tiempo.

Comentario

El *adéspton* F 508, como hemos dicho en el comentario anterior, viene a continuación del F 22 atribuido a Critias en el *Anthologium* de Estobeo. No le precede el nombre de Critias ni la indicación τοῦ αὐτοῦ, por lo que o bien se ha perdido el nombre del autor o tal vez pertenecía también a Critias, como pensaba Wachsmuth. Diels lo admite entre los fragmentos trágicos de Critias. De lo que no hay duda es de que se trata de un verso de gran calado poético, con una sorprendente personificación del tiempo. Nauck lo califica de “mira sententia” y lo compara con un paso de Menandro: *Sent. mon.* 477 Jäkel Μετὰ τὴν δόσιν τάχιστα γηράσκει χάρις (*Después del obsequio, enseguida envejece la gratitud*). Kannicht¹⁸⁹⁷ lo relaciona más apropiadamente con Aeschyl. *Prom. vinct.* 981 ἀλλ' ἐκδιδάσκει πάνθ' ὃ γηράσκων χρόνος (*Pero todo lo enseña el tiempo que envejece*) o con otro verso de Esqilo, considerado espurio, *Eum.* 286 χρόνος καθάρει πάντα γηράσκων ὁμοῦ (*Todo lo purifica el tiempo cuando envejece*). Centanni considera esta expresiva imagen del tiempo que envejece rápidamente escondido en la sombra complementaria del tiempo “que se engendra a sí mismo” (τίκτων αὐτὸς ἑαυτὸν) del F 3 del *Pirítoo*, pero sin atreverse a adscribir el fragmento a esta pieza¹⁸⁹⁸.

¹⁸⁹⁷ KANNICHT (*TrGF* 2 p. 144 ad. loc.).

¹⁸⁹⁸ CENTANNI (1997: 132).

CAPÍTULO SEXTO

PITÁNGELO

PREÁMBULO

“Un poeta malo y desconocido”

No es mucho lo que podemos añadir a lo que afirma el escolio al v. 87 de *Las ranas* de Aristófanes, única referencia con que contamos sobre este autor trágico: que era un poeta malo y desconocido. Por el contexto en el que lo nombra Aristófanes, puede suponerse que estaba vivo en el 405 a. C., año de representación de esta comedia. El nombre de Pitángelo (Πυθάγγελος) es muy poco frecuente entre los prosopónimos griegos pues apenas aparece quince veces en el *LGPN*, seis de ellas en el Ática, por lo que es probable que este fuera su lugar de origen.

TESTIMONIA

T 1

a) ARISTOPHANES, *Ranae* 83-88

ΗΡΑΚΛΗΣ	Ἀγάθων δὲ ποῦ 'στιν;	83
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	Ἀπολιπὼν μ' ἀποίχεται, ἀγαθὸς ποιητῆς καὶ ποθεινὸς τοῖς φίλοις.	
ΗΡΑΚΛΗΣ	Ποῖ γῆς ὁ τλήμων;	
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	Ἐς μακάρων εὐωχίαν.	85
ΗΡΑΚΛΗΣ	Ὅ δὲ Ξενοκλέης;	
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	Ἐξόλοιτο νῆ Δία.	
ΗΡΑΚΛΗΣ	Πυθάγγελος δέ;	
ΞΑΝΘΙΑΣ	Περὶ ἔμοῦ δ' οὐδεὶς λόγος ἐπιτριβομένου τὸν ὦμον οὐτωσὶ σφόδρα.	87
HERACLES	<i>Y Agatón¹⁸⁹⁹, ¿dónde está?</i>	83
DIONISO	<i>Me dejó y se fue. Un buen poeta, añorado por sus amigos.</i>	
HERACLES	<i>¿Y a qué tierra se fue, el desgraciado?</i>	
DIONISO	<i>Hacia el banquete de los bienaventurados</i>	85
HERACLES	<i>¿Y Jenocles?</i>	
DIONISO	<i>¿Se podía morir, por Zeus!</i>	
HERACLES	<i>¿Y Pitángelo?</i>	
JANTIAS	<i>¡Y de mí ni una palabra aunque tenga así el hombro del todo desollado!</i>	87

¹⁸⁹⁹ TrGF I, 39 T 1-27, F 1-34 (vid. supra capítulo 1).

b) *Schol. ad locum* Πυθάγγελος δέ· Τραγωδίας ποιητής μοχθηρὸς καὶ ἄσημος.

Pitángelo: poeta trágico malo y desconocido.

Comentario

El pasaje de *Las ranas* pertenece al comienzo de la obra, cuando Dioniso acude a Heracles para que le ayude a bajar al Hades en busca de Eurípides, que acababa de morir en Macedonia, ya que la ciudad no cuenta en ese momento con ningún gran poeta.

En los versos anteriores (73-82) Heracles le ha hecho al dios varias propuestas: en primer lugar, Iofonte, que todavía estaba vivo, pero del que se decía que era ayudado por su padre Sófocles a escribir sus tragedias (de lo que se deduce que sus obras alcanzaban un cierto nivel de calidad). A continuación, Heracles le sugiere subir del Hades al propio Sófocles mejor que a Eurípides, pero es descartado para que su hijo pueda tener la oportunidad de demostrar su valía, si es que la tiene.

Ya en los versos que comentamos, Heracles propone de nuevo una serie de tres poetas vivos que excusarían a Dioniso del penoso viaje que se propone emprender: el primero de ellos, Agatón, había sido vilipendiado en otros lugares por Aristófanes pero aquí se dice que era un buen poeta que ha partido “hacia el banquete de los bienaventurados”, en probable alusión a la corte de Macedonia adonde había viajado al igual que lo había hecho Eurípides (ver cap. I); en segundo lugar se nombra a Jenocles¹⁹⁰⁰ (uno de los hijos del también poeta trágico Carcino¹⁹⁰¹), asimismo ridiculizado con frecuencia por Aristófanes y otros comediógrafos¹⁹⁰², lo cual provoca una airada imprecación de Dioniso; y en último lugar, Heracles propone a Pitángelo, quien ni siquiera merece una respuesta del dios en los versos siguientes y cuya sola mención buscaba tal vez provocar por sí misma la hilaridad de los espectadores.

¹⁹⁰⁰ Cf. *TrGFI*, 33 T 1-7, F 1-3.

¹⁹⁰¹ Cf. *TrGFI*, 21 T 1-7, F 1-2.

¹⁹⁰² Cf. *Nub.* 1261-6; *Thesm.* 169, 440-4.

Podemos ver, por tanto, una gradación de mayor a menor consideración por parte del cómico en la que a Pitángelo le cabe el dudoso honor de ocupar el nivel mas bajo.

CAPÍTULO SÉPTIMO

DIÓGENES DE ATENAS

PREÁMBULO

“Una tragedia velada por las palabras”

La oscuridad rodea por completo la figura de Diógenes de Atenas. De los escasos e imprecisos testimonios que sobre él nos han llegado, el menos cuestionable es el que nos transmite Ateneo, quien bajo el nombre de Diógenes “el trágico” —tal vez para distinguirlo del filósofo cínico— reproduce un fragmento perteneciente a una *Sémele* (F 1). Este poeta tal vez sea el mismo a quien la *Suda* llama Diógenes “el ateniense”, pero al que parece confundir con Diógenes de Sinope, pues, además de la *Sémele*, le atribuye la totalidad de las tragedias del filósofo (T 1).

Sobre la fecha en que desarrolló su actividad, tampoco contamos con datos incontrovertibles y de nuevo en este punto su figura se entrecruza con la de Diógenes el cínico: la adscripción de Diógenes de Atenas a las últimas décadas del s. V se basa fundamentalmente en una anécdota relatada por Plutarco (T 2), pero está sujeta a que la identificación de los personajes que la protagonizan con el poeta trágico Melantio y con nuestro autor sea la correcta, lo cual, aunque probable, no deja de ser una conjetura. La crítica que allí hace Melantio a que la tragedia de Diógenes quedaba sepultada por una excesiva acumulación de palabras (ὕπὸ τῶν ὀνομάτων ἐπιπροσθουμένην) concuerda aceptablemente con el fragmento de la *Sémele* que nos ha transmitido Ateneo y, en todo caso, pone en evidencia el peso que la retórica había ya ganado en la tragedia durante el cambio de siglo, en una tendencia que se acentuaría a lo largo del siglo IV.

Por lo demás, el resto de los fragmentos (F 2-4) que Estobeo pone bajo el nombre de Diógenes parece pertenecer más bien a otro poeta algo posterior, Diceógenes (52 F 1b-3), con el que también se habría producido una confusión por la similitud de nombres.

TESTIMONIA

T 1

Suda, δ 1142 (Hesychius) Διογένης {ἢ Οἰνόμαος}, Ἀθηναῖος, τραγικός· γέγονεν ἐπὶ τῆς τῶν λ' (30) καταλύσεως (a. 403). δράμα{τα} αὐτοῦ, {Ἀχιλλεύς, Ἑλένη, Ἡρακλῆς, Θυέστης, Μήδεια, Οἰδίπους, Χρῦσιππος,} Σεμέλη.

Diógenes{o Enómao}, ateniense, poeta trágico. Destacó durante la tiranía de los Treinta (a. 403). Sus dramas son: {Aquiles, Helena, Heracles, Tiestes, Medea, Edipo, Crisipo,} Sémele.

Comentario

La información que proporciona la *Suda* sobre el escurrizado Diógenes de Atenas no por escasa deja de estar sembrada de equívocos y confusiones, y ello comenzando por la propia datación del dramaturgo. En efecto, como ya señalara Meineke¹⁹⁰³, el verbo γέγονεν no debe entenderse aquí por “nació” sino que, como sucede en otras biografías de la enciclopedia bizantina, indicaría el *floruit* del poeta o una fecha destacada en su carrera, como su primera victoria o su primer estreno¹⁹⁰⁴. El motivo de esta interpretación es que si, como parece por el T 2, Diógenes fue contemporáneo del conocido poeta trágico Melantio, ridiculizado a menudo por Aristófanes y otros poetas cómicos de finales del s. V., no cabe la posibilidad de que su nacimiento se produjera en una fecha tan tardía como la del derrocamiento de la Tiranía de los Treinta, en 403 a. C.

Otro grave problema afecta a la relación de piezas que la enciclopedia bizantina pone bajo el nombre de Diógenes de Atenas: no puede pasar desapercibido, y así fue detectado ya por el mismo Meineke¹⁹⁰⁵, que los siete primeros títulos reproducen en el mismo orden alfabético la lista de las siete tragedias que Diógenes Laercio atribuye a

¹⁹⁰³ MEINEKE (1867: 307).

¹⁹⁰⁴ Cf. KANNICHT (1991: 284) y HOFFMANN (1951: 146-7).

¹⁹⁰⁵ MEINEKE (1867: 307).

Diógenes de Sinope¹⁹⁰⁶. Únicamente *Sémele*, situada en último lugar, queda fuera de esta relación, por lo que es fácil deducir que los demás han sido añadidos por un interpolador que ha confundido a Diógenes de Atenas con su homónimo el filósofo cínico. *Sémele*, por tanto, es el único drama que con cierta seguridad podemos atribuir a nuestro autor, aunque ello no implique en principio que fuera el único en salir de su pluma.

La *Suda* nos procura un último motivo de incertidumbre al asignar la serie de tragedias que se enumeran a Diógenes de Atenas o a un tal Enómao. La disyuntiva puede derivar tanto de la creencia de que Diógenes y Enómao eran una misma persona como de que el redactor, o un interpolador, dudara efectivamente en atribuir las tragedias a uno u otro autor. En cualquier caso, la vacilación se origina en la misma confusión previa entre Diógenes de Atenas y el filósofo cínico Diógenes de Sinope, cuyas tragedias provocaron tal escándalo, con su justificación del canibalismo y el incesto, que ya poco después de su muerte comenzaron a atribuirse a otros seguidores de su escuela con el fin de exculpar al fundador de las abominaciones que en ellas se mostraban¹⁹⁰⁷. Entre los distintos personajes sobre los que recayó la autoría de las tragedias de Diógenes se encontraban sobre todo Filisco de Egina, discípulo directo del filósofo, o un enigmático “Pasifonte, hijo de Luciano”¹⁹⁰⁸. El Enómao mencionado por la *Suda* no puede ser otro que Enómao de Gádara, filósofo cínico de tendencia radical perteneciente al siglo II d. C., del que sólo nos han quedado fragmentos de un tratado con doble título, *Contra los*

¹⁹⁰⁶ Diog. Laert. VI 80, 16-23 = TrGF 88 T 1 (Φέρεται δ' αὐτοῦ [i.e. Diog. Sin.] βιβλία τάδε·) Τραγωδίαί ἐπτά· Ἑλένη, Θυέστης, Ἡρακλῆς, Ἀχιλλεύς, Μήδεια, Χρῦσιππος, Οἰδίπους (*Se dice que son suyos estos libros (...) Y siete tragedias: Helena, Tiestes, Heracles, Aquiles, Medea, Crisipo, Edipo*).

¹⁹⁰⁷ Sobre la autenticidad de las tragedias de Diógenes de Sinope, cf. GIANNANTONI (1990: IV, 476 n. 53) y LÓPEZ CRUCES (2003: 47-49).

¹⁹⁰⁸ Cf. Diog. Laert. VI 80, 24-7 Σωσικράτης δ' ἐν τῷ πρώτῳ τῆς Διαδοχῆς καὶ Σάτυρος ἐν τῷ τετάρτῳ τῶν Βίων οὐδὲν εἶναι Διογένους φασί· τὰ τε τραγωδίαί φησιν ὁ Σάτυρος Φιλίσκου εἶναι τοῦ Αἰγινήτου, γνωρίμου τοῦ Διογένους (*Sosícrates en el primer libro de su Tradición y Sátiro en el cuarto de sus Vidas dicen que nada es de Diógenes. Las tragediuchas, afirma Sátiro que son de Filisco de Egina, el amigo de Diógenes, o de Pasifonte, el hijo de Luciano*). Este Pasifonte quizá sea el mismo Pasifonte de Eretria, falsificador de unos diálogos de Esquines, que el propio Diógenes Laercio menciona en II, 61.

oráculos (Κατὰ τῶν χρηστηρίων) ο *Desenmascaramiento de los charlatanes* (Γοήτων Φωρά). Sin embargo, gracias al emperador Juliano sabemos que, aunque la sospecha de falsificador recaía sobre Filisco, también Enómao compuso tragedias muy similares en impudicia, o incluso superiores, a las de Diógenes de Sinope:

Julian. *Contr. Heracl.* 6, 210 C-D Τὰς ἀναφερομένας δὲ εἰς τὸν Διογένη τραγωδίας, οὔσας μὲν καὶ ὁμολογουμένας κυνικοῦ τινος συγγράμματα, ἀμφισβητουμένας δὲ κατὰ τοῦτο μόνον, εἴτε τοῦ διδασκάλου, τοῦ Διογένους, εἰσίν, εἴτε τοῦ μαθητοῦ Φιλίσκου, τίς <οὐκ> ἐπελθὼν βδελύξαιτο καὶ νομίσειτο ὑπερβολὴν ἀρρητουργίας οὐδὲ ταῖς ἐτέραις ἀπολελεῖσθαι; Ταῖς Οἰνομάου δὲ ἐντυχῶν· ἔγραψε γὰρ καὶ τραγωδίας τοῖς λόγοις τοῖς ἑαυτοῦ παραπλησίας, ἀρρήτων ἀρρητότερα καὶ κακῶν πέρα, καὶ οὔτε ὅτι φῶ περὶ αὐτῶν ἀξίως ἔχω¹⁹⁰⁹ κἂν τὰ Μαγνήτων κακά, κἂν τὸ Τερμέριον, κἂν πᾶσαν ἀπλῶς αὐτοῖς ἐπιφθέγξωμαι τὴν τραγωδίαν μετὰ τοῦ σατύρου καὶ τῆς κωμωδίας καὶ τοῦ μίμου, οὔτω πᾶσα μὲν αἰσχρότης, πᾶσα δὲ ἀπόνοια πρὸς ὑπερβολὴν ἐν ἐκείναις τῷ ἀνδρὶ πεφιλοτέχνηται.

En cuanto a las tragedias atribuidas a Diógenes, aunque son y se reconocen como escritos de un cínico y sólo se pone en duda una cosa sobre ellas, si son del maestro Diógenes o del discípulo Filisco, ¿quién al leerlas puede no sentir repugnancia y pensar que su exageración de lo abominable no deja atrás al resto? Pero nos encontramos con las de Enómao, porque escribió también tragedias casi idénticas a sus discursos, más infames que lo infame y de una perversidad fuera de límite; ni siquiera sé cómo hablar apropiadamente de ellas, aunque invocara los males de los magnesios¹⁹¹⁰, el mal Termerio¹⁹¹¹ y, en una palabra, a toda la

¹⁹⁰⁹ Cf. *TrGF* 88 T 3, 4-8; 188 T 1.

¹⁹¹⁰ “Los males de los magnesios” era una expresión proverbial, procedente de la toma de su ciudad por los cimérios, según la relata Etrabón, XIV 1, 40.

¹⁹¹¹ “El mal termerio” es otra expresión proverbial que alude a un bandido que asesinaba a sus víctimas a cabezazos, hasta que fue derrotado por Teseo; cf. *Plut. Thes.* XI.

tragedia junto con el drama satírico, la comedia y el mimo: tanta desfachatez y tanta demencia hasta la exageración ha compuesto aquel hombre en sus obras.

Y un poco más adelante Juliano vuelve a advertir contra la tentación de achacar al maestro la impiedad y las obscenidades de sus seguidores amparándose en la dificultad de distinguir las obras de cada uno:

Iulian. *Contr. Heracl.* 6, 211 D-212 A Οὗτος οὖν ὁ Διογένης ὁποῖός τις ἦν τὰ τε πρὸς τοὺς θεοὺς καὶ τὰ πρὸς ἀνθρώπους, μὴ διὰ τῶν Οἰνομάου λόγων μηδὲ τῶν Φιλίσκου τραγωδιῶν, αἷς ἐπιγράψας τὸ Διογένους ὄνομα τῆς θείας πολλά ποτε κατεψεύσατο κεφαλῆς, ἀλλὰ δι' ὧν ἔδρασεν ἔργων ὁποῖός τις ἦν γνωρίζεσθω¹⁹¹².

Por tanto, no se debe conocer qué clase de hombre era este Diógenes respecto a los dioses y a los hombres mediante los discursos de Enómao o las tragedias de Filisco, con las que, al firmarlas con el nombre de Diógenes, vertió muchas falsedades sobre una cabeza divina, sino que hay que conocer quién era por medio de las obras que él hizo.

Es posible, en definitiva, que quien introdujo el nombre de Enómao en el texto de la *Suda*, teniendo en mente ambos pasajes de Juliano, haya entendido que la frase αἷς ἐπιγράψας τὸ Διογένους ὄνομα del segundo texto iba dirigida tanto a Filisco como a Enómao y de ahí que añadiera este último nombre junto al de Diógenes. Lógicamente, la interpolación debió de producirse cuando ya se habían añadido también por error los títulos de las tragedias de Diógenes de Sinope al de la *Sémele* de Diógenes de Atenas.

¹⁹¹² Cf. *TrGF* 88 T 3, 8-11; 89 T 2; 188 T 2.

T 2

PLUTARCHUS, *De recta ratione audiendi* 7, 41 c-d ὡς γὰρ τῶν ὑπ' αὐλοῖς ἀδόντων αἱ πολλαὶ τοὺς ἀκούοντας ἀμαρτίαι διαφεύγουσιν, οὕτω περιττὴ καὶ σοβαρὰ λέξις ἀντιλάμπει τῷ ἀκροατῇ πρὸς τὸ δηλούμενον. ὁ μὲν γὰρ
4 Μελάνθιος, ὡς ἔοικε, περὶ τῆς Διογένους τραγωδίας ἐρωτηθεὶς οὐκ ἔφη
κατιδεῖν αὐτὴν ὑπὸ τῶν ὀνομάτων ἐπιπροσθουμένην· αἱ δὲ τῶν πολλῶν
διαλέξεις καὶ μελέται σοφιστῶν οὐ μόνον τοῖς ὀνόμασι παραπετάσμασι
χρῶνται τῶν διανοημάτων, ἀλλὰ καὶ τὴν φωνὴν ἐμμελείαις τισὶ καὶ μαλακότησι
8 καὶ παρισώσεσιν ἐφηδύνοντες ἐκβακχεύουσι καὶ παραφέρουσι τοὺς
ἀκροωμένους, κενὴν ἡδονὴν δίδοντες καὶ κενωτέραν δόξαν ἀντιλαμβάνοντες.

*Pues igual que la mayoría de los errores de los que cantan con
acompañamiento del aulós escapan a los que escuchan, del mismo modo una
dicción recargada y pomposa deslumbra al oyente respecto a lo planteado. Así
4 Melantio, al parecer, cuando le preguntaron por la tragedia de Diógenes, dijo que
no podía verla por estar velada por las palabras. Y las declamaciones y
disertaciones de la mayoría de los sofistas no solo se sirven de las palabras como
de un velo de sus ideas sino que endulzando su voz con ciertas modulaciones,
8 languideces y similitudencias provocan el delirio y sacan fuera de sí a sus oyentes,
regalándoles un placer vano y recibiendo a cambio una fama aún más vacía.*

Comentario

El pasaje de Plutarco, al paso que previene a los oyentes jóvenes e inexpertos de dejarse seducir por los excesos de la retórica antes que por la validez de las argumentaciones, parece proporcionarnos dos relevantes informaciones sobre Diógenes, una de carácter cronológico, al hacerlo contemporáneo de Melantio, y otra, por muy parca que sea, sobre la naturaleza de su arte.

El poeta trágico Melantio es bien conocido por ser uno de los blancos favoritos de los autores de la comedia antigua, quienes convirtieron casi en un tópico su supuesta

glotonería¹⁹¹³, a lo que habría que sumar las acusaciones de adulator afeminado¹⁹¹⁴ y las burlas por una enfermedad, probablemente el vitíligo, que decoloraba su piel, pero que los cómicos –con su acostumbrada falta de conmiseración— identificaron con la lepra¹⁹¹⁵.

Puesto que algunas de las comedias en que se critica a Melantio están datadas con suficiente certidumbre, así por ejemplo *La paz* (421 a. C.) o *Las aves* (414 a. C.) de Aristófanes, y como, por otra parte, sabemos también por la *Vida* de Sátiro que Melantio compitió con Eurípides hasta poco antes de la partida de este a Macedonia¹⁹¹⁶ en 408 a. C., la anécdota relatada por Plutarco de manera indirecta nos permite situar cronológicamente a Diógenes de Atenas, aunque sea de un modo aproximado, en las postrimerías del siglo V.

No obstante, el inconveniente de toda esta argumentación es que está fundamentada en una doble conjetura: en primer lugar, que el Melantio nombrado por Plutarco sea el poeta trágico criticado por los cómicos¹⁹¹⁷ y, a continuación, que su

¹⁹¹³ Cf. Aristoph. *Pax*. 1009; Eur. *Ἀσπράτευτοι*, fr.43 K-A; Leuco, *Φράτερες*, fr. 3 K-A; Pherecr. *Πετάλη*, fr. 148 K-A, Archipp. *Ἰχθύες*, fr. 28 K-A.

¹⁹¹⁴ Eupol. *Κόλακες*, fr. 178 K-A.

¹⁹¹⁵ Cf. Aristoph. *Au*. 150; Call. Com. *Πεδῆται* fr.14 K -A. Como se ve, todas las críticas son invectivas *ad hominem*; únicamente Aristófanes en *Aves* 796 se refiere en cierto modo a su arte al señalar que era incapaz de conseguir un coro por lo desagradable de su voz; cf. SOUTO (2000: 19). Sin embargo, una prueba de la popularidad de Melantio es que fue atacado en las tres comedias que obtuvieron el derecho a ser representadas en las Dionisias del 421 a. C., *Φράτερες* de Leucón, *Las aves* de Aristófanes y *Κόλακες* de Éupolis.

¹⁹¹⁶ Satyr. *Vit. Eur.* POx. 1176, fr. 39 col. 15, 20-33 (= DID C 18) ἐκεῖνος (sc. Εὐριπίδης) γὰρ ἅμα μὲν προσοχθίσας τῷ ἐπιχωρίῳ φθόνῳ τῶν πολιτῶν, ἅμα δὲ ἀχθόμενος ἐπὶ τῷ συννέμεσθαι πολλ[ά]κις Ἀκέστο[ρι κ]αὶ Δοριλάῳ [καὶ] Μορσίμῳ [καὶ] Μελανθίῳ (él, pues, se irritó por las envidias de su propios conciudadanos y a la vez se hartó de competir muchas veces con Acéstor, Dorilao, Mórσιμο y Melantio).

¹⁹¹⁷ Entre los personajes con el nombre de Melantio que cita la *RE*, además de un general de finales del s. V (citado por Thuc. VII, 90-92), sabemos de un pintor y un filósofo del siglo IV a. C, este último mencionado en otro pasaje por el propio Plutarco (*Vit. Or.* 842 E); ambos, por tanto, serían contemporáneos de Diógenes de Sinope; a estos hay que añadir otro Melantio de Rodas, autor trágico y quizá también filósofo académico del siglo II a. C. (*TrGF* 131): la anécdota, tal como la relata Plutarco, no implica que Diógenes y Melantio fueran contemporáneos.

crítica se dirija a Diógenes de Atenas y no, por ejemplo, a su tocayo el de Sinope, mucho más conocido y cuyo nombre estaría más justificado que no llevara un calificativo que lo distinguiera¹⁹¹⁸. El único indicio que puede tenerse en consideración para, al menos, ratificar la identidad del tragediógrafo objeto de la crítica es la mención a “la tragedia de Diógenes” (τῆς Διογένους τραγωδίας), en singular, cuando sabemos por el testimonio anterior que sólo la *Sémele* es inequívocamente de Diógenes de Atenas, mientras que su homónimo el cínico escribió hasta siete dramas¹⁹¹⁹. Pero también cabe la posibilidad de que Plutarco utilice aquí el artículo con un valor generalizador para referirse al conjunto de la obra dramática de Diógenes y no a una pieza en concreto, con lo cual las dudas sobre la identidad del autor en cuestión no terminan de disiparse. Esta última observación puede poner de paso también bajo sospecha la suposición de que Diógenes escribiera una única tragedia, tema sobre el que volveremos más adelante.

Un segundo elemento digno de comentario en el testimonio de Plutarco es el breve pero contundente juicio literario que a Melantio le merece la tragedia de Diógenes: con buena dosis de ironía afirma que no puede pronunciarse sobre ella porque está “velada por las palabras”, ὑπὸ τῶν ὀνομάτων ἐπιπροσθουμένην. El verbo ἐπιπροσθέω significa literalmente ‘ponerse delante de’, ‘estar en línea con’, ‘interceptar’ (la vista de algo), y se suele utilizar en relación con la descripción de eclipses, si bien con ese sentido técnico no está documentado antes de finales del s. IV a. C. No obstante, en el contexto en el que aquí aparece pienso que hay que ponerlo en relación con el término ἀντιλάμπει que Plutarco emplea unas líneas antes, con lo que ἐπιπροσθέω continuaría el desarrollo de una especie de metáfora astronómica: del mismo modo que la dicción pomposa y recargada de los oradores deslumbra al oyente no dejando ver la validez de los argumentos, en la tragedia de Diógenes el brillo de la retórica dejaba en la sombra —o eclipsaba— cualquier otra cualidad específicamente dramática que esta pudiera tener.

¹⁹¹⁸ De hecho, este mismo pasaje es incluido por Snell en su edición como un testimonio sobre la tragedia de Diógenes el cínico (88 T 4).

¹⁹¹⁹ Cf. LÓPEZ CRUCES (2003: 48 n. 2).

Que el abuso de los recursos retóricos ideados por los sofistas –a quienes se menciona específicamente al final del pasaje— era el defecto que Melantio achacaba a la tragedia de Diógenes lo denota en concreto el empleo de ὄνομα, que además de su significado habitual de ‘nombre’ puede cargarse también de connotaciones negativas con un sentido próximo a ‘palabrería’ o incluso ‘pretexto’. Pero ὄνομα adquiere también otros sentidos que quizá sea interesante tener en cuenta, sobre todo si comparamos la crítica de Melantio con el único fragmento de Diógenes que nos ha conservado Ateneo (F 1). Así, por ejemplo, ὄνομα puede significar ‘palabra’ en oposición a ἔργον, ‘acción’¹⁹²⁰, o también, con un sentido más técnico dentro del campo de la gramática, ‘nombre’ (sustantivo o adjetivo) por oposición a ῥῆμα ‘verbo’¹⁹²¹. ¿Estaba Melantio censurando no sólo el exceso de retórica en la tragedia de Diógenes sino también la falta de acción dramática? ¿Iba su crítica dirigida además contra un rasgo estilístico concreto? Ni siquiera, como ya hemos advertido, sabemos con certeza si Plutarco y Ateneo se refieren al mismo dramaturgo, pero resulta curioso que en los once versos conservados de la *Sémele* únicamente haya tres formas verbales en forma personal (una de ellas, κλύω, repetida dos veces en anáfora) frente a una verdadera avalancha de sustantivos copiosamente adjetivados.

T 3?

AELIANUS, *Varia historia* 3, 30; *Historia animalium* 6, 1 καὶ Διογένης ὁ τῆς τραγωδίας ὑποκριτῆς τὴν ἀκόλαστον κοίτην ἀπέιπατο παντελῶς πᾶσαν.

Y Diógenes, el actor de tragedia, se abstenía por completo de toda clase de coito licencioso.

¹⁹²⁰ Así por ejemplo en Eur. *Iph. Aul.* 1115-6 τοῖς ὀνόμασιν μὲν εὖ λέγεις, τὰ δ' ἔργα σου / οὐκ οἶδ' ὅπως χρή μ' ὀνομάσασαν εὖ λέγειν (*con las palabras te expresas bien, pero tus actos no sé si tengo que hablar bien de ellos al calificarlos*); cf. *DGF*, s. v. 3.

¹⁹²¹ Cf. *LSJ*, s.v. VI, 2, donde se citan entre otros ejemplos Plat. *Soph.*262a, τὸ μὲν ὄνομα, τὸ δὲ ῥήματα κληθέν (*uno es llamado nombre; el otro, verbo*); Aristot. *Poet.*1457a10-15 ὄνομα δέ ἐστι φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ ἄνευ χρόνου... ῥῆμα δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ μετὰ χρόνου (*nombre es una voz compuesta significativa sin idea de tiempo... verbo es una voz compuesta significativa con idea de tiempo*).

Comentario

La brevísima nota de Eliano se enmarca en una relación de personajes destacados por su continencia sexual. No tenemos más referencias, ni en Eliano ni en ninguna otra fuente, a un actor trágico llamado Diógenes, por lo que, como mera posibilidad y dado que todavía en esta época los poetas podían ser intérpretes de sus propios dramas —aunque ya no era lo habitual—, cabría identificarlo con el Διογένης Ἀθηναῖος de la *Suda* y con el Διογένης ὁ τραγικός, autor de los versos de la *Sémele* citados por Ateneo (F 1). Podemos, no obstante, expresar un poco más la información del casi estéril testimonio de Eliano si lo relacionamos con los testimonios anteriores y sobre todo con la introducción que hace Ateneo a la cita de la *Sémele*: si aceptamos los indicios hallados en T 1 y T 2 de que Diógenes escribió una sola tragedia, ¿por qué Ateneo habría de llamarlo “el trágico”? Es de suponer que lo que pretende Ateneo es distinguirlo del mucho más conocido Diógenes “el cínico”, pero este escribió nada menos que siete tragedias, lo que casi le haría más acreedor a ese apelativo. Por consiguiente, o bien Diógenes “el trágico” escribió otros dramas además de la *Sémele* o bien se le llama “el trágico” porque su actividad principal era la de actor, como se dice en este T 3. Ciertamente, lo habitual es que el calificativo τραγικός determine al nombre de un poeta, pero tampoco es imposible emplearlo para referirse a un actor trágico¹⁹²².

¹⁹²² Cf. Plat. *Phaed.* 115a ἐμὲ δὲ νῦν ἤδη καλεῖ, φαίη ἄν ἀνὴρ τραγικός, ἢ εἰμαρμένη (*ahora ya me llama, como diría un actor trágico, el destino*). Dem. *De cor.* 313, 7 ἐν τούτοις λαμπροφωνότατος, μνημονικώτατος, ὑποκριτῆς ἄριστος, τραγικός Θεοκρίνης (*en esas circunstancias eres el de dicción más deslumbrante, el más memorioso, el mejor actor, como el trágico Teocrines*).

FRAGMENTA

ΣΕΜΕΛΗ

SÉMELE

La leyenda

Sémele, hija del rey de Tebas, Cadmo, y de la diosa Harmonía es el único caso en la mitología griega de una mujer mortal madre de un dios¹⁹²³. Tanto Homero¹⁹²⁴ como Hesíodo¹⁹²⁵ ya aluden a Sémele como madre de Dioniso, destacando este último expresamente el hecho de que, siendo mortal, diera a luz a un dios y alcanzara finalmente ella misma la condición divina. Enamorado Zeus de ella, la deja embarazada del futuro dios Dioniso, pero antes de que se produzca el nacimiento Sémele insta a su amante a manifestarse en todo su esplendor divino, del mismo modo en que lo hace ante su esposa Hera¹⁹²⁶. Según la mayoría de las versiones, Sémele actúa incitada con engaños por la propia esposa de Zeus, que en alguna variante adopta la figura de su

¹⁹²³ Las principales fuentes que relatan la historia de Sémele y el nacimiento de Dioniso son: Eur. *Bacch.* 1-10, 88-104, 242-245, 286-293, 523-529; Herodot. II 146, 2; Diod. Sic. III 64, 3-4; IV 2, 1-3, V 52, 2; Apollod. III, 4, 3; Ov. *Met.* III 259-298; Hyg. *Fab.* 167, 179; Nonn. VII 180-263.

¹⁹²⁴ Hom. *Il.* XIV 323 ἢ δὲ Διώνυσον Σεμέλη τέκε χάρμα βροτοῖσιν (*y ella, Sémele, a Dioniso parió, goce de los mortales*).

¹⁹²⁵ Hes. *Theog.* 940-2

Καδμηῖς δ' ἄρα οἱ Σεμέλη τέκε φαίδιμον υἱὸν
μιχθεῖσ' ἐν φιλότῃτι, Διώνυσον πολυγηθεά,
ἀθάνατον θνητή· νῦν δ' ἀμφοτέρωι θεοὶ εἰσὶν
(*Y la cadmea Sémele parió a un hijo ilustre
con él unida en acto de amor, a Dioniso gozoso,
a un inmortal, una mortal: ambos ahora son dioses*).

¹⁹²⁶ Higino (*Fab.* 167 y 179) refiere que el argumento que utiliza Hera para persuadirla es que así podrá experimentar el placer sexual que se obtiene al yacer con un dios.

nodriza Béroe¹⁹²⁷. Zeus se ve obligado a acceder al deseo de su amante, obligado por una promesa solemne que había pronunciado; pero, incapaz de soportar tal visión, Sémele arde envuelta en los rayos de Zeus hasta quedar reducida a cenizas¹⁹²⁸. En alguna ramificación del mito, Zeus extrae al niño del vientre de su madre antes de que quede consumido por el fuego y lo entrega directamente a Hermes para que a su vez lo lleve a las ninfas de Nisa, que se encargarán de criarlo¹⁹²⁹. Sin embargo la mayoría de las fuentes literarias, así como numerosas representaciones cerámicas, presentan una versión más sorprendente: Zeus cose el feto todavía inmaduro de su hijo dentro de su propio muslo y de ese insólito lugar nacerá la criatura cuando se cumpla el periodo de gestación¹⁹³⁰.

¹⁹²⁷ En Eur. *Bacch.* 1-10 se culpa a Hera sin concretar las circunstancias. En cambio, en Diod. Sic. IV 2, 1-3 Sémele le pide el favor a Zeus por propia iniciativa, al sentirse despreciada por su amante. El motivo del disfraz de Hera –aunque bajo la apariencia de una sacerdotisa mendicante— puede remontar a la *Sémele* de Esquilo si es que el discutido fr. 168 Radt corresponde efectivamente a esta pieza; cf. GANTZ (2004: 837-8) y LUCAS DE DIOS (2008: 597-8). Las fuentes latinas (Ov. *Met.* III 275-279; Hyg. *Fab.* 167, 179) son las primeras en señalar que Hera había adoptado la figura de Béroe, nodriza de Sémele, para persuadirla.

¹⁹²⁸ La primera referencia inequívoca a la muerte de Sémele fulminada por los rayos de Zeus no la tenemos hasta Píndaro, *Ol.* II, 25-6 ζώει μὲν ἐν Ὀλυμπίοις ἀποθανοῖσα βρόμῳ / κεραυνοῦ τανυέθαιρα Σεμέλα (*vive entre los olímpicos, muerta por el fragor / del rayo, Sémele de larga cabellera*). En Eur. *Bacch.* 1-9 queda también establecida esta misma causa, pero hasta Diod. Sic. IV 2, 2 -3 no se explica claramente que el motivo fue la manifestación de Zeus en todo su esplendor a instancias de su amante. Es posible, como afirma GANTZ (2004: 840, 842), que las versiones anteriores presupongan unas circunstancias completamente distintas, incluida la posibilidad de que Zeus acabe con Sémele de manera deliberada. En Apollod. III 4, 3 Sémele no muere abrasada sino aterrorizada (διὰ τὸν φόβον ἐκλιπούσης) ante la epifanía de Zeus.

¹⁹²⁹ Así por ejemplo en la segunda versión de Diodoro Sículo, IV 2, 3 ἔπειτα τὸ παιδίον ἀναλαμβάνοντα τὸν Δία παραδοῦναι τῷ Ἑρμῇ, καὶ προστάξει τοῦτο μὲν ἀποκομίσαι πρὸς τὸ ἄντρον τὸ ἐν τῇ Νύσει, κείμενον μεταξὺ Φοινίκης καὶ Νείλου, ταῖς δὲ νύμφαις παραδοῦναι τρέφειν (*Después, recogiendo al niño, Zeus se lo entrega a Hermes y le encarga llevarlo a una cueva en Nisa, situada entre Fenicia y el Nilo, y entregarlo a las ninfas para que lo críen*). En Hyg. *Fab.* 167, 179 el niño es entregado a una misteriosa Niso.

¹⁹³⁰ La primera referencia al segundo nacimiento de Dioniso se encuentra posiblemente en *Hymn. Hom.* I, 1-9, aunque el término que se utiliza ἔτικτε es ambiguo (‘parió’ o ‘engendró’): σὲ δ’ ἔτικτε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν. Lamentablemente, una laguna del texto impide saber si se mencionaba también que lo

Tras su segundo nacimiento, el niño es llevado por Hermes al impreciso territorio de Nisa, que las fuentes suelen situar al sur de Egipto¹⁹³¹, aunque Apolodoro da una versión —tomada muy probablemente del *Atamante* de Esquilo¹⁹³²— según la cual primero se ocupan de él la hermana de Sémele, Ino, y su esposo Atamante, que lo crían como a una niña¹⁹³³. Al descubrir su paradero, Hera enloquece a ambos y Zeus, para salvarlo de la furia de su esposa, se ve obligado a convertir a Dioniso en cabrito y ordenar a Hermes que lo lleve junto a las susodichas ninfas¹⁹³⁴.

Una vez que Dioniso, tras su larga peripecia mítica, fue admitido en el Olimpo como un dios, también su madre accedió al estatuto divino, como aparece atestiguado ya en Hesíodo¹⁹³⁵ y en Píndaro¹⁹³⁶. Relatos posteriores narran el descenso de Dioniso

había cosido a su muslo; cf. GANTZ (2004: 203). El segundo nacimiento de Dioniso se menciona ya de manera explícita en Heródoto, II 146, 2 *Νῦν δὲ Διόνυσόν τε λέγουσι οἱ Ἕλληνες ὡς αὐτίκα γενόμενον ἐς τὸν μηρὸν ἐνεργήσατο Ζεὺς καὶ ἤνευκε ἐς Νύσαν* (*Pero ahora dicen los griegos que Zeus cosió en su muslo a Dioniso nada más nacer y lo llevó a Nisa*) y en Eurípides, *Bacch.* 96-98 *κατὰ μηρῶι δὲ καλύψας / χρυσαίαισιν συνερείδει / περόναις κρυπτὸν ἄφ' Ἥρας* (*y escondiéndolo en su muslo / con fíbulas de oro lo guarda / a escondidas de Hera*).

¹⁹³¹ El traslado a Nisa del dios es común a casi todas las fuentes (excepto Hyg. 167, 179; vid. n. 1929) ya desde el *Hymn. Hom.* XXVI 5 *καὶ ἐνδυκέως ἀτίταλλον Νύσης ἐν γυάλοις* (*y cariñosamente lo criaron en los barrancos de Nisa*), aunque aquí no se precisa la localización de esa región mítica.

¹⁹³² Fr. 1-4a Radt; sobre el argumento de la pieza, cf. LUCAS (2008: 151-7). También es posible que Sófocles desarrollara el mismo argumento en su *Atamante I*; cf. Lucas 1983: 33)

¹⁹³³ Apollod. III 4, 3 *ὁ δὲ κομίζει πρὸς Ἴνω καὶ Ἀθάμαντα καὶ πείθει τρέφειν ὡς κόρην. ἀγανακτήσασα δὲ Ἥρα μανίαν αὐτοῖς ἐνέβαλε* (*Este [sc. Hermes] se lo lleva a Ino y Atamante y les convence de que lo eduquen como a una niña. Pero Hera, indignada, les infundió la locura*). En cambio, Ferécides (3 F 90), situaba la intervención de Ino y Atamante después de la de las ninfas: *τὰς Ἰάδας Δωδωνίδας Νύμφας φησὶν [sc. Φερεκύδης] εἶναι, καὶ Διονύσου τροφούς. Ἄς παρακαταθέσθαι τὸν Διόνυσον τῇ Ἰνοῖ διὰ τὸν τῆς Ἥρας φόβον* (*Dice [sc. Ferécides] que las Híades son las ninfas de Dodona y las nodrizas de Dioniso. Estas pusieron a Dioniso en manos de Ino y Atamante por temor a Hera*).

¹⁹³⁴ Apollod. III, 4, 3 *Διόνυσον δὲ Ζεὺς εἰς ἔριφον ἀλλάξας τὸν Ἥρας θυμὸν ἔκλεψε, καὶ λαβὼν αὐτὸν Ἑρμῆς πρὸς Νύμφας ἐκόμισεν ἐν Νύσῃ κατοικούσας τῆς Ἀσίας* (*Zeus esquivó la cólera de Hera convirtiendo a Dioniso en cabrito, y Hermes lo cogió y se lo llevó a las ninfas de Nisa, en Asia*).

¹⁹³⁵ Hes. *Theog.* 940 (v. n. 1925).

¹⁹³⁶ Pind. *Ol.* II 25-7 (v. n. 1928); *Pyth.* XI 1 *Κάδμου κόραι, Σεμέλα μὲν Ὀλυμπιάδων ἀγυῖατι* (*Hijas de Cadmo, Sémele, compañera de las diosas olímpicas*). Estas fuentes parecen desconocer el descenso al

al Hades para rescatar de allí a Sémele y conducirla al Olimpo, donde recibió el nombre de Tione (Θυώνη)¹⁹³⁷. Según un escoliasta a Aristófanes¹⁹³⁸, Hades accedió al rescate a cambio de que Dioniso le entregara su bien más precioso, el mirto, con el que luego se adornarían los iniciados en sus ritos. Aunque la intervención personal de Dioniso en la apoteosis de su madre no aparece recogida hasta Pausanias¹⁹³⁹ y Apolodoro¹⁹⁴⁰, Gantz ha defendido la posibilidad de que se remonte a la *Sémele* de Esquilo o a alguna de las otras piezas de la misma trilogía¹⁹⁴¹.

Finalmente, hay que hacer referencia a una tradición distinta del nacimiento de Dioniso que aparece por primera vez en una teogonía órfica de finales del siglo V a. C.¹⁹⁴²

Hades de Dioniso, por lo que la divinización de Sémele podría haberse producido en el mismo instante de su muerte.

¹⁹³⁷ Diod. Sic. IV 25, 4 καὶ γὰρ ἐκεῖνον μυθολογοῦσιν ἀναγαγεῖν τὴν μητέρα Σεμέλην ἐξ ἄδου, καὶ μεταδόντα τῆς ἀθανασίας Θυώνην μετονομάσαι (*y cuentan, en efecto, que él sacó a su madre Sémele del Hades y concediéndole la inmortalidad le cambió el nombre por el de Tione*). El nombre de Tione aplicado a Sémele aparece ya en el *Himno homérico* I, 21; Sapph. 17, 10 L-P; Pind., *Pyth.* III, 9.

¹⁹³⁸ *Schol. Aristoph. Ran.* 330 ἐπεὶ γὰρ, ὡς φασιν, ἐξητεῖτο τὴν ψυχὴν τῆς Σεμέλης τοὺς κάτω θεοὺς, καθάπερ ἦν ἐπηγγεμένον, ὑποσχέσθαι λέγουσιν αὐτῇ τὸν Ἄϊδην τοῦτο δράσειν, τοῦ Διονύσου τῶν μάλιστα τερπόντων αὐτῶ ἀντίψυχον ἀντ' ἐκείνης πέμψαντος· τὸν δὲ Διόνυσον πυθόμενον τὰ παρὰ τῶν κάτω θεῶν ἐπεσταλμένα σοφίσασθαι πρὸς ταῦτα καὶ τριῶν ὄντων αὐτῶ μάλιστα ἡγαπημένων, τοῦ τε κισσοῦ καὶ τῆς ἀμπέλου καὶ τῆς μυρσίνης, ἀποστεῖλαι τοῖς κάτω θεοῖς αὐτήν. δηλοῖ δὲ καὶ Ἰοφῶν ὁ τραγικός (*Pues cuando, según dicen, reclamó el alma de Sémele a los dioses subterráneos, como se le había prometido, cuentan que Hades le permitió hacer eso si Dioniso enviaba en su lugar a cambio de su alma lo que le fuera más querido. Y que, al enterarse Dioniso de la condición de los dioses subterráneos, examinó con astucia la cuestión y de las tres cosas que le eran más queridas, la hiedra, la vid y el mirto, envió este último a los dioses subterráneos. Lo cuenta también el trágico Yofonte*).

¹⁹³⁹ Paus. II 31, 2 καὶ φασιν ἐξ Ἄϊδου Σεμέλην τε ὑπὸ Διονύσου κομισθῆναι ταύτη (*y dicen que Dioniso sacó a Sémele del Hades por este lugar* [sc. el templo de Ártemis en Trecén]).

¹⁹⁴⁰ Apollod. III, 5, 3 ὁ δὲ ἀναγαγὼν ἐξ Ἄϊδου τὴν μητέρα, καὶ προσαγορεύσας Θυώνην, μετ' αὐτῆς εἰς οὐρανὸν ἀνήλθεν (*Él sacó a su madre del Hades y llamándola Tione subió con ella al cielo*).

¹⁹⁴¹ cf. GANTZ (2004: 841-2; 1981: 25-30); el autor basa su hipótesis en algunas representaciones cerámicas (Nápoles, Stg. 172; Berlín, P F1904; Londres, B425) de finales del s. VI a. C.

¹⁹⁴² *Orph. fr.* 220 Kern. μετὰ δὲ τὸν Κρόνον ὁ Ζεὺς ἐβασίλευσεν καταταρταρώσας τὸν πατέρα· εἶτα τὸν Δία διεδέξατο ὁ Διόνυσος, ὃν φασι κατ' ἐπιβουλήν τῆς Ἥρας τοὺς περὶ αὐτὸν Τιτᾶνας σπαράττειν καὶ τῶν σαρκῶν αὐτοῦ ἀπογεύεσθαι. καὶ τούτους ὀργισθεὶς ὁ Ζεὺς ἐκεραύνωσε (*Después de Crono reinó*

Según esta variante, Zeus se une a su hija Perséfone (o a la madre de esta, Deméter) y el fruto de esta unión, el primer Dioniso que después también será llamado Zagreo, es descuartizado por los titanes. Ambas versiones intentaron conciliarse de dos maneras: en una de ellas Deméter resucitaba al niño volviendo a recomponer los trozos¹⁹⁴³; en la otra Zeus recuperaba el corazón del niño, lo molía y lo disolvía en un brebaje que daba a beber a Sémele para que Dioniso pudiera renacer¹⁹⁴⁴.

Tratamientos dramáticos

A pesar de que la única tragedia de tema dionisiaco conservada íntegramente sea las *Bacantes* de Eurípides, en la dramaturgia griega el tema de la leyenda de Dioniso tiene una larga tradición que de hecho arrancaría desde los propios orígenes del teatro griego, tan estrechamente vinculados con el culto al dios. Ya al casi legendario Tespis se le atribuye un *Penteo*, del que se conserva un único fragmento, sobre el descuartizamiento del rey de Tebas a manos de las Ménades¹⁹⁴⁵. Esquilo escribió al parecer dos tetralogías de tema dionisiaco: una *Licurgía* sobre la oposición del rey Licurgo al culto del dios, formada por *Los edonos*, *Las Basárides*, *Los muchachos* y el drama satírico *Licurgo*; y otra centrada en Tebas que abarcaría desde el nacimiento del dios hasta su triunfo sobre Penteo, y que, según la mayoría de los críticos —con alguna variación en el orden de las piezas centrales—, estaría formada por los siguientes

Zeus, tras encerrar en el Tártaro a su padre. Luego, a Zeus le sucedió Dioniso, a quien dicen que por designio de Hera descuartizaron los Titanes y comieron su carne. Irritado Zeus contra ellos, los fulminó con el rayo); para un análisis de esta variante órfica, cf. WEST (1983: 140-75).

¹⁹⁴³ Diod. Sic. III 62, 6 φασι τὸν θεὸν ἐκ Διὸς καὶ Δήμητρος τεκνωθέντα διασπασθῆναι μὲν ὑπὸ τῶν γηγενῶν καὶ καθεψηθῆναι, πάλιν δ' ὑπὸ τῆς Δήμητρος τῶν μελῶν συναρμοσθέντων ἐξ ἀρχῆς νέον γεννηθῆναι (*dicen que el dios, nacido de Zeus y de Deméter fue despedazado y cocido por los hijos de la Tierra, pero tras unir Deméter de nuevo los trozos renació como al principio*).

¹⁹⁴⁴ Hyg. *Fab.* 167, 1-2 Liber Iouis et Proserpinae filius a Titanis est distractus, cuius cor contritum Iouis Semele dedit in potionem. ex eo praegnans cum esset facta, Iuno in Beroen nutricem Semeles se commutavit (*Líber, hijo de Júpiter y Proserpina, fue descuartizado por los Titanes, pero Júpiter le dio su corazón triturado a Sémele, y como quedara embarazada de él, Juno se transformó en su nodriza Béroe*).

¹⁹⁴⁵ *TrGF I*, 1 F 1c. La obra consistiría probablemente en una especie de cantata musical, sin apenas partes dialogadas: cf. DEL RINCÓN (2007: 137-146).

títulos: *Sémele*, *Las cardadoras*, *Penteo* y *Las nodrizas*¹⁹⁴⁶. La *Sémele* de Esquilo lleva como título alternativo *Las portadoras de agua* (Ἵδροφόροι), en probable alusión a los preparativos de las esclavas para el inminente parto¹⁹⁴⁷. Sófocles escribió un *Dioniso niño* (Διονυσίσκος), drama satírico centrado en la crianza del dios en Nisa y en su descubrimiento del vino¹⁹⁴⁸, y quizá también unas *Bacantes*, aunque de ello sólo hay pruebas indirectas y no se ha conservado ningún fragmento¹⁹⁴⁹; de Sófocles tenemos también noticia de unas Ἵδροφόροι, que podían haber tratado el mismo tema que la pieza de Esquilo¹⁹⁵⁰.

Entre los trágicos menores, con el título específico de *Sémele* y aparte de la pieza atribuida a Diógenes de Atenas que vamos a comentar, conservamos mínimos restos de una *Sémele* de Carcino II (70 F 2-3). Pero el tema dionisiaco fue desarrollado por otros dramaturgos, como Polifrasión¹⁹⁵¹, que compuso, al igual que Esquilo, una *Licurgía* representada en el 467 a. C. (7 F 1); Jenocles, que obtuvo el primer premio con unas *Bacantes* (33 F 1) en 415 a. C.; Yofonte, el hijo de Sófocles, con otra pieza titulada *Bacantes* o *Penteo* (22 F 2) y tal vez una *Sémele* (22 F 3) que trataba sobre cómo Dioniso rescató a su madre del mundo infernal¹⁹⁵²; Cleofonte, ya en el siglo IV, que compuso igualmente unas *Bacantes* (45 T 1); Queremón, autor de un *Dioniso* (71 F 4-7); y finalmente, en el siglo III, Licofrón de Calcis, autor de un *Penteo* (100 F 6).

En el campo de la comedia solamente conocemos una *Sémele*¹⁹⁵³ (o *Dioniso*) de Eubulo (ca. 380- ca. 335 a. C.) de la que quedan tres fragmentos, pero el tema dionisiaco

¹⁹⁴⁶ Así las agrupan Mette, Dodds, Sommerstein y Jouan; GANTZ (1980a: 154-8), en cambio, propone el siguiente agrupamiento: *Bacantes* (para el resto, un título alternativo del *Penteo*), *Penteo*, *Las cardadoras* y *Las nodrizas*, del que quedaría excluida *Sémele* como obra independiente, aunque también podría haber estado incorporada en otro grupo formado por *Las arqueras*, *Sémele* y *Atamante*, de forma que se trataría de una trilogía centrada en torno a la heroína: cf. LUCAS DE DIOS (2008: 599)

¹⁹⁴⁷ Cf. LUCAS DE DIOS (2008: 596).

¹⁹⁴⁸ Cf. LUCAS DE DIOS (1983: 84-86).

¹⁹⁴⁹ Cf. LUCAS DE DIOS (1983: 79-80 n. 202).

¹⁹⁵⁰ Cf. LUCAS DE DIOS (1983: 339)

¹⁹⁵¹ Cf. DEL RINCÓN (2007: 329-334).

¹⁹⁵² *TrGF* 1, 348.

¹⁹⁵³ *PCG* 5, F 93-95

es tan recurrente como en la tragedia: entre las primeras generaciones de poetas cómicos, Magnes escribió un *Dioniso*¹⁹⁵⁴ y Epicarmo de Siracusa unas *Bacantes*¹⁹⁵⁵ junto a otra pieza titulada *Los compañeros de Dioniso* (Διώνυσοι)¹⁹⁵⁶; posteriormente, escribieron comedias bajo el título de *Bacantes* los poetas Lisipo¹⁹⁵⁷, que la estrenó en torno al 409 a. C.¹⁹⁵⁸, y Diocles¹⁹⁵⁹. En el periodo de la Comedia Media, Antífanes escribió igualmente unas *Bacantes*¹⁹⁶⁰; Timocles sendas piezas tituladas *Dioniso*¹⁹⁶¹ y Διονυσιαζοῦσαι¹⁹⁶²; y Alejandro, un *Dioniso*¹⁹⁶³. Entre los trágicos latinos, conocemos la trama de un *Penteo*¹⁹⁶⁴ de Pacuvio, que seguía en líneas generales la versión de Eurípides en las *Bacantes*, y se conservan algunos fragmentos de unas *Bacantes*¹⁹⁶⁵ de Accio.

La Sémele de Diógenes de Atenas

Dos son los episodios que podían constituir el argumento de la tragedia de Diógenes: o bien la relación amorosa de Sémele con Zeus, incluido el embarazo del futuro Dioniso y la muerte de la madre fulminada por los rayos de Zeus; o bien el descenso a los infiernos de Dioniso para subir a su madre al Olimpo, convertida ella misma en inmortal.

El segundo argumento sólo tenemos constancia de que fuera tratado en una tragedia de Yofonte¹⁹⁶⁶, el hijo de Sófocles, de la cual no ha quedado ningún fragmento

¹⁹⁵⁴ PCG 5, F 1-2.

¹⁹⁵⁵ PCG 1, F 6-7.

¹⁹⁵⁶ PCG 1, F 10.

¹⁹⁵⁷ PCG 5, F 1-7.

¹⁹⁵⁸ Cf. GEISSLER (1969: 14).

¹⁹⁵⁹ PCG 5, F 1-5.

¹⁹⁶⁰ PCG 2, F 58.

¹⁹⁶¹ PCG 7, F 7.

¹⁹⁶² PCG 7, F 6.

¹⁹⁶³ PCG 2, F 1.

¹⁹⁶⁴ TRF p. 111; la fuente es Serv. *Aen.* 4, 469.

¹⁹⁶⁵ TRF p. 167-170.

¹⁹⁶⁶ TrGF 22 F 3, v. n. 1938.

pero que, al parecer, relataba la condición que se le puso a Dioniso para lograr su objetivo: el dios debía enviar al Hades aquello que le fuera más querido y, de sus tres atributos principales, la hiedra, la vid y el mirto, Dioniso envió este último. El episodio del rescate de Sémele, como ya hemos indicado, podría haberse desarrollado también, si no precisamente en la *Sémele* de Esquilo, al menos en alguna de las restantes piezas de la tetralogía de la que formaba parte.

Sin embargo, el hecho de que los cortejos orgiásticos que se describen en el único fragmento conservado rindan culto a Cíbele y a Ártemis, sin mencionar a Dioniso, parece un factor determinante para descartar esta segunda posibilidad: si en la tragedia de Diógenes, Dioniso, en la cima de su poder y reconocido al fin como un igual por el resto de los olímpicos, se disponía a rescatar a su madre del Hades lo lógico es que apareciera con su propia comitiva de bacantes.

En cambio, en apoyo de que la tragedia de Diógenes desarrollaba el embarazo y muerte de Sémele está el hecho de que el fragmento evoca en muchos aspectos los versos del prólogo y de la párodo de las *Bacantes* de Eurípides, donde entre otras cosas se narran precisamente las circunstancias de la muerte de Sémele y el nacimiento del dios (*Bacch.* 88-104). En efecto, al comienzo de las *Bacantes* Dioniso afirma que, antes de llegar a Tebas como primera ciudad griega, acaba de dejar entre otros lugares de Asia “los campos auríferos de los lidios y los frigios, las llanuras de los persas asaeteadas por el sol y las ciudadelas bactrianas” (v. 13-15)¹⁹⁶⁷, es decir, las mismas localizaciones geográficas que cita Diógenes (F 1, 6-7; 10). También en Eurípides las mujeres que forman el tíaso del dios son mujeres lidias que han llegado “dejando el Tmolos, baluarte de Lidia” (v. 55)¹⁹⁶⁸ y alzan en su mano los τύπανα, invento de Rea y del propio Dioniso

¹⁹⁶⁷ Eur. *Bacch.* 13-15

λιπῶν δὲ Λυδῶν τοὺς πολυχρύσους γύας
Φρυγῶν τε, Περσῶν ἠλιοβλήτους πλάκας
Βάκτριά τε τείχη

¹⁹⁶⁸ Eur. *Bacch.* 55 ἀλλ', ὧ λιποῦσαι Τμῶλον, ἔρυμα Λυδίας. Y un poco más adelante, ya en el comienzo del coro, se vuelve a insistir (v. 64-5): Ἀσίας ἀπὸ γαίας / ἱερὸν Τμῶλον ἀμείψασα θοάζω (*Desde la tierra de Asia/ dejando el sacro Tmolos me apresuro*).

(v. 59)¹⁹⁶⁹, a los que sus coribantes mezclaron “el afinado aire del *aulós* frigio y lo pusieron en manos de la Madre Rea” (v. 127-9)¹⁹⁷⁰. Además, el coro de Eurípides celebra los ritos de la Gran Madre Cíbele al tiempo que sirve también a Dioniso, confundiendo deliberadamente ambos rituales (v. 77-80). Pero quizá lo más provechoso para nuestro propósito sean los versos 83-7 de la primera estrofa de la párodo, donde las ménades del dios cantan literalmente:

ἴτε βάκχαι, ἴτε βάκχαι,
Βρόμιον παῖδα θεὸν θεοῦ
Διόνυσον κατάγουσαι
Φρυγίων ἐξ ὀρέων Ἑλλάδος εἰς εὐ-
ρυχώρους ἀγυιάς, τὸν Βρόμιον·

*Venid, bacantes, venid, Bacantes,
que a Bromio, niño dios, hijo de dios,
a Dioniso, traéis desde los montes
de Frigia hasta los amplios
caminos de la Hélade, al bramador.*

Ciertamente, el Dioniso de las *Bacantes* no es ya propiamente un niño, pero tampoco el término παῖδα tiene en el texto solo el significado de ‘hijo’: Dioniso es aquí todavía un dios muy joven, casi un adolescente como el mismo Penteo, su primo, y por lo que dice el coro en estos versos podemos suponer que viene de pasar su infancia en las regiones de Asia, donde se ha iniciado en los misterios de Cíbele. Esta circunstancia

¹⁹⁶⁹ Eur. *Bacch.* 59 τύπανα, ῥέας τε μητρὸς ἐμά θ' εὐρήματα.

¹⁹⁷⁰ Eur. *Bacch.* 127-9

κέρασαν ἠδυβόαι Φρυγίων
αὐλῶν πνεύματι ματρὸς τε ῥέας ἐς
χέρα θῆκαν

armoniza muy bien con los versos de Diógenes si suponemos que en el fragmento de la *Sémele* alguien se está planteando llevar al recién nacido, tras su traumático nacimiento y para protegerlo de Hera, a las regiones del interior de Asia donde el pequeño dios aprenderá y hará suyos los ritos místicos de Cíbele y Ártemis. En la tragedia de Diógenes se pasaría por alto el papel de nodriza desempeñado por las ninfas de Nisa, quienes serían sustituidas por las ninfas del séquito de Ártemis o por las mujeres devotas de Cíbele¹⁹⁷¹. Como veremos con más detalle en el comentario del fragmento, ambas diosas tenían un importante cometido, tanto en el mito como en el culto, en su función de *κουροτρόφοι*.

Es arriesgado proponer un personaje que pronuncie los versos conservados, pero la primera tentación lógicamente sería ponerlos en boca de la propia *Sémele*¹⁹⁷². En tal caso la heroína estaría buscando, en el mismo trance de morir y, por tanto, en los momentos finales de la pieza, una forma de salvar a su hijo, lo que sorprendentemente dejaría fuera de lugar la intervención de Zeus, el más interesado en preservar la vida del niño, y omitiría el episodio del muslo. Otra posibilidad más ajustada a la versión canónica del mito sería suponer que es Hermes el que los pronuncia o incluso el propio Zeus, quien se dirige a Hermes para que lleve a su hijo a un lugar seguro poniéndolo en manos de Cíbele, de Ártemis o de ambas a un tiempo. La presencia de Zeus en escena, aunque inédita en las treinta y dos tragedias conservadas, no es en absoluto imposible como lo demuestra el caso del *Pesaje de las almas* (*Ψυχοστασία*) de Esquilo y de algunas otras tragedias fragmentarias, con el apoyo de las representaciones de la cerámica¹⁹⁷³. En todo caso, sería extraño que en la misma pieza se incluyera el segundo nacimiento de Dioniso del muslo de Zeus, porque eso implicaría el transcurso de unos meses

¹⁹⁷¹ En Apolodoro III, 5, 1, se señala que después de ser criado por las ninfas de Nisa Dioniso acudió a Frigia para que Cíbele lo sanara de la locura que Hera le había infligido, v. *infra* n. 1988.

¹⁹⁷² Así lo proponen ROLLER (1999: 183 n. 158) o ALLAN (2004: 131), quien además se anima a sugerir que el coro de la pieza estaría formado por las seguidoras de Cíbele: en todo caso sería un improbable coro mixto formado también por el séquito de Ártemis, o un doble coro, pues el autor parece haberse olvidado de la segunda parte del fragmento.

¹⁹⁷³ La cuestión creo que ha quedado suficientemente demostrada por LIBRÁN (2001). Para los fragmentos de la *Ψυχοστασία* de Esquilo cf. *TrGF* 3, fr. 279-280a y LUCAS (2008: 672-5).

después de la muerte de Semele para que el embarazo se llevara a término, lo cual choca en principio con las convenciones habituales del género.

Iconografía de Semele

Ya nos hemos referido en otro capítulo a una hidria ática de la última década del s. V a. C. (Fig. 14)¹⁹⁷⁴, mencionada por Webster y Gantz¹⁹⁷⁵, que parece sugerir una versión del nacimiento de Dioniso aparentemente desconocida por la tradición literaria, pero que no contradice las conclusiones a las que hemos llegado sobre la *Semele* de Diógenes. En ella puede verse a Semele acostada en su lecho con los ojos cerrados, víctima de un rayo que desciende desde lo alto, donde aparecen sentados Afrodita y Zeus; Hermes se aleja por la izquierda llevándose al niño mientras Iris se acerca por la derecha, aparentemente con la frustrada intención de hacer lo mismo; detrás de ella aparece Hera de pie, con un cetro en la mano. La novedad de esta representación consiste, por un lado, en que en esta variante Hera parece haber urdido un plan para, por mediación de Iris, apoderarse del niño nada más nacer; y por otra, en que se pasa por alto el segundo nacimiento de Dioniso del muslo de Zeus, pues el niño, aunque sólo son visibles las parte inferior de las piernas y los ojos¹⁹⁷⁶, parece perfectamente formado y nacido de un parto normal.

1

ATHENAEUS 14, 636 A Διογένης δ' ὁ τραγικὸς διαφέρειν πηκτίδα μαγάδιδος οἴεται λέγων οὕτως ἐν τῇ Σεμέλει·

καίτοι κλύω μὲν Ἀσιάδος μιτρηφόρους
Κυβέλης γυναῖκας, παῖδας ὀλβίων Φρυγῶν,

¹⁹⁷⁴ Berkeley, 8.3316. Hemos citado este vaso a propósito de la *Semele fulminada* de Espíntaro, cap. II.

¹⁹⁷⁵ ARV 1343; LIMC VII 1, s. v. *Semele* 6; 2, p. 530. Cf. WEBSTER (1967b: 145), quien recoge la posibilidad de que la pieza esté inspirada en la *Semele* de Esquilo, y GANTZ (2004: 840-1).

¹⁹⁷⁶ Una visión detallada de la pieza es accesible en la versión electrónica del *Corpus Vasorum Antiquorum* (CVA) en <http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/>

τυπάνοισι καὶ ῥόμβοισι καὶ χαλκοκτύπων
 4 βόμβοις βρεμούσας ἀντίχερσι κυμβάλων
 <...>
 σοφὴν θεῶν ὑμνωδὸν ἰατρόν θ' ἅμα.
 κλύω δὲ Λυδᾶς Βακτρίας τε παρθένους
 ποταμῶ παροίκους Ἄλυϊ Τμωλίαν θεόν
 8 δαφνόσκιον κατ' ἄλσος Ἄρτεμιν σέβειν
 ψαλμοῖς τριγώνων πηκτίδων <τ'> ἀντιζύγοις
 ὀλκοῖς κρεκούσας μάγαδιν, ἔνθα Περσικῶ
 νόμῳ ξενωθεῖς ἀύλῳς ὁμονοεῖ χοροῖς.

Diógenes el trágico cree que la pectis es diferente de la mágadis cuando dice así en la Semele:

*He oído en verdad que las mitróforas mujeres
 de la asiática Cíbele, hijas de los opulentos frigios,
 con tímpanos y rombos y con el estruendo retumbando
 4 en responsión de los broncisonantes címbalos
 <...>
 a una sabia cantora de himnos a los dioses y al tiempo sanadora.
 Y he oído que las lidias y bactrianas doncellas,
 vecinas del río Halis, a la diosa Tmolia,
 8 en su recinto sombreado de laureles, a Ártemis veneran
 con los tañidos de los trígonos y los rasgueos en contrapunto
 de las péctides, tocando la mágadis; allí con pérsica
 melodía el aulós, como un huésped, se acompasa a los coros.*

Comentario

Métrica.

El fragmento consta de una serie de once trímetros yámbicos, con una probable laguna de un verso entre el cuarto y el quinto, marcada ya por Wilamowitz. La estructura métrica es la siguiente:

-- ∪ - | ∪ || ∪ ∪ ∪ - | -- ∪ -
B

∪ ∪ - ∪ - | - || - ∪ - | ∪ - ∪ -
B

∪ ∪ - ∪ - | - - ∪ || - | -- ∪ -
1
C

4 -- ∪ - | ∪ || - ∪ - | ∪ - ∪ -
B

< >

∪ - ∪ - | -- ∪ || - | -- ∪ -
1
C

∪ - ∪ - | - || - ∪ - | ∪ - ∪ -
1
B

∪ ∪ - ∪ - | - ∪ ∪ ∪ || - | ∪ - ∪ -
1
C

8 -- ∪ - | ∪ - ∪ || - | ∪ - ∪ -
1
C

-- ∪ - | - || - ∪ - | -- ∪ -
B

-- ∪ - | - || ∪ ∪ ∪ || - | ∪ - ∪ -
B 1
C

◡ - || ◡ - | - - ◡ || ◡ ◡ | ◡ - ◡ -
 1 1
 A C

Destaca el elevado número de resoluciones, siete en total, dos de ellas incluso en un mismo verso (v. 7) y tres en elementos *incipitia*, lo que no suele ser habitual (v. 2, 3, 7). Todo ello contribuye a dotar al pasaje de un ritmo acelerado, en consonancia con la descripción de las extáticas melodías interpretadas por las adoradoras de Cíbele y las seguidoras de la Ártemis asiática. Merece señalarse especialmente en el verso 5 la escansión peculiar de *ἰατρὸν* (īā), exclusiva de la tragedia y de la que encontramos diversos ejemplos en los tres principales trágicos en idéntica posición del verso¹⁹⁷⁷.

La disposición de las cesuras ofrece el habitual juego de separar las unidades sintácticas y de sentido, a veces de manera muy acusada como en los versos 2 y 10, donde la pausa coincide con puntuación fuerte. En este mismo verso 10 podríamos admitir una cesura secundaria en B (pentemímera) además de la principal en C2 (heptemímera), lo que dejaría en posición muy destacada la palabra *μάγαδις*. Algo similar sucede de manera aún más patente en el verso 11, donde además de la heptemímera podemos suponer una pausa tras el primer *elementum longum* (A1) en *νόμφ*, justificada a nuestro juicio por el habilidoso encabalgamiento con *Περσικῶ* del verso anterior, con lo cual el sintagma *ξενωθεῖς ἀύλός* quedaría enfáticamente encuadrado entre las dos cesuras.

Nos llama asimismo la atención en el conjunto del fragmento el ligero predominio de la cesura heptemímera (54'5%) sobre la pentemímera (45'5%), cuando esta última es la más frecuente en la tragedia y la que mejor define la estructura del trímetro¹⁹⁷⁸, lo que contradice la tendencia general que se va acentuando en la tragedia a lo largo del siglo V.

¹⁹⁷⁷ Por ejemplo, Aeschyl. *Supp.* 261; Soph. *Aiāx*, 581; Eur. *Ion*, 740.

¹⁹⁷⁸ Los porcentajes en los tres grandes trágicos, siempre a favor de la pentemímera, son los siguientes: Esquilo, 35'5% - 25'5%; Sófocles, 35% - 22%; Eurípides, 46% - 12 %. Cf. GUZMÁN (1997: 74-5).

Estilo.

Se trata sin duda de un pasaje formalmente muy elaborado, donde además de cierta sensación de abigarramiento por la acumulación de adjetivos y sustantivos que ya hemos señalado, lo que resulta quizá más reseñable es el amplio despliegue de recursos fónicos y el marcado paralelismo sintáctico y de contenido entre las dos partes en que queda dividido, la primera consagrada a Cíbele (v. 1-5) y la segunda a Ártemis (v. 6-11).

Por lo que se refiere a las figuras fónicas, es indudable que en la primera parte se han escogido con sumo cuidado determinadas secuencias de fonemas para intentar reproducir con una acusada aliteración el sonido de los instrumentos de percusión de que se habla en el texto (al margen de que ya el propio nombre de los instrumentos resulte en cierta medida onomatopéyico). Así, por ejemplo, en el verso 3, τυπάνοισι y χαλκοκτύπων; de modo aún más patente, en los versos 3 y 4 encontramos una reiteración de sonidos labiales, nasales y vibrantes: ρόμβοισι, βόμβοις βρεμούσας, κυμβάλων; el mismo efecto evocador debe haberse buscado con la similitud en -ων de los versos 2-4: ὀλβίων Φρυγῶν, χαλκοκτύπων, κυμβάλων.

Estructura.

El conjunto del fragmento aparece teñido de un fuerte carácter hímico. En la especie de díptico en que queda conformado, la primera parte (v. 1-5) está dedicada a la descripción del cortejo musical de las prosélitas de Cíbele y la segunda (v. 6-11) al de las acompañantes de Ártemis, las dos introducidas con la misma forma verbal en anáfora, κλύω (v. 1 y 6), con valor de perfecto ('he oído' o 'he oído decir').

Gracias a la simetría sintáctica y semántica entre las dos secciones podemos suponer que en el único verso perdido se completaría una construcción de acusativo-infinitivo (dependiente de κλύω, v. 1) cuyo verbo tendría un significado semejante a σέβειν en el verso 8. Las correspondencias de contenido y de estructura entre las dos partes aparecen por añadidura reforzadas mediante numerosos y muy explícitos ecos verbales: αντίχερσι / ἀντιζύγοις; βόμβοις βρεμούσας / ὀλκοῖς κρεκούσας (en la misma posición del verso); χαλκοκτύπων... κυμβάλων / τριγῶνων πηκτίδων; τυπάνοισι καὶ ρόμβοισι καὶ ... βόμβοις / ψαλμοῖς... ἀντιζύγοις ὀλκοῖς.

Si sumamos el verso perdido, obtendríamos dos secciones iguales de seis versos cada una con una disposición también muy similar de sus diferentes elementos, que sería la siguiente:

a) Se designa primero a las componentes de cada grupo, “mujeres” (γυναῖκας) en el caso de las seguidoras de Cíbele, frente a las “doncellas” (παρθένους) de Ártemis, incluida una indicación de su origen étnico: frigias en un caso (παῖδας ὀλβίων Φρυγῶν), lidias y bactrianas (Λυδὰς Βακτρίας τε)¹⁹⁷⁹ en el otro, en correlación con el supuesto origen de cada deidad.

b) Se nombra también a la diosa a la que adoran con sus correspondientes epítetos geográficos y advocaciones características (Ἀσιάδος...Κυβέλης / Τιμωλίαν θεόν... Ἄρτεμιν; σοφὴν θεῶν ὑμνωδὸν ἰατρόν θ' ἅμα / δαφνόσκιον κατ' ἄλσος).

c) Finalmente, en lo que constituye la parte más extensa y de mayor complejidad de ambas secciones, se enumeran los instrumentos musicales típicos de cada cortejo (τυπάνοισι καὶ ῥόμβοισι καὶ... κυμβάλων en el séquito de Cíbele y τριγῶνων πηκτίδων <τ'>... μάγαδιν para el de Ártemis), incluyendo una breve descripción de la música que cada uno interpreta (v. 3-4 / v. 9-11).

Cíbele y Dioniso

No es frecuente la presencia de la diosa de origen frigio Cíbele, también conocida en griego como Μήτηρ¹⁹⁸⁰, en textos trágicos, y siempre que aparece —la mayor parte de las veces en piezas de Eurípides— lo hace en himnos o plegarias, nunca como

¹⁹⁷⁹ La enorme distancia geográfica entre Lidia y Bactriana llevó a Kaibel a sustituir Βακτρίας por Βασσάρας, nombre que recibían las bacantes de Tracia, pero Wilamowitz en nota a este pasaje señala la confusión del autor entre bactrianos, persas (v. 10, Περσικῶ) y lidios.

¹⁹⁸⁰ El carácter originario de Cíbele como madre no sólo de los dioses sino también de los hombres y de los animales hace difícil su encaje en el sistema genealógico de la mitología griega, de ahí que se la acabe identificando con diferentes divinades del panteón clásico: Rea, Deméter, Afrodita o Ártemis. Sobre el sincretismo del culto a Cíbele con otras divinades griegas, cf. GANTZ (2004: 84-5) y BURKERT (2007: 242); y especialmente sobre el reflejo de este sincretismo en la tragedia, ALLAN (2004: 129-32).

personaje sobre el escenario¹⁹⁸¹. Los textos insisten en el carácter orgiástico o místico de su ritual y, como aquí, en el excitante acompañamiento musical, inductor del éxtasis, del que se rodea¹⁹⁸². Ya a partir de Píndaro, de quien se decía que había introducido su culto en Tebas¹⁹⁸³, el cortejo de Μήτηρ Κυβέλη se identificaba con el de Dioniso¹⁹⁸⁴. La vinculación entre Cíbele y Dioniso y de sus respectivos ritos orgiásticos se evidencia también en las *Bacantes* de Eurípides, donde se la hace inventora junto con Dioniso del

¹⁹⁸¹ El papel de la Madre era ya relevante en el culto público de Atenas probablemente desde las reformas de Clístenes, como lo atestigua el santuario arcaico del Μητρόων en el ágora. En el *Himno Homérico* XIV encontramos su primera aparición en la literatura, aunque sin un nombre específico y con el título de “Madre de los todos dioses y todos los hombres” (Μητέρα πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων). Llama la atención que en el drama no haya menciones de Cíbele o Μήτηρ hasta después del 430 a. C. Además de en la *Sémele* de Diógenes, Cíbele aparece en las siguientes piezas: en *Filoctetes* (391-4) de Sófocles; de Eurípides, en *Los cretenses* (fr. 472, 7 Kn.), *Hipólito* (144) —en ambos casos como Μήτηρ ὀρεία—, *Palamedes* (fr.586 Kn.), *Helena* (1301-1352) —identificada con Deméter— y *Bacantes* (58-9; 78-82, 120-34) —asociada a Rea—; también en un fragmento trágico *adéspton* (fr. 629 K-Sn) y en *Las aves* (876-7) de Aristófanes; cf. ROLLER (1996: 305-321).

¹⁹⁸² Como es sabido, el éxtasis provocado por Cíbele alcanzaba su grado extremo en el macabro ritual de autocastración de los γάλλοι, pero este rito no acompañaba siempre y en todas partes al culto de la diosa: tiene su origen en Pesinunte, en el centro de Anatolia, y su testimonio más antiguo es de finales del siglo V a. C. El mito sobre los amores de Atis y Cíbele asociado a este ritual es ya de época helenística: cf. BURKERT (2007: 242).

¹⁹⁸³ Cf. Aristodem. Alex. *FGrH* 383 F 13 (= Schol. Pind. *Pyth.* 3, 137b) τὸν δὲ Πίνδαρον ἐπαισθόμενον συνιδεῖν Μητρὸς θεῶν ἄγαλμα λίθινον τοῖς ποσὶν ἐπερχόμενον, ὅθεν αὐτὸν συνιδρύσασθαι πρὸς τῇ οἰκίᾳ Μητρὸς θεῶν καὶ Πανὸς ἄγαλμα. τοὺς δὲ πολίτας πέμψαντας εἰς θεοῦ πυνθάνεσθαι περὶ τῶν ἐκβησομένων· τὸν δὲ ἀνειπεῖν, ἱερὸν Μητρὸς θεῶν ιδρύσασθαι. τοὺς δὲ ἐκπλαγέντας τὸν Πίνδαρον διὰ τὸ προειληφέναι τὸν χρησμὸν, ὁμοίως τῷ Πινδάρῳ ἐκέϊσε τιμᾶν τὴν θεὸν τελεταῖς (*Píndaro contempló en una visión una estatua de piedra de la Madre de los dioses que andaba sobre sus pies y por ello había levantado delante de su casa una estatua de la Madre de los dioses y de Pan. Y cuando los ciudadanos fueron a consultar al dios sobre los acontecimientos futuros, él les dijo que construyeran un templo a la Madre de los dioses. Ellos, asustados de Píndaro porque se había anticipado al oráculo, veneraron allí, igual que Píndaro, a la diosa con sus misterios*). En la obra de Píndaro es relativamente frecuente la presencia de la Μάτηρ μεγάλη o Μάτηρ Κυβέλη: fr. 70b 8-11; 80; 95, 3; *Pyth.* III, 77-8.

¹⁹⁸⁴ Sobre la identificación de los ritos de Cíbele y Dioniso, cf. ALLAN (2004: 140-2).

τύμπανον propio de su culto¹⁹⁸⁵; al hijo de Cíbele, Sabazio, se le identificó tardíamente con Dioniso¹⁹⁸⁶, pero ya en un fragmento del *Palamedes* de Eurípides (F 586 Kn) se asimilan ambos dioses de un modo implícito cuando se interpela a Dioniso como el que “en el Ida [monte de Frigia] con su querida madre se complace con los ecos de los tambores”¹⁹⁸⁷. En Apolodoro, Rea-Cíbele aparece también como protectora y purificadora de Dioniso cuando el dios, enloquecido por Hera tras descubrir la utilidad de la vid, busca refugio en Frigia y la diosa lo inicia en los rituales orgiásticos de su culto¹⁹⁸⁸. La advocación de “cantora de himnos y sanadora” (ὕμνωδὸν ἰατρόν θ' ἄμα, v. 5) que encontramos en el fragmento de Diógenes apunta sin duda a estos mismos efectos curativos que los ritos de Cíbele ejercían sobre los trastornos del espíritu¹⁹⁸⁹. Platón en alguna ocasión, y poniéndola en boca de Sócrates, utiliza como una metáfora la situación mental que alcanzaban los coribantes de Cíbele para describir la paz interior y el especial estado de conciencia que afectó a su maestro en los días anteriores

¹⁹⁸⁵ Eur. *Bacch.* 59 (v. infra n. 1969).

¹⁹⁸⁶ Cf. Strab. X, 3, 15 καὶ ὁ Σαβάζιος δὲ τῶν Φρυγιακῶν ἐστὶ καὶ τρόπον τινὰ τῆς μητρὸς τὸ παιδίον παραδοῦς τὰ τοῦ Διονύσου καὶ αὐτός (y el Sabazio de los frigios es también de algún modo el hijo de la Madre, quien transmitió también los misterios de Dioniso).

¹⁹⁸⁷ Eur. F 586 Kn. (el fragmento está corrupto en sus dos primeros versos, pero no afecta demasiado a la interperación general del pasaje):

†οὐ σὰν† Διονύσου
†Κομᾶνος† ἀν' Ἴδα
τέρπεται σὺν ματρὶ φίλα
τυμπάνων ἰάκχοις.

¹⁹⁸⁸ Apollod. III, 5, 1 αὖθις δὲ εἰς Κύβηλα τῆς Φρυγίας ἀφικνεῖται, κάκεϊ καθαρθεὶς ὑπὸ Ῥέας καὶ τὰς τελετὰς ἐκμαθὼν, καὶ λαβὼν παρ' ἐκείνης τὴν στολήν, [ἐπὶ Ἴνδου] διὰ τῆς Θράκης ἠπειγέτο (*parte de nuevo hacia Cíbela, en Frigia, y allí es purificado por Rea y se inicia en sus misterios y, recibiendo de ella la túnica, marchó contra los indios a través de Tracia*).

¹⁹⁸⁹ Debe tenerse en cuenta que el éxtasis orgiástico no era visto como un estado patológico sino como una posesión divina (ἐνθουσιασμός.) Sobre el poder beneficioso para la mente de los ritos de Cíbele, cf. ROLLER (1999: 157) y GIL (1969: 288-92), quien, aparte de exponer en general el uso terapéutico de la música y la danza, señala en concreto el papel que jugaban los instrumentos de bronce como el címbalo, lo que tal vez guarde también aquí alguna relación con el empleo del término ἰατρόν aplicado a Cíbele.

a su ejecución¹⁹⁹⁰. Asimismo, Aristóteles en un pasaje de la *Política* (VIII, 2 1342a) señala que para los que están dominados por la agitación orgiástica el salir de ese estado les produce un efecto placentero y catártico¹⁹⁹¹.

Por lo que se refiere al epíteto ὑμνωδόν, es un vocablo casi inédito hasta finales del s. V, excepto por un coro del *Heracles* de Eurípides donde el adjetivo se aplica a las ninfas Hespérides¹⁹⁹². El verso de Diógenes es, desde luego, el único caso en que ὑμνωδός va destinado a la diosa Cíbele en cualquiera de sus manifestaciones, ya sea como Madre de los dioses, Gran Madre, Rea, Deméter etc.

Ártemis y Dioniso.

Tampoco resulta incongruente la presencia de Ártemis en un contexto dionisiaco como el que estamos comentando. Llamada por Homero Πότνια θερῶν (*Il.* XXI, 470), la naturaleza de Ártemis guarda una evidente relación con la alada divinidad asiática de las fieras o la diosa minoica de las serpientes. De hecho, los griegos le atribuían un origen extranjero, escita o lidio entre otros, y es evidente que las representaciones iconográficas más antiguas de la diosa muestran su parentesco con las ancestrales deidades anatólicas de la naturaleza. Sin embargo, y también a semejanza de Dioniso, el nombre de Ártemis figura ya probablemente en las tablillas micénicas de

¹⁹⁹⁰ Cf. Plat. *Crit.* 54d. Ταῦτα, ὧ φίλε ἐταῖρε Κρίτων, εὔ ἴσθι ὅτι ἐγὼ δοκῶ ἀκούειν, ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες τῶν ἀλύων δοκοῦσιν ἀκούειν, καὶ ἐν ἐμοὶ αὕτη ἢ ἡχὴ τούτων τῶν λόγων βομβεῖ καὶ ποιεῖ μὴ δύνασθαι τῶν ἄλλων ἀκούειν (*Sabe bien, querido amigo Critón, que esto [i. e. los consejos de las Leyes de la ciudad] es lo que yo creo oír, del mismo modo que los coribantes creen oír las flautas, y dentro de mí retumba el propio eco de esas palabras y hace que no pueda escuchar las otras*); cf. asimismo *Ion* 536c, donde idéntica metáfora se utiliza para explicar el don que inspira a los poetas.

¹⁹⁹¹ Aristot. *Pol.* VIII 2, 1342a 7-15 καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατοκώχιμοί τινές εἰσιν, ἐκ τῶν δ' ἱερῶν μελῶν ὀρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως· (...) καὶ πᾶσι γίγνεσθαι τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς (*Y, efectivamente, hay algunos que están dominados por esta agitación [sc. ὁ ἐνθουσιασμός], pero a consecuencia de los cantos sagrados, vemos a estos, cuando se sirven de los cantos que sacan al alma del delirio orgiástico, recuperarse como si hubieran obtenido curación y purificación [...] y para todos hay una especie de purificación y sienten un consuelo acompañado de placer*).

¹⁹⁹² Eur. *Herc.* 394 ὑμνωδοῦς τε κόρας. En otras apariciones posteriores ὑμνωδός se aplica también casi siempre a los miembros de un coro.

Pilo, por lo que se la puede considerar una divinidad griega de primera hora¹⁹⁹³. En un proceso de sincretismo, se incorporaron a su culto elementos orientales tomados de los ritos de la Madre de los dioses, especialmente en el caso de la famosa Ártemis de Efeso —la Τιμωλίαν θεόν citada en el texto de Diógenes—, con sus sacerdotes mendicantes y eunucos parejos a los de Cíbele¹⁹⁹⁴.

Ártemis no sólo es la diosa de la caza y del mundo salvaje en general, sino también una diosa de la fecundidad que hace crecer tanto a los animales como a las plantas y los seres humanos. Al igual que en el culto a Dioniso, en sus cortejos podía portarse el falo y en sus ritos jugaba un importante papel la máscara grotesca, como en el santuario de Ortia, donde bajo el amparo de Ártemis tenía lugar el proceso de iniciación de los jóvenes espartanos¹⁹⁹⁵. También en el santuario de Braurón, en el Ática, las niñas atenienses de entre cinco y diez años debían servir durante un tiempo a la diosa encarnada en una osa domesticada. Y es que, como ha señalado Vernant, “Ártemis es la nodriza por excelencia, se ocupa de los pequeños, tanto animales como humanos, tanto de los machos como de las hembras. Su función es alimentarlos, hacerlos crecer y madurar hasta que se vuelvan acabadamente adultos”¹⁹⁹⁶. Esta faceta de la diosa como κουροτρόφος¹⁹⁹⁷, a nuestro juicio, es también decisiva para justificar su presencia en una tragedia como la *Sémele*.

¹⁹⁹³ Doc. 127: *a-te-mi-to, a-ti-mi-te*.

¹⁹⁹⁴ KRUSE, *RE VI A 2* (1937) s. v. *Tmolia* p. 1627. El sincretismo con Cíbele se aprecia también en la iconografía de la Ártemis efesia: cf. FLEISCHER, *LIMC II 1*, s. v. *Artemis Ephesia*, p. 755-763.

¹⁹⁹⁵ Cf. BURKERT (2007: 201-205).

¹⁹⁹⁶ VERNANT (2001: 25).

¹⁹⁹⁷ El epíteto aplicado a Ártemis lo recoge Diodoro Sículo en V, 73, 5 “Ἄρτεμιν δέ φασιν εὐρεῖν τὴν τῶν νηπίων παιδίων θεραπείαν καὶ τροφάς τινας ἀρμοζούσας τῇ φύσει τῶν βρεφῶν· ἀφ’ ἧς αἰτίας καὶ κουροτρόφον αὐτὴν ὀνομάζεσθαι (*Se dice que Ártemis obtuvo la crianza de los niños pequeños y los alimentos convenientes a la naturaleza de los recién nacidos, por cuya cusa es llamada también kourotrophos*).

El cortejo musical

Examinaremos a continuación brevemente las características de los séquitos musicales de cada una de las diosas, con el fin de aclarar algunos puntos oscuros en la interpretación del texto.

En el caso de la diosa Cíbele, los instrumentos que portan su seguidoras son de percusión, tienen un origen oriental y, tanto en las artes figuradas como en la literatura, son casi privativos de los cultos orgiásticos de la Gran Madre y de Dioniso (o de sus *alter ego* orientales Sabacio o Zagreo), por lo que son tocados predominantemente por mujeres¹⁹⁹⁸.

El τύμπανον (o τύπανον en su forma poética, que es la que aparece en el fragmento) constaba de un marco cilíndrico no demasiado grande (entre 30-50 cm. de diámetro), recubierto por ambos lados de una piel tensada; se sujetaba con la mano izquierda y se tocaba golpeando con la punta de los dedos o con los nudillos de la derecha, por lo que más que a un tambor o a un timbal se asemejaba a una especie de pandero. Ni en la cerámica ni en la literatura aparece atestiguado en Grecia antes del siglo V¹⁹⁹⁹.

Los κύμβαλα o címbalos son igualmente de origen oriental y aparecen siempre en asociación con los τύπανα. Semejantes a dos platos de bronce de unos 18 cm de diámetro, se encuentran representados ya en la Creta minoica y en el arte griego a partir del s. VII o VI a. C. Disponían de una anilla para meter el dedo corazón o un agujero donde insertar una correa para sujetarlos a la mano y poder chocarlos uno contra otro²⁰⁰⁰.

Un problema especial plantea el significado del término ῥόμβος (de ῥέμβω, 'gírar', 'rotar'), citado ya a propósito de un fragmento de Critias²⁰⁰¹, que normalmente designa un objeto —apenas puede ser considerado un instrumento musical—

¹⁹⁹⁸ Sobre el acompañamiento musical en los rituales de Cíbele, cf. ROLLER (1999: 151).

¹⁹⁹⁹ WEST (1992: 124); PAQUETTE (1984: 206).

²⁰⁰⁰ Cf. WEST (1992: 125); PAQUETTE (1984: 206, fig. P 12-14) habla también de una especie de botón para poder sujetarlos con todos los dedos de la mano.

²⁰⁰¹ Vid. supra cap. V *Critias*, comentario al F 4.

consistente en una lámina de madera atada por un extremo a una cuerda y que se hace girar velozmente para producir un zumbido: lo que en castellano se conoce como ‘bramadera’²⁰⁰². Se trata de un objeto utilizado en las ceremonias de iniciación de muchas culturas primitivas y que en Grecia, junto con los τύμπανα y los κύμβαλα, se asociaba igualmente a los ritos de Cíbele y Dioniso. Este es el sentido que debe de tener aquí ῥόμβος, pero no podemos pasar por alto que la mayoría de los léxicos modernos y algunos comentaristas, citando incluso este pasaje de Diógenes como ejemplo, identifican también el ῥόμβος con un tipo de tambor o pandero más pequeño que el τύμπανον, o incluso consideran el término sinónimo de ῥόπτρον, otra especie de tambor con bordones de bronce²⁰⁰³.

Otro término en esta primera parte del texto de interpretación aún más dudosa es el adjetivo ἀντίχερσι, forma en dativo plural de ἀντίχειρ, referido normalmente al dedo que se opone (ἀντί-) al resto de la mano (χείρ), es decir, el pulgar, con lo que podríamos traducir “con el estruendo *en sus pulgares* de los broncisonantes címbalos”. La traducción parece adecuada salvo por el hecho ya mencionado de que, al parecer, los címbalos se sujetaban con toda la mano, o en todo caso, por el dedo medio y no por el

²⁰⁰² Sobre el significado y el uso del ῥόμβος en las ceremonias dionisiacas, cf. LEVANIUK (2007: 177-80).

²⁰⁰³ Cf. LSJ s. v. A 3 ‘Tambourine or kettle-drum’, *used in the worship of Rhea and of Dionysus*; DGF I, 4 ‘timbale’, *sorte de tambour*; *New Grove* (2001), s. v. *Greece* I, 5 e “As a term in the context of sound, *rhombo*s simply refers to a whirling or rumbling. The term can be applied to the Bullroarer, a piece of wood whirled around on a string, or as a synonym for the *rhoptron*, a drum with bronze snares stretched across the head to provide a nasal buzzing sound”. Por el contrario, WEST (1992: 122 n. 199) no recoge más significado para ῥόμβος que el de ‘bramadera’ (*bull-roarer*) y así lo interpreta en este fragmento de Diógenes; tampoco considera el ῥόπτρον como un tambor sino como una variante de los címbalos (ibid. 125-6). En apoyo de la interpretación de ῥόμβος como ‘bramadera’ y no como un tipo de tambor podemos aportar un fragmento de los *Edonos* de Esquilo, donde en un contexto muy similar, entre los instrumentos habituales en el cortejo de Dioniso, se alude sin nombrarlo a uno que imita el bramido del toro: fr. 57 Radt, 6-7 ταυρόφθογοι δ’ ὑπομυκῶνται ποθὲν ἐξ ἀφανοῦς / φοβεροὶ μῖμοι (*De mugidos de toro braman desde algún escondido lugar / terroríficas imitaciones*).

pulgar²⁰⁰⁴. Otra posibilidad recogida ya por Casaubon y adoptada por varios traductores modernos es dar al vocablo un nuevo significado concorde con su etimología y traducir de este modo: “con el estruendo *de una mano contra otra* de los bronzonantes címbalos”²⁰⁰⁵. Finalmente, hay un cierto consenso en admitir que en este pasaje concreto ἀντίχειρ adquiere un sentido técnico relacionado con la práctica musical²⁰⁰⁶, que es el que hemos intentado reflejar en nuestra traducción (‘en responsión’), en la idea de que la función de los címbalos sería responder a cada frase rítmica enunciada por los *tympana* y los *rhomboi*. Esta interpretación encuentra un sólido apoyo si dirigimos la vista a la segunda parte del fragmento, donde ἀντιζύγοις (v. 9) puede ilustrarnos sobre el posible significado de ἀντίχερσι, con el que conforma un claro eco verbal. En efecto, el adjetivo ἀντιζυγος (‘que se corresponde’, ‘que equilibra’ o ‘que hace contrapeso’) no hay duda de que adquiere en este contexto un significado relativo a la técnica musical, aunque no sea fácil precisar cuál en concreto. Volveremos enseguida sobre este punto al comentar la segunda parte del fragmento, pero de momento podemos adelantar que ἀντιζύγοις probablemente alude aquí a la responsión a una nota de manera simultánea o en eco con un intervalo de octava.

Mayores problemas aún plantean en la segunda parte del fragmento los versos dedicados a describir el cortejo de Ártemis, problemas que derivan igualmente de la falta de sistematicidad de las fuentes antiguas en la terminología musical. En el coro de doncellas que acompañan a esta diosa predominan los instrumentos de la familia de las arpas, consideradas de origen foráneo por los propios griegos y más concretamente

²⁰⁰⁴ No obstante, PAQUETTE (1984: 206) recoge la diferencia entre los κύμβαλα y los κυμβάλια, especie estos últimos de castañuelas metálicas que mediante un cordón se sujetaban al dedo medio y pulgar de cada mano para hacerlos chocar.

²⁰⁰⁵ Casaubon: *strepitibus manuum concursu peractis*; o también, en la muy reciente edición de Ateneo de OLSON (2011) en la colección Loeb: “the booming of bronze cymbals they hold in both hands”; o en la monumental edición italiana de CITELLI (2001: III, 1643): “il rimbombo / di bronzei cimbali tra le mani che si scontrano”.

²⁰⁰⁶ Cf. LSJ, s. v. II “responsive to the touch”; DGF, s. v. 2 “qui repond au son, au bruit de quelque chose”. DGE, s. v. 1 “que responde a ...”

lidio, al menos en el caso del tipo más común, la péctide²⁰⁰⁷. Ya desde los líricos arcaicos las arpas suele aparecer para amenizar situaciones amorosas y placenteras, y posteriormente con los poetas cómicos se incrementará su fama de ser un instrumento voluptuoso apropiado para acompañar canciones sensuales y eróticas. El primer obstáculo con el que tropezamos es el texto que ofrecen los manuscritos en el verso 9: ψαλμοῖς τριγώνων πηκτίδων ἀντιζύγοις. Con esta lectura, en primer lugar, se hace depender de un único sustantivo ψαλμοῖς los adjetivos ἀντιζύγοις y, en el verso siguiente, ὀλκοῖς, lo que no es imposible aunque el orden de palabras resulte un tanto forzado: “con los tañidos de las triangulares péctides pulsados de manera contrapuesta”.

Pero lo que sorprende más es el empleo como adjetivo de τριγώνων ('triangular'), cuando sabemos por numerosos testimonios literarios que τρίγωνος (o τρίγωνον), al igual que πῆκτις, es uno de los términos empleados en griego para designar el arpa o, más exactamente, un tipo de arpa. De ahí que la conjetura de Casaubon πηκτίδων <τ'> ἀντιζύγοις, no aceptada por Snell (aunque sí por algunos editores de Ateneo como Graf, Gulick o más recientemente Citelli) y que implica la distinción entre dos instrumentos distintos, el trígono y la péctide, nos haya parecido pertinente. Desde este presupuesto, parece más natural considerar ὀλκοῖς²⁰⁰⁸ como un sustantivo al mismo nivel que ψαλμοῖς, con lo cual se estaría marcando una diferencia en la técnica de interpretación de ambos instrumentos: frente a la pulsación o el tañido

²⁰⁰⁷ La asociación de la péctide con Lidia es habitual en los poetas líricos, así por ejemplo Pind. fr. 125 Sn. τόν ῥα Τέρπανδρός ποθ' ὀ Λέσβιος εὔρεν / πρῶτος, ἐν δείπνοισι Λυδῶν / ψαλμὸν ἀντίφθογγον ὑψηλᾶς ἀκούων πακτίδος (*El lesbio Terpandro la descubrió* (sc. la bárbitos) / *el primero escuchando en los banquetes de los lidios / el tañido en responsión de la alta péctide*); Telestes, PMG 810, 4 τοῖ δ' ὄξυφώνοις πηκτίδων ψαλμοῖς κρέκον / Λύδιον ὕμνον (*y en verdad con los agudos tañidos de las péctides resuena / el himno lidio*); las numerosas referencias a la péctide en Safo, Alceo y Anacreonte, por su ubicación geográfica, concuerdan bien con el origen lidio del instrumento; en la tragedia, además del fragmento de Diógenes, encontramos una mención en Soph. *Mysoi*, fr. 412 Radt πολὺς δὲ Φρυξ τρίγωνος ἀντίσπαστά τε / Λυδῆς ἐφουμνεῖ πηκτίδος συγχορδία (*Y un gran trígono frigio y la armonía / de la lidia péctide entonan himnos en responsión*). No obstante, el nombre es de formación griega, de πηκτός, 'ajustado', 'ensamblado', aplicado en Homero a un arado (πηκτὸν ἄροτρον: *Il.* X 353, XIII 703, *Od.* XIII 32).

²⁰⁰⁸ No parecen necesarias las correcciones al texto de Graf y Kaibel, ὀλκαῖς o ὀλκῆ.

(ψαλμός) de los τρίγωνοι tendríamos una especie de rasgueo en las péctides, pues ὀλκός (de la raíz de ἔλκω) significa propiamente ‘tracción’ o ‘arrastre’, lo que parece sugerir que con la péctide se tocarían, como arrastrándolas en dirección al intérprete, varias cuerdas casi simultáneamente (buscando tal vez un efecto de *glissando*, como en el arpa moderna).

El significado exacto de ἀντιζύγοις (en principio, ‘que se corresponde’ o ‘hace contrapeso’), tampoco está exento de incertidumbre puesto que el único ejemplo de un uso técnico en el lenguaje musical sería precisamente el pasaje del que nos estamos ocupando. Sin embargo, como ha señalado West²⁰⁰⁹, vienen en nuestro apoyo para interpretarlo sendos fragmentos de Píndaro y Sófocles, donde, a propósito precisamente de la péctide, se emplean dos compuestos similares, ἀντίφθογγον²⁰¹⁰ y ἀντίσπαστα²⁰¹¹, respectivamente, para describir en concreto un toque en responsión doblando a la octava. Este sería también el significado que tendría aquí ἀντιζύγοις, con el añadido de que quizá el segundo término del compuesto indicaría que las cuerdas de la péctide estaban ordenadas por parejas, doblando a la octava cada una de ellas a su compañera²⁰¹².

Estrechamente relacionado con esta cuestión está el problema de la μάγαδις, definida habitualmente como una clase de arpa idéntica o muy similar a la péctide, pulsada también con los dedos —no con un plectro— y compuesta de veinte cuerdas, pero cuya existencia como tal ha sido puesta en duda por diversos especialistas²⁰¹³.

²⁰⁰⁹ WEST (1997: 48-9).

²⁰¹⁰ Pind. fr. 125, 3 Sn. (v. *supra* n. 2007).

²⁰¹¹ Soph. *Mysoi* fr. 412 Radt (v. *supra* n. 2007).

²⁰¹² El término συγχορδία del pasaje anteriormente citado de Sófocles (v. nota 2011) parece apuntar en el mismo sentido.

²⁰¹³ Esta definición de la μάγαδις se basa en un fragmento corrupto de Anacreonte: PMG 374 ψάλλω δ' εἴκοσι / †χορδαῖσι μάγαδιν† ἔχων (*pulso con la μάγαδις / de veinte cuerdas*); el poeta alude sin duda a un arpa, aunque del texto no puede deducirse que su denominación sea μάγαδις. El nombre habitual del arpa en Anacreonte, como en general en la lírica arcaica, es πηκτίς (o πακτίς en su forma doria); la mención menos ambigua de la μάγαδις como un instrumento musical la hallamos en el fr. 238 Radt del *Támiras* de Sófocles: πηκταὶ δὲ λύραι καὶ μαγαδίδες / τὰ τ' ἐν Ἑλλησι ξόαν' ἠδυμελῆ (*ajustadas liras y*

Realmente, todas las menciones de la *mágadis* en la literatura hasta la época clásica son ambiguas respecto a su identificación con un instrumento musical concreto. El término deriva de μάγας, ‘puente de un instrumento de cuerda’, incluidas las cítaras o las liras, con lo que la etimología tampoco nos ayuda mucho a precisar su significado. Más útil nos puede resultar el verbo derivado μαγαδίζω, que no significa ‘interpretar música con la *mágadis*’ sino ‘doblar una melodía a la octava’, con independencia del instrumento que se utilice. Estas consideraciones han llevado a Barker a la conclusión de que μάγαδις designa en realidad un modo de ejecución musical consistente en doblar a la octava las notas de una melodía²⁰¹⁴. Este es también casi con seguridad el sentido de μάγαδιν en los versos de Diógenes, aunque por prudencia, y dadas las discrepancias entre los estudiosos de la organología de la música antigua sobre este tema, hemos optado por mantener cierta ambigüedad en nuestra traducción (“tocando la *mágadis*”) ²⁰¹⁵.

mágadis / e instrumentos de dulce canto entre los helenos), pero razones métricas hacen sospechar que el término es una glosa; cf. WEST (1992: 73 n.109).

²⁰¹⁴ BARKER (1988: 96-107); cf. igualmente WEST (1992: 73 n. 110) quien llega a la misma escéptica conclusión: el autor piensa que la creencia de eruditos posteriores como Aristóxeno o Ateneo en la existencia de un instrumento —del que ni siquiera estaban seguros de si era un arpa o un *aulós*— llamado *mágadis* responde a una interpretación errónea de los textos antiguos.

²⁰¹⁵ En este punto quizá convenga hacer un intento por delimitar los términos que designan en griego los diferentes instrumentos de la familia de las arpas. Seguiremos para ello principalmente a WEST (1992: 71-78), quien a nuestro juicio es el que intenta dar una visión más precisa y completa, aunque arriesgada, de un panorama bastante confuso. Las representaciones plásticas, especialmente la cerámica, presentan desde la segunda mitad del s. V tres tipos principales de arpas: el primero consta de una caja de resonancia, a veces muy ornamentada, que se coloca en posición vertical junto al cuerpo del ejecutante —casi siempre una mujer— y que se va curvando y ensanchando progresivamente para aumentar la sonoridad de las cuerdas más largas; formando ángulo con esta pieza, la tabla armónica donde se tensan las cuerdas reposa horizontalmente sobre las rodillas de la intérprete. En este modelo las cuerdas más largas son las más alejadas del músico (Fig. 36, Londres E 271). El segundo tipo es básicamente igual, pero tiene una tercera pieza, a menudo con forma de vara o de columna de grosor muy variable, que cierra la estructura del instrumento (Fig. 37, Los Ángeles, 50.8.25). Estos dos tipos, con diferencia los más representados en la cerámica, recibían, según West, el nombre de πηκτίς. El tercer tipo está formado también por tres piezas con la tabla apoyada igualmente en horizontal sobre las piernas del intérprete,

Al contrario de lo que sucede con las arpas, el *aulós*²⁰¹⁶ citado en el verso 11 es uno de los instrumentos mejor conocidos de Grecia. Como pone de manifiesto su profusa presencia en la literatura y en las representaciones plásticas, su empleo era constante en la vida cotidiana de los griegos, desde el banquete hasta el teatro o la batalla, pasando por la palestra y el gineceo. No obstante, se le consideraba un atributo específico de Dioniso, especialmente apropiado para excitar el frenesí orgiástico de las Bacantes. Aristóteles afirmaba que “todo frenesí báquico y toda agitación semejante se encuentra, entre el resto de los instrumentos, especialmente en el *aulós*”²⁰¹⁷ y desaconsejaba su empleo en la educación precisamente por no ser un instrumento de carácter ético sino orgiástico. Atenea repudió el *aulós*, dice el estagirita en ese mismo pasaje, no sólo porque deformaba su rostro, sino también porque el instrumento no servía en absoluto para el desarrollo de la inteligencia al no permitir el uso de la palabra al que lo interpreta. Se trata una vez más de un instrumento de origen asiático y más

pero la caja de resonancia, recta y con forma de huso —más delgada por los extremos y más gruesa en el centro— forma la hipotenusa del triángulo rectángulo que configura el marco del instrumento; en este tipo las cuerdas más largas quedan junto al cuerpo de la arpista. Este arpa de huso, cuya forma es acusadamente triangular, es la que recibiría en opinión de West el nombre de τρίγωνον (Fig. 38, Nueva York, 16.73). West, finalmente, aplica el nombre de σαμβύκη al arpa de arco, un instrumento apenas reproducido en la cerámica, semejante a un laúd y, por tanto, muy diferente de los anteriores. Como ya hemos advertido, está lejos de haber un mínimo acuerdo entre los estudiosos sobre esta peliaguda cuestión. Así por ejemplo, PAQUETTE (186-192), J. W. MCKINNON (en *New Grove*, s.v. trigōnon) y MAAS-SNYDER (1989: 147-155, 181-185) sugieren que τρίγωνον pudo usarse en principio como un nombre genérico para cualquier tipo de arpa, aunque según estas últimas autoras el término se especializaría para los tipos 2 y 3, que son arpas cerradas, mientras que al tipo 1 le corresponderían los términos πηκτίς y μάγαδις, que serían el mismo instrumento. PAQUETTE, en cambio, llama σαμβύκη a los tipos 1 y 2, a la que define como “arpa de estribo”. La conclusión a la que podemos llegar es que probablemente no llegó a haber nunca entre los griegos un uso sistemático y común de los términos que designaban los diferentes tipos de arpa.

²⁰¹⁶ Las constantes —y a veces irritadas— advertencias de todos los especialistas en música antigua consultados contra la traducción de αὐλός por ‘flauta’ (vid. supra n. 1075) aconsejan mantener el término tal cual, aunque en cursiva, *aulós*, por la total falta de uso de la adaptación natural al castellano, “aulo”.

²⁰¹⁷ Aristot. *Pol.* VIII, 1342b πᾶσα γὰρ βακχεῖα καὶ πᾶσα ἡ τοιαύτη κίνησις μάλιστα τῶν ὀργάνων ἐστὶν ἐν τοῖς αὐλοῖς.

concretamente frigio²⁰¹⁸, ligado estrechamente al culto de la Madre junto con los τύμπανα y los κύμβαλα²⁰¹⁹, por lo que en el fragmento de Diógenes resultaría más natural encontrarlo entre las seguidoras de Cíbele que entre las de Ártemis, donde aparece rodeado exclusivamente de instrumentos de cuerda como las arpas. Sin embargo el *aulós* es también habitual en el gineceo²⁰²⁰, por lo que tampoco es infrecuente encontrarlo en la cerámica acompañando a unos instrumentos tan específicamente femeninos como las arpas (Fig. 36). El empleo en el texto de Diógenes del participio ξενωθείς (v. 9), ‘recibido como un huésped’, aplicado al *aulós* debe de hacer referencia precisamente a la circunstancia de que un instrumento frigio aparezca acompañando a las arpas de origen lidio.

²⁰¹⁸ El *aulós*, el más importante instrumento de viento en Grecia, es un instrumento muy antiguo de una ascendencia asiática incontestable. Con su forma habitual en Grecia de doble *aulós*, lo encontramos ya en el mármol cicládico de Keros (III milenio), en Egipto en un fresco de la tumba de Nakht (ca. 1450 a. C.) y en el sarcófago de Hagia Triada (ca. 1400 a. C.). La primera referencia literaria aparece en la *Ilíada* X, 12 donde es un instrumento troyano; cf. PAQUETTE (1984: 24). Sobre los detalles técnicos del *aulós* y su construcción, además de la monografía de Paquette, cf. A. BELIS, (2001) en *New Grove*, s. v. *aulós*, (con abundante bibliografía) y LANDELS (1981: 298–302).

²⁰¹⁹ Ya en el Himno homérico XVI, *A la Madre de los dioses*, aparece la asociación del *aulós* al *týmpanon* y, en este caso, a los crótalos en sustitución de los címbalos: *Hymn. Hom. XIV 3-4 ἤ κροτάλων τυπάνων τ' ἰαχή σὺν τε βρόμος αὐλῶν / εὔαδεν* (a la que agrada el alboroto de crótalos y tímpanos junto con el rumor de los auloi).

²⁰²⁰ Y ello a pesar de ser también el instrumento más frecuente utilizado por las prostitutas que amenizaban el *sympósion* (Cf. Plat. *Symp.* 176e).



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38

INCERTARUM FABULARUM FRAGMENTA

Tres fragmentos aparecen recogidos en el *Antologium* de Estobeo bajo el nombre, sin más especificaciones, de Diógenes (Διογένους); sin embargo, varios manuscritos e incluso otras fuentes lexicográficas presentan una lectura alternativa Δικαιογένους, por lo que, en principio y dado que es *lectio difficilior*, parece más razonable, como hace Snell en su edición, atribuirlos a Diceógenes²⁰²¹, autor de ditirambos y tragedias que desarrolló su actividad a principios del siglo IV a. C. De su obra dramática tan solo se conservan dos títulos, *Chipriotas* (Κύπριοι) y *Medea* (Μήδεια), y un pequeño número de versos, apenas nueve, repartidos en seis fragmentos sin adscripción de título. Los tres que aparecen también bajo el nombre de Diógenes son los que Snell numera 1b, 2 y 3 en el apartado dedicado a Diceógenes.

²⁰²¹ TrGF 1, 52 T 1-3; F 1-6.

2?

STOBAEUS 4, 20, 37 (4, 458, 4 W.-H.) Διογένους (A, Δικαιογένους SM Phot.)

Ὅταν δ' ἔρωτος ἐνδεθῶμεν ἄρκυσιν,
θᾶσσον θυραίοις ττὴν χάριν ποιούμεθα,
ἢ τοῖς τάνάγκης ἐν γένει πεφυκόσιν.

*Quando estamos presos en las redes del amor
antes a los foráneos el favor hacemos
que a los que por el destino han nacido en la familia.*

Comentario

Sólo el códice A de Estobeo atribuye el fragmento a Diógenes, presentándolo todos los demás bajo el lema Δικαιογένους. Está constituido por tres trímetros yámbicos, todos ellos con cesura pentemímera y sin ninguna resolución:

υ - υ - | υ || - υ - | υ - υ -
B

- - υ - | - || - υ - | - - υ -
B

- - υ - | - || - υ - | υ - υ -
B

El fragmento inicia la sección que lleva el sucinto título de *Censura de Afrodita y de por qué Eros es malvado y de cuántos males puede llegar a ser causante* (Ψόγος Ἀφροδίτης καὶ ὅτι φαῦλος ὁ Ἔρως καὶ πόσων εἴη κακῶν γεγονῶς αἴτιος).

Encontramos un primer problema textual en el verso 2, donde Snell marca con *crux philologica* el acusativo ττὴν χάριν, que no da un buen sentido con el verbo ποιούμεθα, pues la única construcción documentada es ἐν χάριτι ποιεῖν (“obrar para

agradar a alguien”)²⁰²². Meineke propuso una corrección πρὸς χάριν πονούμεθα (“antes nos esforzamos en halagar a los foráneos”) y Holzner²⁰²³, sustituyendo únicamente el verbo, τὴν χάριν κοινούμεθα (“antes comunicamos nuestro gozo a los foráneos”). No obstante, sí que hay construcciones de χάρις en acusativo con un verbo similar a ποιεῖν, como χάριν δρᾶν ο πράττειν, con el significado de “conceder un favor o dar gusto a alguien”²⁰²⁴, de ahí que, aunque con reservas, hayamos intentado mantener el texto en nuestra traducción.

Más difícil es conservar la lectura de los manuscritos en el caso de ἀνάγκης en el verso 3, donde parece inevitable hacer algún tipo de enmienda. Meineke con una alteración importante del texto leía τοῖσιν ἄγχιστ’ (“que a los que más cerca han nacido en la familia”); Nauck sugería τοῖς ἀπ’ ἀρχῆς (“que a los que desde el principio...”), mientras que la conjetura de Holzner, no mucho más respetuosa con el texto que la de Meineke, era τοῖς ἀνάγκη συγγενέσι πεφυκόσι (“que a los que por el destino han nacido parientes”), fundamentada en algunos *loci similes* de Eurípides (*Or.* 804 y 1329)²⁰²⁵. Con el fin de mantener en lo posible el texto transmitido, quizá lo más apropiado sería sustituir únicamente el genitivo ἀνάγκης por el dativo ἀνάγκη, como hace Holzner, pero dejando el resto inalterado: ἦ τοῖς ἀνάγκη ἐν γένει πεφυκόσιν. Esa es la lectura en la que se basa la traducción que propongo.

²⁰²² Cf. Plat. *Phaid.* 115 b ὅτι ἂν σοι ποιῶντες ἡμεῖς ἐν χάριτι μάλιστα ποιῶμεν; (*que pudiéndolo hacer nosotros en tu agrado, lo haremos seguro*).

²⁰²³ HOLZNER (1896: 566).

²⁰²⁴ Cf. Thuc. II, 40 ὁ δρᾶσας τὴν χάριν (*el que hace un favor*). Eur. *Ion* 896 Κύπριδι χάριν πρᾶσσω (*dando gusto a Cipris*).

²⁰²⁵ Eur. *Or.* 804-6

τοῦτ' ἐκέينو· κτᾶσθ' ἐταίρους, μὴ τὸ συγγενές μόνον·
ὡς ἀνήρ ὅστις τρόποισι συντακῆι, θυραῖος ὦν,
μυρίων κρείσσω ὁμαίμων ἀνδρὶ κεκτῆσθαι φίλος.

(*Esto es el dicho aquel de “consigue amigos, no sólo parientes”.*

*Pues un hombre que se acopla a nuestro carácter, aun siendo forastero,
es mejor para uno tenerlo como amigo que a diez mil consanguíneos.*)

Ibid. 1329 μὴ δῆτ', ἐμούς γε συγγενεῖς πεφυκότας (*¡no! ¡Que habéis nacido parientes míos!*).

El fragmento, de pertenecer a Diceógenes como parece lo más probable, podría formar parte de la *Medea* de este autor (52 F 1 a): posiblemente en el prólogo, la protagonista del drama (o quizá una nodriza como en la *Medea* de Eurípides) rememoraría, lamentándola, la traición que cometió en la Cólquide contra su familia cuando, presa de amor por Jasón, le ayudó a conseguir el vellocino de oro.

3?

STOBAEUS 4, 24, 1 (4, 600, 3 W.-H.) Διογένους (Δι<καί>ογένους suppl. Nauck).

Μακάριος ὅστις αὐτὸς ἰσχύων ἔτι
παῖδας παρασπίζοντας ἀλκίμους ἔχει.

*Feliz quien siendo fuerte él mismo todavía
tiene hijos valerosos combatiendo a su lado.*

Comentario

Se trata de una pareja de trímetros yámbicos con resolución del primer *elementum longum* del primer verso:

υ υ υ υ - | υ || - υ - | υ - υ -
B

υ - υ - | υ - υ || - | υ - υ -
1
C

En el primer verso es también posible una cesura heptemímera (C1) tras *αὐτός*, con lo cual el carácter enfático del pronombre quedaría fuertemente realzado.

En este caso, la mayoría de los manuscritos atribuyen el fragmento a Diógenes, pero el mismo códice S que pone el F 4 bajo el nombre Δικαιογένους presenta aquí en el lema una grafía confusa que indujo a Nauck a corregirlo por Δι<καί>ογένους y a Snell a mantenerlo así en su edición. La sentencia aparece tras el encabezamiento *Sobre que*

es bueno tener hijos (ὄτι καλὸν τὸ ἔχειν παῖδας) y se inicia con una formulación tópica conocida como *macarismós* (μακάριος ὄστις), documentada ya en Eurípides y en la comedia²⁰²⁶, que estaba destinada a alcanzar una enorme difusión en la literatura posterior, incluida la latina²⁰²⁷.

El término παρασπίζοντας, formado sobre ἀσπίς, ‘escudo’, alude a la técnica hoplítica de luchar protegiendo con el escudo al compañero situado a la izquierda. Es muy poco frecuente en la tragedia y de hecho es Eurípides el primero en utilizarlo en el conjunto de la literatura griega. Fuera de él es este el único texto trágico en el que lo encontramos, por lo que es muy probable una influencia directa. Por añadidura, en dos de los tres ejemplos de Eurípides el participio de παρασπίζω se aplica también a un hijo que combate junto a su padre: en *Ión* 1528 se recuerda la lucha de Atenea al lado de Zeus contra los Gigantes y en *Fenicias* 1435 se utiliza de manera metafórica para referirse a Antígona, que llora junto a su madre Yocasta ante los cadáveres de Eteocles y Polinices²⁰²⁸.

²⁰²⁶ Cf. Eur. *Bacch.* 72-3 ὦ μάκαρ, ὄστις εὐδαίμων / τελετὰς θεῶν εἰδῶς (*Oh, feliz el que es dichoso conocedor de los misterios de los dioses*), fr. 256 Kn. μακάριος ὄστις νοῦν ἔχων τιμᾶ θεὸν (*feliz quien teniendo inteligencia, honra a los dioses*), fr. 1057 Kn. μακάριος ὄστις εὐτυχῶν οἴκοι μένει (*feliz quien permanece dichoso en su casa*); Aristoph. *Ach.* 254-5 ὦ μακάριος / ὄστις σ' ὀπύσει (*¡Qué feliz quien te despose!*); Men. fr. 114, 1 K μακάριος ὄστις οὐσίαν καὶ νοῦν ἔχει (*feliz quien tiene hacienda e inteligencia*); *Sent. Mon.* 1, 350 Μακάριος ὄστις μακαρίοις ὑπηρετεῖ (*Feliz quien obedece a los que son felices*), *ibid.* 1, 357 Μακάριος ὄστις ἔτυχε γενναίου φίλου (*Feliz quien consigue un noble amigo*).

²⁰²⁷ No hace falta recordar a este respecto el comienzo del famoso *Epodo* II de Horacio *Beatus ille qui...*, que no es sino una traducción de la fórmula griega.

²⁰²⁸ Eur. *Ion* 1528 μὰ τὴν παρασπίζουσαν ἄρμασίν ποτε (*no, por quien una vez luchó codo a codo en su carro*); *Phoen.* 1434-5 ἐθρήνει, τὸν πολὺν μαστῶν πόνον / στένουσ', ἀδελφή θ' ἢ παρασπίζουσ' ὁμοῦ (*lloraba [sc.Yocasta] lamentando el mucho esfuerzo de su pecho, / y lo mismo la hermana de ambos que la escoltaba*); el tercer ejemplo lo encontramos en *Herc.* 1099 ἅ πρὶν παρασπίζοντ' ἐμοῖς βραχίουσιν (*las [sc. armas] que antes protegían mi costado*); cf. igualmente *El.* 886 σύ τ', ὦ παρασπίστ', ἀνδρὸς εὐσεβεστάτου (*y tú, compañero de armas del hombre más piadoso*).

Ἄλκιμος, 'fuerte', 'valeroso' (de ἀλκή, 'fuerza'), es igualmente un vocablo elevado, de fuerte sabor épico y usual en la tragedia, donde se documenta por primera vez en un fragmento de *Los carios* de Esquilo²⁰²⁹.

Este supuesto fragmento de Diógenes, al igual que el anterior, podría en realidad haber formado parte de la *Medea* de Diceógenes. En tal caso, y si la pieza seguía en líneas generales el drama de Eurípides, tal vez lo pronunciara Jasón llorando la muerte de sus hijos, o más probablemente Medea, quien estaría tramando el asesinato de los niños para vengar la afrenta de su esposo.

4?

STOBAEUS 4, 24, 9 (4, 602, 4 W.-H.) sententia capiti ΟΤΙ ΚΑΛΟΝ ΤΟ ΕΧΕΙΝ ΠΑΙΔΑΣ
conueniens. Διογένους (MA, Δικαιογένους S).

(lacunam indicat Hense)

El cuarto fragmento atribuido a Diógenes en el *Anthologium* de Estobeo resulta ser en realidad un fragmento invisible del que lo único que se puede asegurar es que aparecía, como el anterior, bajo el título de Ὅτι καλὸν τὸ ἔχειν παῖδας. La razón es que bajo el lema Διογένους (o Δικαιογένους) lo que Estobeo reproduce son los versos 542-3 del *Orestes* de Eurípides, aunque con alguna variante textual respecto a la tradición manuscrita:

Ζηλωτὸς ὅστις εὐτύχησεν ἐν τέκνοις
καὶ μὴ 'πισήμοις συμφοραῖς ὠδύρατο²⁰³⁰.

²⁰²⁹ Aeschyl. fr. 99, 18 Radt ὑπερφέροντας ἀλκίμῳ σθένει. (*sobresalientes en gallarda fuerza*).

²⁰³⁰ La versión canónica de Eurípides presenta la siguiente lectura para *Or.* 542-3: ζηλωτὸς ὅστις ἠτύχησεν ἐς τέκνα / καὶ μὴ 'πισήμους συμφορὰς ἐκτήσατο (*Es digno de envidia quien ha sido feliz por sus hijos / y no se ha ganado desgracias señaladas*).

*Es digno de envidia quien ha sido feliz por sus hijos
y no ha lamentado desgracias señaladas.*

Esta circunstancia indujo a Hense a suponer una laguna en el texto de Estobeo; es decir, se habrían perdido tanto el fragmento de Diógenes (o de Diceógenes) como el lema Εύριπίδους de la *ecloga* siguiente.

CAPÍTULO OCTAVO

PLATÓN

PREÁMBULO

“Tam lepida non erant”

Las biografías antiguas de Platón —generadas en su mayor parte en el ámbito del neoplatonismo tardío— contienen un conjunto de anécdotas sobre la juventud del filósofo que nos refieren, junto a otras actividades como el estudio de la pintura y el ejercicio de la lucha, la temprana dedicación a la poesía en sus diversos géneros, incluida, y de manera destacada como culminación de sus tentativas, la tragedia. Pero tras la fascinación suscitada por su encuentro con Sócrates se habría producido en él una repentina y definitiva conversión a la filosofía, con el consiguiente abandono radical de toda clase de veleidad poética. La tradición de la renuncia a la poesía del joven Platón parece haber ido adornándose a lo largo del tiempo con otros detalles imaginativos: así, según nos refieren las fuentes, el futuro filósofo estaría a punto de participar en el certamen dramático de las Dionisas cuando, al escuchar por vez primera la voz del maestro, habría quemado públicamente sus tragedias ante las mismas puertas del teatro.

De esta hipotética obra dramática apenas habrían sobrevivido como únicos restos tres posibles *verba tragica* citados por Aristóteles sin ninguna otra referencia y sin apenas un contexto aprovechable del que poder extraer alguna información adicional; y aun es dudoso si la paternidad de estos exiguos fragmentos realmente corresponde al fundador de la Academia, a su homónimo el cómico o incluso al filósofo Empédocles.

Despojada la anécdota de sus componentes, por así decir, más teatrales y rocambolescos, lo cierto es que resulta todavía una cuestión debatida entre los estudiosos la historicidad de la producción juvenil de Platón en el género trágico. Pero teniendo en cuenta el enorme talento que en su madurez habría de demostrar el filósofo para la recreación en sus diálogos de caracteres y situaciones dramáticas, nada más natural que dar por válidas, en principio, las noticias de los biógrafos de Platón sobre

sus primeros tanteos literarios en el ámbito del teatro²⁰³¹. El propio género del diálogo socrático, que, si bien no fue una invención de Platón, a él le debe sin duda su configuración más compleja y genial, sería impensable al margen de la trayectoria estilística y formal que habían recorrido la tragedia y la comedia a finales del s. V., incluida su permeabilidad a las controversias suscitadas por el movimiento sofista y a sus recursos retóricos. Es comprensible, por tanto, que sea casi un lugar común en la aplastante bibliografía dedicada a la obra del filósofo aludir a la naturaleza dramática de los diálogos²⁰³², aunque no son tan abundantes, sin embargo, los estudios centrados en este aspecto concreto de su técnica literaria.

Como ha señalado Bádenas en su monografía sobre el diálogo platónico²⁰³³, hay estructuralmente en los diálogos múltiples elementos que no pueden negar sus ascendencia teatral, incluso puede decirse que, aunque con una finalidad y un contenido evidentemente distintos, Platón conforma el armazón de sus diálogos sobre el modelo que la tragedia y la comedia habían ido consolidando a lo largo de más de un siglo de historia. Así, al igual que sucede en el drama, el *agón* como unidad de composición literaria —y con una complejidad aún mayor que en el teatro— es el componente esencial del diálogo²⁰³⁴, *agón* que a menudo va precedido de un prólogo y una *párodos*, donde se prepara el tema que va a ser objeto de discusión y se presenta a los interlocutores, y finaliza con una conclusión equivalente a la *éxodos* del drama, donde se disuelve la reunión y los personajes abandonan la escena. A veces, incluso, cuando la

²⁰³¹ Así, por ejemplo, dan por cierta o verosímil la dedicación a la tragedia de Platón en su juventud WILAMOWITZ (1919: I 123; 1920: II 2, 46), LESKY (1976: 538) o, con más reservas sobre la quema de sus tragedias, GUTHRIE (1990: IV 23) o TAYLOR (2005: 18-9).

²⁰³² Por citar sólo algunas monografías clásicas, WILAMOWITZ (1919: I 20, 141), FRIEDLANDER (1989: 160), TAYLOR (1937⁴: 20, 23, 24; 2005: 31).

²⁰³³ BÁDENAS (1984). Otros trabajos que abordan de una manera más especializada la influencia del drama en los diálogos de Platón son los de RIVAUD (1927), RUDBERG (1939), TARRANT (1948, 1955), ARIETI (1991), JÄKEL (1992) y BLONDELL (2002). Un caso especial lo representa el venerable tratado sobre la historia general del diálogo de HIRZEL (1895: 199-214), donde, con un planteamiento un tanto exagerado, el autor se remonta a la épica, la lírica o la historiografía para rastrear cualquier forma dialógica que pudiera haber servido de antecedente al diálogo platónico.

²⁰³⁴ Cf. BÁDENAS (1984: 9, 216-19, 240).

dialéctica se ha mostrado incapaz de cumplir sus objetivos, el diálogo concluye con un mito que recoge simbólicamente las posiciones enfrentadas a lo largo de la discusión y que puede tener una función similar a la de un canto coral en la tragedia —dotando a la discusión concreta que se ha llevado a cabo de una mayor trascendencia e intemporalidad²⁰³⁵— o a la de un *deus ex machina* que aporta la única solución posible en una situación aporética.

Pero los lazos de Platón con el teatro no se limitan al campo de la tragedia: Diógenes Laercio refiere que Platón trajo a Atenas los mimos de Sofrón y afirma que al morir los encontraron guardados bajo su almohada²⁰³⁶, lo que pone de manifiesto, sin entrar a discutir la veracidad de la historia, la similitud que ya los antiguos advertían entre los dos autores. Por otra parte, ya en la antigüedad se sospechaba que había algo más que un cierto parentesco, tanto en la forma como en el contenido, entre muchos pasajes del comediógrafo Epicarmo y el ágil juego de preguntas y respuestas de los diálogos platónicos²⁰³⁷.

²⁰³⁵ Cf. CALVO (2000: 656).

²⁰³⁶ Diog. Laert. III 18 Δοκεῖ δὲ Πλάτων καὶ τὰ Σώφρονος τοῦ μιμογράφου βιβλία ἡμελημένα πρῶτος εἰς Ἀθήνας διακομίσει καὶ ἡθοποιῆσαι πρὸς αὐτόν· ἃ καὶ εὐρεθῆναι ὑπὸ τῆ κεφαλῆ αὐτοῦ (*Parece que Platón fue también el primero que trajo a Atenas los olvidados libros del mimógrafo Sofrón y que compuso sus caracteres como aquel. Estos escritos se encontraron bajo su almohada*). La anécdota es relatada en términos parecidos por Olimpiodoro (2, 65-9) quien añade que Platón tomó en sus diálogos prestada de Aristófanes y Sofrón “la imitación de los caracteres” (παρ’ ὧν καὶ τὴν μίμησιν τῶν προσώπων ἐν τοῖς διαλόγοις ὠφελήθη). También Aristóteles coloca en un mismo plano los mimos de Sofrón y Jenarco y los λόγοι de Platón, lamentando que no haya un nombre común que identifique estas obras como artes miméticas que se sirven del lenguaje: *Poe.* 1447b 9 οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχομεν ὀνομάσει κοινὸν τοῖς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοῖς Σωκρατικούς λόγους (*no podríamos, en efecto, dar un nombre común a los mimos de Sofrón y Jenarco y a los diálogos socráticos*).

²⁰³⁷ El mismo Diógenes Laercio (III 9) afirma: πολλὰ δὲ καὶ παρ’ Ἐπιχάρμου τοῦ κωμωδοποιῶν προσωφέλῃται τὰ πλεῖστα μεταγράψας, καθὰ φησιν Ἄλκιμος (*Se sirve también muchas veces [sc. Platón] del cómico Epicarmo, copiándole la mayor parte, según afirma Alcimo*) y a continuación (III 9-17) recoge una extensa serie de pasajes del historiador Alcimo de Mesina (s. IV-III a. C.) en los que prácticamente se acusa a Platón de plagiar al cómico siciliano. Para un análisis de las posibles influencias de Epicarmo y Sofrón en los diálogos, cf. LABORDERIE (1978: 18-25), quien relativiza la dependencia de Platón respecto a ambos autores.

Además, Platón no se conforma con esbozar sus personajes como simples tipos con la única función de sostener una determinada posición teórica, sino que se preocupa por dibujar verdaderos caracteres con más fuerza aún que aquellos que los dramaturgos hacían subir a los escenarios²⁰³⁸. Se cuida asimismo de la ambientación de los debates, que siempre tienen lugar en un decorado específico: un gimnasio, la cárcel, la casa de Agatón o Calias etc. Hasta puede hablarse, en cierto modo, de la presencia de un coro en relación con los a menudo numerosos espectadores que siguen la discusión, aunque apenas intervengan en ella o no lo hagan en absoluto²⁰³⁹. Un detalle interesante que abunda sobre el paralelismo entre el teatro y el diálogo platónico es que en el *agón* de los diálogos se suele respetar casi siempre la convención teatral de que no haya más de tres interlocutores al mismo tiempo.

Para terminar este breve repaso a las huellas que, desde un punto de vista formal, el profundo conocimiento del drama pudo haber dejado en la obra de Platón, merece la pena citar la teoría defendida por Ryle según la cual los llamados diálogos directos, es decir, aquellos en los que no interviene un narrador, eran representados ante un público amplio —es decir, no sólo y ni siquiera principalmente en el ámbito de la Academia—, actuando Platón en el papel de Sócrates; cuando ya los achaques de la edad se lo impedían o durante sus estancias en Sicilia, Platón habría sustituido estos diálogos directos por diálogos narrados que recitaba un actor profesional²⁰⁴⁰. Sin duda, la aceptación de esta hipótesis implica graves inconsistencias a la hora de ordenar cronológicamente el *corpus* platónico²⁰⁴¹, pero lo que es innegable es que muchos de los diálogos podrían ser perfectamente defendibles en su totalidad sobre un escenario y otros, si no completos, sí al menos en muchos de sus tramos.

²⁰³⁸ Sobre el uso que hace Platón de la caracterización dramática de los personajes en función del contenido filosófico de los diálogos, ver BLONDELL (2002). TAYLOR (2005: 32-3) ha advertido también contra la tentación de ver en los personajes de los diálogos a los individuos históricos a los que representan: aunque tomen algo del individuo real, en realidad no son más que personajes imaginarios creados por Platón para representar opiniones y tendencias que desea criticar.

²⁰³⁹ Cf. TARRANT (1955: 86) y GREENE (1958: 201-2).

²⁰⁴⁰ RYLE (1966: 23-43).

²⁰⁴¹ Cf. CALVO (2000: 657 n. 19).

Todo este conjunto de consideraciones viene a demostrar que Platón tenía una gran familiaridad con los recursos y las técnicas específicas del drama y que supo adaptarlos admirablemente a sus propios fines. Ahora bien, ¿esta familiaridad procedía de su propia práctica personal en sus años de juventud, como afirman los testimonios biográficos, o simplemente es la consecuencia de una larga y atenta experiencia como espectador y lector? Para enfrentarse a esta cuestión no hay que caer tampoco en exageraciones a la hora de señalar la dependencia de los diálogos respecto al género teatral²⁰⁴², y por ello es importante también insistir en que, a pesar de las similitudes formales, un diálogo filosófico ni por su contenido ni por su finalidad ni por su origen es lo mismo que una obra de teatro. Por otra parte, como ha señalado Stenzel, la forma dialógica configurada por Platón, tanto o más que con el drama, está en deuda con la conversación cotidiana en el ágora, en las calles o en los gimnasios de Atenas, y más concretamente con la palabra viva de Sócrates, quien despreciaba los largos discursos de los sofistas y pretendía desvelar la verdad mediante un hábil juego de preguntas y respuestas²⁰⁴³.

En definitiva, la constatación del enorme talento dramático que Platón despliega en sus obras es sin duda un elemento de apoyo digno de tenerse en cuenta pero no implica automáticamente que haya que prestar veracidad a las noticias de que en su juventud se consagrara a la tragedia. La historia pudo surgir precisamente de que los antiguos fueran conscientes de esta vinculación formal entre los diálogos y el drama, o también, como han señalado algunos comentaristas, de que se interpretara en clave biográfica la dura condena que contra la poesía en general, y en particular contra la tragedia, decretó el filósofo en la constitución de su ciudad ideal en la *República* por ser formas miméticas que alejan al hombre de la verdad: así, de la misma forma que la poesía es una forma inmadura e imperfecta de conocimiento, el propio Platón podría haberse dedicado a ella en su juventud antes de que el encuentro con Sócrates le abriera

²⁰⁴² Como hace ARIETI (1991), quien llega a afirmar que toda la crítica hasta ahora ha malinterpretado los diálogos de Platón como obras filosóficas cuando en realidad son dramas de contenido filosófico.

²⁰⁴³ STENZEL (1966); ver igualmente RAMOS (2002: LVII-LVIII).

los ojos a otra actividad superior, la única que le podía poner en contacto directo con la Verdad, es decir, la filosofía.

Llegados a este punto, y puesto que, como ya hemos advertido, la información que podemos extraer de los fragmentos es mínima, lo único que nos queda es un análisis cuidadoso de las fuentes que traen la noticia de la actividad literaria del joven Platón para intentar esclarecer lo que de cierto pueda haber en ella.

TESTIMONIA

T 1

a) DIOGENES LAERTIUS 3, 5 εἰσὶ δ' οἱ καὶ παλαῖσαί φασιν αὐτὸν Ἴσθμοῖ, καθὰ καὶ Δικαίαρχος ἐν πρώτῳ Περὶ βίων²⁰⁴⁴, καὶ γραφικῆς ἐπιμεληθῆναι καὶ ποιήματα γράψαι, πρῶτον μὲν διθυράμβους, ἔπειτα καὶ μέλη καὶ τραγωδίας. ἰσχνόφωνός τε, 4 φασίν, ἦν, ὡς καὶ Τιμόθεός φησιν ὁ Ἀθηναῖος ἐν τῷ Περὶ βίων²⁰⁴⁵. λέγεται δ' ὅτι Σωκράτης ὄναρ εἶδε κύκνου νεοττὸν ἐν τοῖς γόνασιν ἔχειν, ὃν καὶ παραχρῆμα πτεροφυήσαντα ἀναπτῆναι ἠδὲ κλάγξαντα· καὶ μεθ' ἡμέραν Πλάτωνα αὐτῷ συστήναι, τὸν δὲ τοῦτον εἶπεῖν εἶναι τὸν ὄρνιν.

8 Ἐφιλοσόφει δὲ τὴν ἀρχὴν ἐν Ἀκαδημείᾳ, εἶτα ἐν τῷ κήπῳ τῷ παρὰ τὸν Κολωνόν, ὡς φησιν Ἀλέξανδρος ἐν Διαδοχαῖς²⁰⁴⁶, καθ' Ἡράκλειτον. ἔπειτα μέντοι μέλλων ἀγωνιεῖσθαι τραγωδίᾳ πρὸ τοῦ Διονυσιακοῦ θεάτρου Σωκράτους ἀκούσας κατέφλεξε τὰ ποιήματα εἰπών·

12 Ἥφαιστε, πρόμολ' ὦδε· Πλάτων νύ τι σεῖο χατίζει²⁰⁴⁷.
τὸυντεῦθεν δὴ γεγρονώς, φασίν, εἴκοσιν ἔτη διήκουσε Σωκράτους·

Hay quienes aseguran que participó en las competiciones de lucha en el Istmo, como Dicearco en el libro primero de sus Biografías, y que se dedicó a la pintura y escribió poemas, primero ditirambos y después lírica y tragedias. Y dicen que era de voz débil, según dice también Timoteo el ateniense en sus Biografías. Se cuenta que Sócrates vio en sueños que tenía una cría de cisne en sus rodillas y que al momento, naciéndole las alas, echaba a volar cantando dulcemente. Al día siguiente se encontró con Platón y dijo que el ave era él.

8 *Al principio se dedicaba a la filosofía en la Academia, y después en el jardín que hay junto a Colono, según dice Alejandro en las Sucesiones, a la manera de Heráclito.*

²⁰⁴⁴ Fr. 40 Wehrli.

²⁰⁴⁵ FHG IV, 523.

²⁰⁴⁶ FGrH 273 F 89.

²⁰⁴⁷ Se trata de una parodia de Il. XVIII 392: Ἥφαιστε πρόμολ' ὦδε· Θέτις νύ τι σεῖο χατίζει.

12 *Entonces, cuando estaba a punto de concursar con una tragedia, delante del teatro de Dioniso escuchó a Sócrates y quemó sus poemas diciendo:*

“Hefesto, acércate aquí, Platón ahora te necesita”.

Y desde entonces, dicen, cuando ya tenía veinte años, fue discípulo de Sócrates.

4 b) AELIANUS, *Varia historia* 2, 30 Πλάτων ὁ Ἀρίστωνος τὰ πρῶτα ἐπὶ ποιητικὴν ὥρμησε, καὶ ἠρωϊκὰ ἔγραφε μέτρα· εἶτα αὐτὰ κατέπρησεν ὑπεριδῶν αὐτῶν, ἐπεὶ τοῖς Ὀμήρου αὐτὰ ἀντικρίνων ἐώρα κατὰ πολὺ ἠττώμενα. ἐπέθετο οὖν τραγωδία, καὶ δὴ καὶ τετραλογία ἐίργασατο, καὶ ἐμελλεν ἀγωνιεῖσθαι, δοὺς ἤδη τοῖς ὑποκριταῖς τὰ ποιήματα. πρὸ τῶν Διονυσίων δὲ παρελθὼν ἤκουσε Σωκράτους, καὶ ἄπαξ αἰρεθεὶς ὑπὸ τῆς ἐκείνου σειρήνος, τοῦ ἀγωνίσματος οὐ μόνον ἀπέστη τότε, ἀλλὰ καὶ τελέως τὸ γράφειν τραγωδίαν ἀπέρριψε, καὶ ἀπεδύσατο ἐπὶ φιλοσοφίαν.

4 *Platón, el hijo de Aristón, al principio se dedicó a la poesía y escribió versos épicos. Luego los despreció y los quemó, al ver que eran muy inferiores comparados con los de Homero. Se aplicó entonces a la tragedia y hasta compuso una tetralogía; estaba a punto de representarla y ya había repartido el texto a los actores, pero cuando se acercaba al certamen de las Dionisias escuchó a Sócrates y quedó seducido de golpe por aquella especie de sirena; y no sólo se retiró en ese momento del concurso, sino que renunció definitivamente a escribir tragedias y se consagró a la filosofía.*

4 c) APULEIUS, *De dogmate Platonis* 1, 2 (Plato) Doctores habuit in prima litteratura Dionysium, at in palaestra Aristonem Argis oriundum, tantosque progressus exercitatio ei contulit, ut Pythia et Isthmia de lucta[ta] certaverit. Picturae non aspernans artem, tragoediis et dithyrambis se utilem finxit. Iamque carminum confidentia elatus, certatorem se profiteri cupiebat, ni Socrates humilitatem cupidinis ex eius mentibus expulisset et verae laudis gloriam in eius animum inserere curasset.

4 [Platón] *Tuvo como maestro de primeras letras a Dionisio, y en la palestra a Aristón, oriundo de Argos, y tantos progresos le procuró el entrenamiento, que participó en las competiciones de lucha de los juegos Píticos e Ístmicos. Sin despreciar el arte de la pintura, se formó con provecho en la tragedia y el ditirambo. Y, movido por la confianza que tenía en sus poemas, ya estaba dispuesto a presentarse al certamen si Sócrates no hubiera expulsado de su mente la bajeza de ese deseo y se hubiera ocupado de sembrar en su alma la ambición por el verdadero mérito.*

Id. *Apología* 10, 6 *Cuius nulla carmina extant nisi amoris elegia. Nam cetera omnia, credo quod tam lepida non erant, igni deussit.*

De sus obras poéticas no queda nada, excepto elegías amorosas. Pues el resto, que creo que no era tan valioso, lo entregó al fuego.

d) OLYMPIODORUS, *In Platonis Alcibiadem commentarii* 2, 76-9 έποίησε δέ και τραγικά ποιήματα και διθυραμβικά και άλλα τινά, άπερ πάντα κατέκαυσε τής Σωκράτους πειραθείς διατριβής, είπόν τι τοιοῦτον έπος·

“Ηφαιστε, πρόμολ' ὤδε· Πλάτων νύ τι σεῖο χατίζει.”

Compuso también obras trágicas, ditirambos y algunas otras cosas, pero las quemó todas al quedar seducido por la conversación de Sócrates, pronunciando un verso como este:

“Hefesto, acércate aquí, Platón ahora te necesita”

e) PROCLUS, *In Platonis rem publicam commentarii* 1, 205, 4 και έοικεν οὐδέν άλλο κατασκευάζειν έν τούτοις ὁ Πλάτων ή τοῦτο, ὃ και Σωκράτης αὐτῶ πρώτον

έντυχὼν περὶ τραγωδίαν σπουδάζοντι· καὶ <γὰρ> ἀποδείξας, ὡς οὐδὲν ἀγαθὸν
4 ὑπάρχει τοῖς ἀνθρώποις, ἀπέτρεψεν τῆς τοιαύτης μιμήσεως, καὶ <προέτρεψεν>
τρόπον τινὰ τοῦς Σωκρατικοῦς ἐκείνους ἀναγράφειν λόγους, ἐν οἷς ἀπέφαινον οὔτε
παιδευτικὴν οὔσαν οὔτε ὠφέλιμον τὴν τραγωδίαν, ἀλλὰ τρίτην ἀπὸ τῆς ἀληθείας, καὶ
οὔτε ἐπιστήμης οὔτε ὀρθῆς δόξης μετέχουσιν περὶ ὧν μιμεῖται πραγμάτων οὐδὲ τῆς
8 διανοίας ἡμῶν, ἀλλὰ τῆς ἀλογίας στοχαζομένην.

Y parece que con estas palabras Platón no está sosteniendo otra cosa sino lo mismo que Sócrates cuando se lo encontró por primera vez aplicándose a la tragedia. Pues, mostrándole que no suponía ningún bien para los hombres, le apartó de ese tipo de imitación y de alguna manera lo encaminó a escribir aquellos diálogos socráticos en los que demostró que la tragedia no es educativa ni útil, sino una tercera copia de la verdad, y que no participa de la sabiduría ni de la recta opinión cuyas acciones imita, ni tiende hacia nuestro conocimiento sino a la sinrazón.

f) *Prolegomena philosophiae Platonicae* 3, 1-5 μετὰ τούτους ἐφοίτησεν διθυραμβοποιῖς, τὸν ἐκείνων χαρακτηῖρα ὠφελῆθῆναι βουλόμενος· ἀμέλει καὶ τὸ πρῶτον αὐτοῦ σύγγραμμα ὁ Φαῖδρος διθυραμβώδης ἐστίν. ἐφοίτησεν δὲ καὶ τραγικοῖς, τὸ ἐν αὐτοῖς σεμνὸν ἀρύσασθαι βουλόμενος. ἐφοίτησεν δὲ καὶ κωμικοῖς, τὴν φράσιν αὐτῶν ὠφελῆθῆναι βουλόμενος.

Después de estos, frecuentó a los autores de ditirambos, queriendo sacar provecho de su carácter. Sin duda, su primera obra, el Fedro, es de estilo ditirámico. Frecuentó también a los trágicos, queriendo tomar de ellos la gravedad. Y también frecuentó a los cómicos, queriendo aprovecharse de su dicción.

Ibid. 17-20 εὐρηκῶς δὲ τὸν Σωκράτη ἐπαναβεβηκότα τῶν ἄλλων, φασί, πυρὶ μέλλων παραδιδόναι τὰ πρὸ τούτου πονηθέντα αὐτῷ εἶπεν τοῦτο τὸ ἔπος·

“Ἡφαιστε, πρόμολ' ὦδε, Πλάτων νύ τι σεῖο χατίζει’.

Y al descubrir que Sócrates sobresalía entre los demás, dicen, mientras se aprestaba a entregar al fuego sus trabajos anteriores, le recitó este verso:

“Hefesto, acércate aquí, Platón ahora te necesita”.

g) *Suda* π 1707 εἴτα μαθὼν ποιητικὴν γράφει διθυράμβους καὶ τραγωδίας· ἀπογνοὺς δὲ τούτων ἐφιλοσόφησε παρὰ Σωκράτει ἐπὶ ἔτη κ' (ἠ' Rohde). καὶ λόγος, ἰδεῖν Σωκράτην, καθ' ἣν ἡμέραν αὐτῷ παρεδόθη Πλάτων, κύκνον αὐτοῦ τοῖς γόνασιν ἐπικαθήμενον.

Después, tras aprender la poética, escribe ditirambos y tragedias, pero renunciando a ello se dedicó a la filosofía junto a Sócrates durante veinte (ocho, Rohde) años. Y se dice que Sócrates soñó, el día en que Platón se le encomendó, que tenía un cisne sentado en sus rodillas.

Comentario

Contradicciones y discrepancias entre los testimonios.

Al margen de la desconfianza que ya produce el hecho de que la fuente más antigua sea un autor latino como Apuleyo, perteneciente al siglo II d. C., una visión de conjunto de los testimonios que nos hablan de la dedicación juvenil de Platón a la tragedia hace que se generen legítimas sospechas sobre la veracidad de tal afirmación. El testimonio de Diógenes Laercio (a) es el más completo en sus detalles y por ello lo tomaremos como punto de referencia para comparar su información con la del resto de las fuentes. Presenta además el interés añadido de citar como una de sus fuentes el *Περὶ βίων* de Dicearco de Mesina, historiador y geógrafo de finales de siglo IV a. C., que fue discípulo directo de Aristóteles y que, por tanto, debería constituir por proximidad cronológica nuestra fuente de información más valiosa, con diferencia, sobre este asunto.

1. Según la mayoría de las fuentes, el periodo de formación del joven Platón — verdaderamente repleto de actividades— incluyó, junto con sus tentativas poéticas, el aprendizaje de la pintura y el entrenamiento deportivo, concretamente en la lucha,

donde destacó hasta el punto de participar en alguna de las competiciones más importantes²⁰⁴⁸. La noticia concreta que más nos interesa, la relativa a la producción poética de Platón en su juventud, podría contar con el aval de remontarse a Dicearco, pero la desmañada manera de citar de Diógenes Laercio no nos permite certificar si lo que encontró en Dicearco fue sólo lo referido a la participación de Platón en los juegos atléticos del Istmo, remitiéndose para el resto a otras fuentes indeterminadas (l. 1 εἰσὶ δ' οἱ καὶ... φασιν), o también la afirmación de que escribió tragedias, lírica y ditirambos, además de ocuparse de la pintura²⁰⁴⁹.

2. En segundo lugar, llama la atención el desacuerdo a la hora de enumerar los géneros literarios que el futuro filósofo habría cultivado: así, a la tragedia y el ditirambo comunes a casi todas las fuentes, Apuleyo (c) añade que compuso también elegías amorosas; Diógenes Laercio (a), lírica; Gelio, epigramas²⁰⁵⁰; Eliano (b), poemas épicos;

²⁰⁴⁸ Los biógrafos antiguos no se ponen de acuerdo sobre cuál fue la competición en la que participó: Dicearco (en Diog. Laert. III, 5 = T 1a) afirma que compitió en los juegos del Istmo; Apuleyo (*De Dogm. Plat.* 1, 2 = T c) y Porfirio (*Hist. Phil.* fr. 14 Nauck), en los Ístmicos y en los Píticos; según los *Prolegomena* (2, 26-28), no sólo participó sino que venció en Nemea y en Olimpia; y por último, Servio (*In Verg. Aen.* VI 668) asegura que fue un atleta que se entregó a la filosofía *post omnium victoriam*.

²⁰⁴⁹ WEHRLI (1967²: 54, fr. 40) en su edición de los peripatéticos atribuye la totalidad del informe a Dicearco apoyándose en el paralelismo con el texto de Apuleyo (c). Del mismo presupuesto parte también RIGINOS (1976: 43); por el contrario, KANNICHT (1991: 285-6) considera que la cita de Dicearco afecta sólo a la participación de Platón en las competiciones de lucha en el Istmo y que Apuleyo recoge su información de las otras fuentes anónimas (εἰσὶ δ' οἱ) que menciona Diógenes Laercio.

²⁰⁵⁰ Aul. Gel. *Noct. Att.* XIX 11, 2 Neque adeo pauci sunt veteres scriptores, qui quidem eos Platonis esse philosophi adfirmant, quibus ille adulescens luserit, cum tragoediis quoque eodem tempore faciendis praeluderet:

τὴν ψυχὴν ἄγαθωνα φιλῶν ἐπὶ χεῖλεσιν ἔσχον

ἠλθε γὰρ ἡ τλήμων ὡς διαβησομένη.

(Y de hecho no son pocos los escritores antiguos que sin duda afirman que son de Platón estos versos con los que aquel se entretenía de joven, por la misma época en que también practicaba componiendo tragedias:

“Mi alma, cuando a Agatón besaba, a flor de labios tenía:

allí vino, la atrevida, para deslizarse en él”).

Además del citado aquí por Gelio, se conserva una treintena de epigramas eróticos bajo el nombre de Platón (recopilados por E. DIEHL, *Anthologia Lyrica Graeca I*, Leipzig 1949³, 102-110), lo que haría de él

y el autor de los *Prolegomena* (f), aunque no llega a afirmar que compusiera comedias, habla de que “frecuentó a los cómicos” (ἐφοίτησεν δὲ καὶ κωμικοῖς)²⁰⁵¹.

3. Diógenes atribuye asimismo a fuentes anónimas (λέγεται) la anécdota sobre el sueño premonitorio de Sócrates, que se encuadra en un conjunto de noticias fantásticas que circulaban sobre el nacimiento y la infancia de Platón con la pretensión de resaltar su naturaleza apolínea, pues el cisne es un ave consagrada al dios²⁰⁵². La historia aparece algo más desarrollada en un pasaje de Apuleyo donde el protagonista es un Platón recién salido de la infancia (*Platonem puerum*) que es llevado por su padre Aristón ante Sócrates para que lo admita en su círculo:

Apul. *De dogm. Plat.* I 1 Nam vidisse sibi visus est cygni pullum ex altari, quod in Academia Cupidini consecratum est, volasse et in eius gremio residisse et postea olorem illum pinnis caelum petisse, canore musico auditus hominum deorumque mulcentem. Cum hoc Socrates in conventu amicorum referret, Ariston Platonem puerum oblaturus Socrati magistro commodum prosequeretur. Quem ubi adspexit ille ingeniumque intimum de exteriori conspicatus est facie: “Hic ille erat, amici” inquit, “de Academia Cupidinis cygnus”.

Pues le pareció ver que una cría de cisne volaba desde el altar que hay en la Academia consagrado a Eros y se posaba en su regazo, y después aquel cisne se dirigía al cielo con sus alas, seduciendo con su canto melodioso el oído de los dioses

prácticamente el inventor del género. Sin embargo, la autenticidad de estos poemas, aunque defendida por Wilamowitz, está descartada por la mayoría de los estudiosos. Únicamente el epigrama funerario dedicado a Dión (*Ant. Pal.* VII 99) suele considerarse auténtico; cf. LUDWIG (1963: 59-82).

²⁰⁵¹ La noticia de los *Prolegomena* de que Platón frecuentó tanto a los trágicos como a los cómicos quizá proceda, como afirma RIGINOS (1976: 44 n. 26), de una confusión con Platón el cómico, o tal vez esté inspirada en el conocido pasaje del *Banquete* (223d) en el que Sócrates afirma que un mismo autor debería ser capaz de escribir tragedia y comedia.

²⁰⁵² Algunas biografías refieren incluso la leyenda de que el propio dios era su padre: Apul. *De dogm. Plat.* I 1; Diog. Laert. III, 2; Olymp. *In Alcib.* 2, 21-24; Suda s. v. Πλάτων, 5-7.

y los hombres. Mientras Sócrates estaba contando esto en el grupo de sus amigos, Aristón precisamente iba tras él para encomendarle al pequeño Platón a Sócrates como maestro. Cuando este lo miró y por su apariencia externa descubrió su naturaleza interior, dijo: “Este era, amigos, aquel cisne del Eros de la Academia”.

Tampoco el relato de Apuleyo resulta mucho más coherente desde un punto de vista cronológico que el de Diógenes: un poco más adelante del pasaje que acabamos de citar —ya en el testimonio que hemos incluido (c)— y hablando igualmente de cómo este jovencísimo Platón se convirtió en pupilo de Sócrates, se recuerda que en ese momento el maestro lo disuadió de participar en el certamen dramático, cuando ya había completado su formación gimnástica y pictórica y tenía en su haber una notable obra literaria con la que pretendía competir en el teatro de Dioniso, lo que parece excesivo hasta para un niño prodigio²⁰⁵³.

4. Resulta asimismo confusa y contradictoria la referencia de Diógenes a que Platón “al principio se dedicaba a la filosofía a la manera de Heráclito” (l. 8 ἐφιλοσόφει δὲ τὴν ἀρχὴν... καθ’ Ἡράκλειτον), para más adelante afirmar que no estudió con el heraclitano Crátilo hasta *después* de la muerte de Sócrates²⁰⁵⁴. A no ser que Diógenes no esté siguiendo un orden cronológico, parece deducirse que Platón compaginó los estudios junto a Crátilo con su ocupación literaria y que esta no cesó hasta el encuentro con Sócrates. Por tanto, Sócrates no habría resultado decisivo para la conversión a la

²⁰⁵³ Es posible que Apuleyo, sin ser muy consciente de ello, esté relatando dos versiones distintas del primer encuentro con Sócrates, una situada en la infancia y otra en la juventud de Platón. En cualquier caso, la infancia de los filósofos como niños prodigio es también un tópico recurrente, como prueban los casos de Crisipo (Diog. Laert. VII 179), Epicuro (Diog. Laert. X 2) o Aristóteles (*Vita Marciana* 4 Düring); cf. GRAU (2008: 69).

²⁰⁵⁴ Diog. Laert. III 6 ἐκείνου δ' ἀπελθόντος προσεῖχε Κρατύλω τε τῷ Ἡρακλειτείῳ (y al morir este se dirigió a Crátilo el heraclíteo). Aristóteles en *Met.* 987a 32 simplemente dice que conocía a Crátilo y las doctrinas heraclíteas desde su juventud (ἐκ νέου), sin concretar si fue antes o después de la muerte de Sócrates. Olimpiodoro y los *Prolegomena* coinciden en que fue discípulo de Crátilo después de la muerte de Sócrates.

filosofía del joven Platón, aunque sí, desde luego, para su abandono de la poesía, dato en el que coinciden absolutamente todos los testimonios.

5. La circunstancia, tan sospechosamente fortuita, de que Platón estuviera precisamente a punto de representar una tragedia cuando en el último momento su encuentro con Sócrates le hizo desistir, aparte de en Diógenes Laercio (l. 10 μέλλων ἀγωνιεῖσθαι) aparece sólo en Apuleyo (c) —quien realmente lo único que afirma es que “deseaba” competir en el certamen (*certatorem se profiteri cupiebat*), no que estuviera a punto de hacerlo— y en Eliano (b), adornando este último la historia con las pinceladas realistas de que ya había repartido los papeles a los actores y de que se trataba de una tetralogía, lo que nos remite al certamen de las Grandes Dionisias.

6. Tampoco queda claro en el relato de Diógenes Laercio de dónde procede la noticia de la quema de las obras de Platón, si de Alejandro Polihistor (ca. 10 - ca. 40 a. C.) o, más probablemente, de nuevo de otra fuente desconocida, aunque en este caso el dato sí ha sido recogido por la mayoría de los testimonios. No obstante, Apuleyo (c) — recordemos que es nuestra fuente más antigua— no lo menciona en su extenso prólogo biográfico al *De dogmate Platonis* sino de una manera incidental en la *Apología*, para intentar explicar el hecho de que ya en su época no se hubiera conservado ningún escrito no filosófico de Platón, salvo algunos poemas amorosos: Apuleyo supone que el filósofo los habría quemado, no como símbolo de su conversión a la filosofía, sino simplemente porque no eran suficientemente valiosos (*credo quod tam lepida non erant*). Eliano (b) se aparta en este punto del resto de la tradición al afirmar que Platón no quemó sus tragedias sino sus poemas épicos, al ver que no podía rivalizar con los de Homero. Como ha señalado Riginos²⁰⁵⁵, esta versión es probablemente un vestigio de una corriente antiplatónica que acabaría ensombrecida y difuminada por la tendencia mayoritaria que prácticamente divinizaba al personaje. Para los adversarios del filósofo, la expulsión de Homero de la ciudad ideal en la *República*²⁰⁵⁶ respondería al resentimiento de Platón, herido en su amor propio por no haber sido capaz de superar al primer poeta de la Hélade.

²⁰⁵⁵ RIGINOS (1976: 45-6).

²⁰⁵⁶ Plat. *Resp.* X 607a.

7. Finalmente, Diógenes es el único en afirmar que Platón tenía veinte años en el momento en que iba a estrenar su tragedia y escuchó a Sócrates por primera vez. Como ha sugerido Guthrie²⁰⁵⁷, no parece creíble que Platón no hubiera tenido ningún contacto con Sócrates hasta entonces, pero en cambio esa edad sí que parece apropiada para una primera representación teatral si lo que se quiere es resaltar con cierta verosimilitud la precocidad artística del futuro filósofo. La *Suda* (g) parece no haber entendido el texto de Diógenes Laercio cuando afirma que Platón permaneció junto a Sócrates durante veinte años (ἐφιλοσόφησε παρὰ Σωκράτει ἐπὶ ἔτη κ'), lo que cronológicamente no se sostiene si tenemos en cuenta que por otros testimonios sabemos con suficiente certeza que Platón, nacido muy probablemente en 427 a. C., tenía 28 años en el momento de la muerte de Sócrates²⁰⁵⁸. Por tanto, de aceptar el dato de la *Suda*, Platón habría compuesto sus tragedias y ditirambos antes de los ocho años, de ahí lo oportuno de la enmienda de Rohde al sustituir 20 (κ') por 8 (η').

Objeciones a la historicidad de los testimonios.

Una vez colacionados todos los testimonios, se comprueba que, en lo referente a la actividad literaria del joven Platón, la mayoría de las variantes del relato coinciden en tres puntos esenciales, cuya historicidad está, como mínimo, bajo sospecha: 1º Platón escribió tragedia en su juventud, 2º quemó todos sus escritos poéticos y 3º experimentó una súbita conversión a la filosofía.

Comenzando por el último punto, la conversión repentina a la filosofía con el consiguiente cambio radical de la forma de vida que se había llevado hasta entonces entra de lleno en la categoría del tópico biográfico, como ya señalaron Nock²⁰⁵⁹ y especialmente Gigon²⁰⁶⁰. A menudo la conversión se produce por el encuentro casual

²⁰⁵⁷ GUTHRIE (1990: 24).

²⁰⁵⁸ Sobre la cronología de Platón (427-347 a. C.), cf. UEBERWEG-PRAECHER (1953¹³: I, 181) y ZELLER (II, 1, 1922⁵: 390 n. 1).

²⁰⁵⁹ NOCK (1933: 164-86).

²⁰⁶⁰ GIGON (1946:1-21).

con un maestro y suele ir precedida por un oráculo o una visión²⁰⁶¹, como sucede en nuestro caso con el sueño premonitorio de Sócrates y su posterior encuentro fortuito con Platón; un patrón que más tarde se repetirá con pocas variantes en los procesos de conversión religiosa al cristianismo²⁰⁶².

La destrucción mediante el fuego de los escritos anteriores forma parte precisamente de este proceso de conversión que implica como condición previa la ruptura radical con el pasado del aspirante a filósofo²⁰⁶³. Así, por ejemplo, el propio Diógenes Laercio relata que el cínico Metrocles arrojó sus obras al fuego o, según otras versiones, las de su maestro anterior, el peripatético Teofrasto, declamando el mismo verso de la *Ilíada* que Platón²⁰⁶⁴, lo que reafirma el carácter tópico de tal comportamiento. También de Empédocles se decía que una hermana suya o una hija habían arrojado al fuego un poema sobre la expedición de Jerjes y un himno a Apolo²⁰⁶⁵. Y de Bión que, cuando obtuvo la libertad, quemó los libros de su antiguo amo, un rétor, y decidió dedicarse a la filosofía²⁰⁶⁶. Como puede suponerse, el valor de este tipo de

²⁰⁶¹ Seguimos en este punto y en las líneas siguientes las conclusiones de GRAU (2008), quien realiza en su artículo una clasificación y análisis de los diferentes modelos de conversión a la filosofía.

²⁰⁶² Un ejemplo paradigmático de conversión religiosa es la de Agustín de Hipona, aunque en su caso lo desencadena la lectura de un libro, la *Biblia*.

²⁰⁶³ Otros actos simbólicos de renuncia podían ser el abandono de las propiedades —muy generalizado entre los cínicos— o el cambio de nombre, como al parecer hizo también Platón; cf. GRAU (2008:82-3).

²⁰⁶⁴ Diog. Laert. VI 95 Οὗτος τὰ ἑαυτοῦ συγγράμματα κατακαίων, ὡς φησιν Ἐκάτων ἐν πρώτῳ Χρειῶν, ἐπέλεγε· “τάδ’ ἔστ’ ὄνειρων νερτέρων φαντάσματα”. οἱ δ’ ὅτι τὰς Θεοφράστου ἀκροάσεις καταφλέγων ἐπέλεγε, “Ἡφαιστε, πρόμολ’ ὦδε, πόλις νύ τι σεῖο χατίζει” (*Este quemó sus propios escritos, según afirma Hecatón en el primer libro de sus Anécdotas, diciendo “esto son fastasmas de los sueños de los muertos”. Pero otros dicen que fue al arrojar al fuego las lecciones de Teofrasto cuando dijo “Hefesto, ven aquí, la ciudad ahora te necesita”*).

²⁰⁶⁵ Diog. Laert. VIII 57 καὶ διότι γράψαντος αὐτοῦ καὶ ἄλλα ποιήματα τὴν τε τοῦ Ξέρξου διάβασιν καὶ προοίμιον εἰς Ἀπόλλωνα, ταῦθ’ ὕστερον κατέκαυσεν ἀδελφή τις αὐτοῦ, ἡ θυγάτηρ, ὡς φησιν Ἰερώνυμος (*Y dice [sc. Aristóteles] que escribió también otros poemas, una Expedición de Jerjes y un proemio a Apolo que después quemó una hermana suya, o su hija, según Jerónimo*).

²⁰⁶⁶ Diog. Laert. IV 47 ὃς καὶ ἀποθνήσκων κατέλιπέ μοι πάντα. κάγω κατακαύσας αὐτοῦ τὰ συγγράμματα καὶ πάντα συγξύσας Ἀθήναζε ἦλθον καὶ ἐφιλοσόφησα (*Este, a su muerte, me lo legó todo. Y yo quemé sus escritos, y arrojando con todo me fui a Atenas y me dediqué a la filosofía*).

noticias estriba no tanto en su rigor histórico como en que nos permiten recrear la imagen que de la filosofía y de los filósofos se hacían los antiguos.

Nos queda ya sólo por examinar el último punto en el que coinciden todas las fuentes y en el que lógicamente se centra en mayor medida nuestro interés: si Platón escribió o no tragedias en su juventud. Como ya hemos visto, Diógenes Laercio nos habla de la quema, accidental o voluntaria, de algunos poemas no filosóficos de Empédocles; pero, además, refiere que se le atribuían hasta cuarenta y tres tragedias, compuestas, al igual que Platón, en su juventud²⁰⁶⁷. También sobre este dato, por tanto, se cierne la sospecha de que constituya un simple aderezo al tópico de la conversión a la filosofía.

En la línea de otros trabajos que en las últimas décadas han rebatido la historicidad de las biografías antiguas²⁰⁶⁸, Riginos ha intentado desenmascarar la falsedad de esta y otras anécdotas relativas a la vida de Platón rastreando su origen en la propia doctrina del filósofo expuesta en sus obras²⁰⁶⁹. Según esta autora, la clave para interpretar adecuadamente la anécdota se encontraría en el testimonio de Proclo (e), perteneciente a su comentario a la *República* y al que todavía no nos hemos referido. En esas líneas el filósofo neoplatónico glosa un conocido pasaje del libro X de la *República* (597e) donde se condenan la tragedia y la poesía en general por su condición de artes imitativas de tercer nivel. Proclo considera que Platón no hace más que repetir allí los argumentos con que el Sócrates histórico habría convencido al que iba a ser su más aventajado discípulo para que abandonara sus tentativas poéticas; apreciación errónea, pero que tiene para Riginos el interés de señalar directamente al texto platónico a partir del cual se elaboró la ficción de la temprana vocación teatral de Platón. El hecho de que

²⁰⁶⁷ Diog. Laert. VIII 58 κούς· Ἡρακλείδης δ' ὁ τοῦ Σαραπίωνος ἑτέρου φησὶν εἶναι τὰς τραγωδίας. Ἰερώνυμος δὲ τρισὶ καὶ τετταράκοντά φησιν ἐντετυχηκέναι, Νεάνθης δὲ νέον ὄντα γεγραμέναι τὰς τραγωδίας καὶ αὐτῶν ἑπτὰ ἐντετυχηκέναι (*Heraclides el hijo de Serapión dice que las tragedias son de otro, pero Jerónimo asegura que había encontrado cuarenta y tres; y Neantes, que escribió las tragedias cuando era joven y que había encontrado siete de ellas*).

²⁰⁶⁸ Así, por ejemplo, los de FAIRWEATHER (1974) y LEFKOWITZ (1981) sobre las vidas de los poetas o los de UNTERSTEINER (1980) y CHITWOOD (2004) sobre las biografías de filósofos.

²⁰⁶⁹ RIGINOS (1976: 43-51).

la información pudiera remontarse a una fuente tan antigua como Dicearco y no sólo a autores de época imperial y a neoplatónicos tardíos no aporta para Riginos mayores visos de verosimilitud, pues precisamente uno de los métodos habituales de trabajo de los biógrafos peripatéticos, cuando carecían de otras fuentes, consistía en interpretar en clave biográfica los propios escritos del autor²⁰⁷⁰. La escueta noticia transmitida por Dicearco de que Platón había escrito en su mocedad tragedias y ditirambos²⁰⁷¹ habría sido progresivamente embellecida con detalles que pretendían reforzar su interés y verosimilitud, como que ya había comenzado a ensayar con los actores, que estaba a punto de estrenar en el teatro de Dioniso o que quemó sus tragedias al escuchar a Sócrates justo antes de comenzar la representación.

Conclusiones.

Aun admitiendo la validez general de la interpretación de Riginos y la sospecha de que la producción juvenil de Platón en el drama, como hemos visto antes, haya que enmarcarla en una galería de tópicos relativos a la conversión a la filosofía, no deben tampoco pasarse por alto las siguientes consideraciones:

a) En primer lugar, la crítica de Platón en la *República* va dirigida contra Homero tanto o más que contra la tragedia y, sin embargo, a pesar de que las fuentes biográficas atribuyen a Platón el cultivo de casi toda la gama de géneros poéticos disponibles, la épica solamente aparece mencionada por Eliano como vestigio de una corriente

²⁰⁷⁰ RIGINOS, de manera ya un tanto abusiva, atribuye el mismo origen al conjunto de las tres anécdotas sobre la juventud de Platon que nos transmiten las fuentes: la participación en competiciones de lucha, el aprendizaje de la pintura y la dedicación a la poesía. Así, la primera habría surgido del *curriculum* educativo reservado a la clase de los guardianes en la *República*; la práctica de la pintura se habría inventado a partir de ciertos pasajes del libro X de la *República* en que se comparan la pintura con la poesía en tanto que artes imitativas; y la creación poética, lógicamente, de los pasajes de los libros III y X donde se censura a la poesía.

²⁰⁷¹ RIGINOS vuelve a abusar de la misma clave interpretativa para explicar la composición de ditirambos por parte de Platón, hecho en el que también coinciden casi todas las fuentes y que se habría originado a partir de *Resp.* III 392D y 394B-C, donde se clasifica la poesía en tres tipos: narrativa, representada por el ditirambo; imitativa, representada por la tragedia; y mixta, representada por la épica.

marginal antiplatónica. En cambio, el único género en el que la totalidad de las fuentes coinciden —junto con el ditirambo— y sobre el que con el paso del tiempo se han ido elaborando mistificaciones más o menos imaginativas es precisamente la tragedia, lo que, al menos, puede ser un indicio de la antigüedad de la noticia en cuestión.

b) Por otra parte, y prescindiendo de los discutidos epigramas que se le atribuyen, el teatro es el único género poético de cuyo absoluto dominio Platón ha dejado huellas evidentes en su obra filosófica conservada, como hemos analizado anteriormente en nuestra introducción.

c) Finalmente, no está tan claro que el hecho concreto de haber escrito tragedias en la juventud sea un tópico biográfico del proceso de conversión a la filosofía, al menos en la misma medida en que lo son la quema de los escritos juveniles o el encuentro casual con un maestro: únicamente se le atribuye también a Empédocles, pero dada la preeminencia que alcanzó inmediatamente un personaje de la envergadura intelectual de Platón es posible que fuera él quien sirviera precisamente de modelo, en este detalle determinado, para la biografía del siciliano, quien, por cierto, también atacó a la tragedia en sus escritos.

En definitiva, aunque compartimos en buena medida el escepticismo de una parte de la crítica sobre la historicidad de la obra dramática de Platón, no puede negarse de manera absoluta la posibilidad, reforzada por la unanimidad de las fuentes en este punto, de que las noticias transmitidas estén basadas en un núcleo histórico y que Platón realmente escribiera en su juventud tragedias y ditirambos. La devoción de los adeptos a la Academia por la figura de su fundador, a quien llegaron a considerar un ser casi divino, provocaría que paulatinamente este germen se expandiera en una doble dimensión: por un lado, se fue ampliando el número de géneros literarios supuestamente practicados por el futuro pensador, a lo que se sumarían otras habilidades extraordinarias —la destreza en la pintura o la excelencia deportiva— como prueba de su naturaleza excepcional. En este proceso, como afirma Riginos, pudo jugar un papel importante la interpretación biográfica de sus escritos. En segundo lugar, el dato desnudo de que Platón había escrito tragedia antes de dedicarse a la filosofía, al no contar con el apoyo de ninguna pieza conservada y con el fin de

acrecentar su interés y credibilidad, debió de ir adornándose poco a poco con una serie de detalles cada vez más sorprendentes —y sospechosos—, como la quema pública de los escritos, la inminencia de la representación en el teatro de Dioniso o el encuentro providencial con Sócrates, detalles tomados en ocasiones de los tópicos habituales en los procesos de conversión a la filosofía.

FRAGMENTA

1?

ARISTOTELES, *Topica* 6, 2, 140a 3 Ἔτι εἰ μὴ κειμένοις ὀνόμασι χρῆται, οἷον Πλάτων

ὄφρυόσκιον

τὸν ὄφθαλμόν

O también si se sirve de términos no acostumbrados, como Platón cuando llama

cejiumbro

al ojo

2?

Ibid. ἢ τὸ φαλάγγιον

σηψιδακές

o a la tarántula

putrimordia

3?

Ibid. ἢ τὸν μυελόν

ὄστογενές·

πᾶν γὰρ ἄσαφές τὸ μὴ εἰωθός.

o a la médula

osifacta,

pues es oscuro todo lo que no es habitual.

Comentario

Aunque, como muestra de la actividad poética de Platón han llegado hasta nosotros bajo su nombre un puñado de epigramas —la mayoría manifiestamente apócrifos y otros de autenticidad más que discutible— no hemos tenido ni siquiera esa escasa suerte con su hipotética producción teatral: como ya hemos indicado en el preámbulo, estos tres posibles *verba tragica* citados por Aristóteles son los únicos restos que habrían sobrevivido de ella. La cita se enmarca en un pasaje de los *Topica* en donde se analizan las circunstancias en que una definición puede resultar incorrecta, ya sea por el uso de un lenguaje oscuro o de una expresión excesivamente larga; la oscuridad del lenguaje, a su vez, puede ser provocada por tres factores: la ambigüedad, el uso de una expresión metafórica o —y a este propósito se inserta la cita de Platón— el empleo de vocablos inusitados.

Ninguno de los tres términos recogidos por Aristóteles aparece en la obra conservada de Platón —de hecho los tres constituyen *hápax legómena*—, lo que unido a su carácter elevado, más propio de una dicción poética, puede inducir a pensar que procederían de alguna de sus tragedias juveniles. La sucinta información de Aristóteles ni siquiera nos permite colegir si las tres palabras pertenecían a una sola pieza o a varias.

El compuesto *όφρυόσκιον* (*όφρυς*, *σκιά*) aplicado al ojo significa literalmente ‘sombreado por la ceja’, nombre ciertamente rebuscado a no ser que queramos ver en él una referencia al acto de fruncir las cejas con gesto sombrío, como en Aristófanes, *Acharn.* 1069-70:

Καὶ μὴν ὀδί τις τὰς ὀφρῦς ἀνεσπακῶς
ὥσπερ τι δεινὸν ἀγγελῶν ἐπιίγεται.

*Por cierto que aquí uno con el ceño fruncido
se apresura como para anunciarnos algo terrible.*

En estos versos se está parodiando una escena de mensajero de tragedia, y con la expresión τὰς ὄφρῦς ἀνεσπακῶς probablemente se describe la máscara con gesto dolorido que trae el portador de la noticia²⁰⁷². El adjetivo ὄφρῦσκιον del F 1 significaría, por tanto, algo así como ‘de ceño sombrío’ y, si perteneciera a una tragedia, podría también enmarcarse perfectamente en un contexto similar de escena de mensajero.

En cuanto a σηψιδακές (σήψις, δάκνω), ‘cuya mordedura causa putrefacción’, no sólo es un *hárax* sino que el término al que calificaba según Aristóteles, φαλάγγιον (‘tarántula’), es inédito en la tragedia, aunque Platón lo emplea en un pasaje del *Eutidemo*²⁰⁷³. Tampoco conocemos mito alguno en el que desempeñe algún papel la mordedura venenosa de una tarántula²⁰⁷⁴.

Tenemos, por último, el adjetivo ὀστεογενές (‘generado por el hueso’) referido a μυελός (‘médula’). La idea de que la médula es una secreción del hueso es incompatible con la teoría expuesta por Platón en el *Timeo*, donde se afirma exactamente lo

²⁰⁷² Cf. RODRIGUEZ MONESCILLO (1985: 94 n. 1).

²⁰⁷³ Plat. *Euthyd.* 290 A1 ἡ μὲν γὰρ τῶν ἐπιφθῶν [sc. τέχνη] ἔχει τὸ καὶ φαλαγγίων καὶ σκορπίων καὶ τῶν ἄλλων θηρίων τε καὶ νόσων κήλησίς ἐστιν (*Pues el [sc. arte] de los encantamientos consiste en encantar serpientes, tarántulas, escorpiones, y otros animales y enfermedades*).

²⁰⁷⁴ A este respecto conviene distinguir en griego entre el término que designa a la araña propiamente dicha, ἀράχνη (o también ἀράχνιον), presente en el conocido mito que relata la rivalidad entre Atenea y Aracne, y φαλάγγιον, que designaba a otra especie de arácnido especialmente venenoso (cf. Aristot. *Hist. an.* 622b 28), quizá la *Latrodectus tredecimguttatus* o viuda negra (cf. *LSJ* s. v. φαλάγγιον), muy común en el sur de Europa; al igual que en el pasaje del *Eutidemo* citado en la nota anterior, φαλάγγιον suele aparecer en contextos en los que se cita a otros animales de mordedura mortal como serpientes o escorpiones (p. ej. Ael. *De nat. An.* XVI 27, XVII 40; Strab. XI 4, 6 etc.). El término “tarántula” con el que suele traducirse φαλάγγιον en castellano tal vez no sea muy exacto desde un punto de vista científico, pero al menos sugiere que se trata de un tipo de araña muy peligrosa y por eso lo hemos asumido.

contrario²⁰⁷⁵, que el hueso es producido por la médula. Partiendo de esta contradicción, Cherniss ha supuesto que en realidad los tres fragmentos hay que atribuirselos a Platón el cómico²⁰⁷⁶, a quien Aristóteles parece referirse también en alguna otra ocasión sin aplicarle ningún calificativo que lo distinga del filósofo²⁰⁷⁷.

El argumento de Cherniss, con ser digno de atención, no parece suficiente como para dar por segura la atribución de los fragmentos a Platón el cómico: en un punto tan concreto y anecdótico como este resulta excesivo reclamar a un joven e inmaduro Platón tal grado de coherencia doctrinal entre sus primeros tanteos literarios y las teorías que siendo ya un filósofo septuagenario iba a mantener cinco décadas después, cuando compuso el *Timeo*²⁰⁷⁸. Ciertamente, el empleo de compuestos de significado oscuro y completamente inventados en sustitución de vocablos de uso común es propio de las parodias cómicas del lenguaje elevado de la tragedia, pero esto no invalida que los tres citados aquí por Aristóteles hayan sido extraídos de una tragedia²⁰⁷⁹.

²⁰⁷⁵ Plat. *Tim.* 73 B Τὸ δὲ ὀστέων καὶ σαρκῶν καὶ τῆς τοιαύτης φύσεως πέρι πάσης ᾧδε ἔσχεν. τούτοις σύμπασιν ἀρχὴ μὲν ἢ τοῦ μυελοῦ γένεσις (*En cuanto a huesos, carne y todo lo que tiene una naturaleza semejante se creó de la siguiente forma: todo esto en conjunto tiene su comienzo en el nacimiento de la médula*). La teoría de que la médula generaba el hueso parece firmemente asentada en la Academia, como se confirma en Ps. Plat. *Definitiones* 411 C ὀστοῦν μυελὸς ὑπὸ θερμοῦ παγεῖς (*el hueso es la médula endurecida por medio del calor*).

²⁰⁷⁶ CHERNISS (1944: 24 n. 18).

²⁰⁷⁷ Aristot. *Rhet.* 1376a 10 ὁ Πλάτων εἶπε πρὸς Ἀρχίβιον, ὅτι ἐπιδέδωκεν ἐν τῇ πόλει τὸ ὁμολογεῖν πονηροὺς εἶναι (*lo que Platón le dijo a Arquibio, que se había extendido por la ciudad el reconocer que se es un malvado*). No obstante, la opinión de Cherniss sobre este pasaje no es en absoluto compartida por todos los estudiosos; de hecho, KASSEL-AUSTIN no incluyen este testimonio en su edición de los cómicos (PCG) pues consideran que se refiere también al filósofo.

²⁰⁷⁸ La fecha de composición del *Timeo* se sitúa en torno al 360 a. C.

²⁰⁷⁹ Dionisio de Siracusa hacía en sus tragedias un uso aún más caprichoso del lenguaje, no sólo inventando nuevos vocablos sino aplicando un significado distinto a palabras ya existentes: Athen. III 98d (76 F 12 a-h) ὑπερδραμόντες τὸν Σικελιώτην Διονύσιον, ὃς τὴν μὲν παρθένον ἐκάλει μένανδρον, ὅτι μένει τὸν ἄνδρα, καὶ τὸν στῦλον μενεκράτην, ὅτι μένει καὶ κρατεῖ, βαλάντιον δὲ τὸ ἀκόντιον, ὅτι ἐναντίον βάλλεται, καὶ τὰς τῶν μυῶν διεκδύσεις μυστήρια ἐκάλει, ὅτι τοὺς μῦς τηρεῖ (*sobrepasan al siciliano Dionisio, quien llamaba a la doncella 'menandro' porque espera [μένει] al varón [ἄνδρα], y a la columna 'menécrates' porque resiste [μένει] y hace fuerza [κρατεῖ], y 'balantio' a la jabalina porque se lanza*

Gomperz también manifestó sus recelos sobre la autoría platónica de estos fragmentos en un antiguo artículo donde sostenía que la pérdida de una parte del texto de los *Topica* en algún momento de la tradición manuscrita había hecho que desapareciera el ejemplo platónico citado por Aristóteles y que ocuparan su lugar estas tres palabras que él considera más propias de un poema didáctico, obra de algún filósofo natural como, por ejemplo, Empédocles; alegaba además que los tres términos podían encajar en el esquema métrico del hexámetro dactílico²⁰⁸⁰.

En respuesta a Gomperz, Diels señaló que Alejandro de Afrodisia (s. II-III d. C.) en su comentario a este pasaje ya leía el texto igual que nosotros, con los tres fragmentos bajo el nombre de Platón, y añade que no es descartable que pudieran pertenecer a la obra poética juvenil del filósofo, aunque sin especificar si se incluían en su obra dramática²⁰⁸¹.

Sin embargo, la hipótesis de Gomperz podría venir reforzada, aunque él no lo menciona, por un pasaje de Miguel de Éfeso (s. XI) en su comentario al *De partibus animalium* de Aristóteles, donde también atribuye la forma ὀστεογενές a Empédocles en lugar de a Platón²⁰⁸². Se trata sin duda de un testimonio muy tardío y probablemente no haya que ver en tal atribución más que un simple error del erudito bizantino, pero el hecho es que impide que pueda darse por definitivamente zanjada la cuestión.

Dejando al margen las cuestiones de autoría y los hipotéticos errores en la transmisión de los manuscritos, una vez más parece conveniente atenerse a lo que estrictamente dice el texto de Aristóteles con el fin de poder entresacar de él toda la información posible, por mínima que sea. Y en principio, lo único con lo que contamos es con tres vocablos de índole poética puestos bajo el nombre de Platón (no hay razones para pensar que no se trata del filósofo) y extraídos quizá de una o varias de sus

[βάλλεται] en contra [ἐναντίον], y llamaba a las guardas de los ratones 'misterios' porque custodian [τηρεῖ] a los ratones [μῦς]).

²⁰⁸⁰ GOMPERZ (1906: 14-15).

²⁰⁸¹ DIELS (1960⁶: I 372-3 n.).

²⁰⁸² Michael Eph. *In libros de partibus animalium commentaria*, 29, 10-11 (Hayduck) ὡσπερ τροφή ἐστὶν ὁ μυελὸς τῶν ὀστέων, εἰ καὶ ὀστεογενῆ τὸν μυελὸν Ἐμπεδοκλῆς λέγει (al igual que la médula es el alimento de los huesos, aunque Empédocles llama a la médula ὀστεογενῆ).

tragedias perdidas. Al tratarse en los tres casos de adjetivos parece difícil que en su contexto original sustituyeran sin más a los sustantivos a los que se refieren, y, por otra parte, tampoco es posible que aparecieran acompañándolos como epítetos ornamentales, porque entonces la crítica de Aristóteles no tendría sentido: recordemos que el estagirita está criticando el empleo de términos oscuros, por inusuales, en las definiciones y en ese caso los términos definidos quedarían explícitos. Además, hay al menos una manifiesta falta de concordancia de género en uno de los adjetivos respecto al nombre al que califica (τὸν μυελόν - ὄστογενές), y posiblemente otra (τὸν ὀφθαλμόν - ὀφρυόσκιον). Precisamente la probabilidad de que los tres adjetivos estén en género neutro nos permite plantear la hipótesis de que en su emplazamiento original se utilizaran como indicios o pistas para la resolución de un enigma, lo que casaría perfectamente con la intención de Aristóteles al tomarlos como ejemplo de definiciones ambiguas. La resolución de enigmas o adivinanzas no es infrecuente en las tragedias e incluso es un recurso relativamente habitual en los dramas satíricos. Por consiguiente, y aunque debe mantenerse abierta la posibilidad de que pertenezcan a otro autor y a otro género literario, nada de lo que dice Aristóteles es contradictorio con que los tres fragmentos pudieran pertenecer a alguna tragedia juvenil de Platón.

Lo que subyace, tal vez, a los recelos de la crítica para admitir la paternidad platónica de estos precarios vestigios es la consideración, o más bien el prejuicio, de que no parecen estar a la altura de la acendrada calidad literaria del exquisito autor de los diálogos. Sin embargo, el hecho de que en sus supuestas tragedias, como obras primerizas que eran, Platón hiciera uso de un lenguaje un tanto forzado y hasta cierto punto grotesco, lejos de ir en menoscabo de su reconocido genio literario vendría más bien a confirmar su rectitud de criterio el día en que presuntamente decidió arrojar sus tragedias a las llamas; gesto con el que, eso sí, habría privado a la posteridad de juzgar por su cuenta si, en efecto, como sospechaba Apuleyo, aquellos primeros escarceos poéticos *tam lepida non erant*.

CAPÍTULO NOVENO

MELETO I

PREÁMBULO

“El cadáver del Leneo”

El problema fundamental que plantea la figura del poeta trágico Meleto, conocido apenas por algunos esporádicos ataques de los comediógrafos, es el de su relación con uno de los tres acusadores de Sócrates. Los escoliastas tienden a fundir ambos personajes en uno solo, pero las noticias que aportan incurren en una serie de incongruencias cronológicas —y más aún comparadas con los datos de otras fuentes— que contradicen tal identificación.

En efecto, la referencia más antigua a un posible Meleto trágico la encontramos en un esolio de Aretas (T 1) donde se dice que en *Los labriegos* (Γεωργοί), del año 424, Aristófanes le reprochaba ser el amante de Calias. Contamos a continuación con un fragmento de *Gerítades* (Γηρυτάδης), también de Aristófanes y fechada en torno al 408, donde se cita a Meleto como embajador de los poetas trágicos en el Hades (T 2). Un poco más tarde, en 405, de nuevo Aristófanes en *Las ranas* (v. 1301) tacha a Eurípides de ser un plagiario de Meleto (T 4). Y por último, el poeta cómico Sanirión en *Gelos* (Γέλως), comedia de datación dudosa pero estrenada probablemente en la última década del s. V²⁰⁸³, llama a Meleto “el cadáver del Leneo”, en probable alusión a un sonoro fracaso del tragediógrafo en aquel certamen (T 3).

Pues bien, para identificar a este poeta trágico Meleto con el acusador de Sócrates, como hacen la mayoría de los escoliastas y la *Suda*, deben armonizarse estas fechas con el hecho de que en el *Eutifrón* platónico, ambientado en los preliminares del

²⁰⁸³ Cf. GEISLER (1925: 67). La fecha del estreno más antiguo conocido de Sanirión puede situarse poco después del 408, el año en que se representó el *Orestes* de Eurípides: es conocida la burla que Sanirión hizo en su *Dánae* del error del actor Hegélocos en el v. 279 de aquella pieza (F 8 K-A) al confundir γαλήν' ὀρῶ (“veo el mar en calma”) con γαλήν' ὀρῶ (“veo una comadreja”).

juicio celebrado en 399, Sócrates se refiera a Meleto como un individuo “joven y desconocido”²⁰⁸⁴.

Los intentos de los estudiosos para intentar reparar esta falta de encaje cronológico han seguido dos vías distintas, aunque no necesariamente incompatibles entre sí: por una parte, se ha escindido la figura del poeta Meleto en dos individuos diferentes, uno algo más antiguo que el otro pero ambos probablemente emparentados, como se deduce del acta de acusación del proceso contra Sócrates —conservada, al parecer, de manera literal por Diógenes Laercio— en la que se indica que el denunciante y su padre llevaban el mismo nombre²⁰⁸⁵. La segunda solución pasa por considerar irónicas las palabras νέος καὶ ἀγνώς, que Sócrates aplicaría a un poeta trágico de cierta edad y renombre al que quería manifestar crudamente su más absoluto desprecio. De hecho, en la *Apología* el propio filósofo se refiere a él como un simple hombre de paja del mucho más relevante Ánito.

Derenne ha sido el único en defender una postura estrictamente unitaria al mostrarse partidario de la existencia de un solo dramaturgo con el nombre de Meleto, identificado con el acusador de Sócrates²⁰⁸⁶. En su opinión, no hay ninguna mención de este autor trágico antes del *Gerítades*, fechado por él en 407, lo cual no se opone a la idea de que Meleto todavía sería joven en el año 399. Pasa por alto, por tanto, el testimonio de *Los labriegos* (a. 424), pues el allí llamado “follador de Calias” (Καλλίαν περαίνοντος) sería en realidad otro individuo del mismo nombre: el denunciante del orador Andócides en el proceso que en el mismo año de 399 se promovió contra él por impiedad²⁰⁸⁷. La declaración de Sócrates en el *Eutifrón* sería por consiguiente irónica, sobre todo en lo relativo a su pretendido desconocimiento del personaje, pues Meleto

²⁰⁸⁴ Plat. *Euthyphr.* 2 b νέος γάρ τίς μοι φαίνεται καὶ ἀγνώς (cf. 48 T1).

²⁰⁸⁵ Diog. Laert. II 40 τάδε ἐγράψατο καὶ ἀνωμόσατο Μέλητος Μελήτου Πιτθεὺς Σωκράτει Σωφρονίσκου Ἄλωπεκῆθεν (*Esto denuncia y declara bajo juramento Meleto hijo de Meleto, del demo de Piteo, contra Sócrates hijo de Sofronisco, del demo de Alópece*). Cf. infra 48 T 3.

²⁰⁸⁶ DERENNE (1930: 123-6).

²⁰⁸⁷ A la defensa de Andócides en ese proceso responde su discurso Περὶ τῶν μυστηρίων. Meleto, por su parte, parece ser quien pronunció el discurso VI (apócrifo) de Lisias, Κατὰ Ἀνδοκίδου, perteneciente al mismo proceso.

debía de ser lo suficientemente importante (o al menos así se consideraba él a sí mismo) como para actuar durante aquel juicio en defensa de todos los poetas agraviados por el filósofo²⁰⁸⁸.

No obstante, como hemos indicado, la mayoría de los autores que han entrado en liza en esta cuestión se inclinan por distinguir dos dramaturgos del mismo nombre separados por, al menos, una generación. Las discrepancias surgen a la hora de cribar entre la maraña de testimonios los datos que corresponden a cada uno de ellos.

Ya Hermann²⁰⁸⁹ distinguió entre Meleto I y II, estableciendo entre ambos un vínculo de parentesco padre-hijo, como parece confirmar la mencionada acta de acusación del juicio. La relación de parentesco resulta en principio bastante verosímil, puesto que Meleto II actúa en el juicio, según Platón, en defensa del honor de los poetas y sabemos por otros casos similares, tan ilustres como los de Esquilo o Sófocles, que no era infrecuente que el oficio de poeta se transmitiera de padres a hijos. Kirchner daba por válida esta separación, atribuyendo la totalidad de las noticias de los escolios y de la comedia a Meleto I²⁰⁹⁰. Es decir, el padre del acusador de Sócrates sería el dramaturgo criticado por Aristófanes en *Los labriegos* (T 1) y *Gerítades* (T 2), y por Sanirión en *Gelos* (T 3); y sería también el autor de una *Edipodia* (T 1), así como de escolios (T 4) y poemas eróticos (T 5)²⁰⁹¹.

Mazon²⁰⁹², en cambio, sostiene que Meleto I fue un poeta trágico contemporáneo de Sófocles que obtuvo su primera victoria en las Dionisias poco después de 468 a. C., apoyándose en una inscripción didáscálica de reconstrucción más que dudosa²⁰⁹³.

²⁰⁸⁸ Plat. *Apol.* 23e Μέλητος μὲν ὑπὲρ τῶν ποιητῶν ἀχθόμενος.

²⁰⁸⁹ HERMANN, *De Socratis accusatoribus index schol.*, Gotinga 1854, p. 7-9.

²⁰⁹⁰ Cf. KIRCHNER, *PA* 9829-30.

²⁰⁹¹ Básicamente, esta es también la posición de BURNET (1924: 89, 179), para quien el acusador de Sócrates no habría sido poeta trágico, posiblemente himnos.

²⁰⁹² MAZON (1942: 177-190).

²⁰⁹³ *I. G.* II² 2325 I, 16 [Μέλη]τος II [?]. La inscripción, hallada en un edificio próximo al teatro de Dioniso, sitúa la primera de las dos (o tres) victorias de Meleto en una fecha inmediatamente posterior a la primera victoria de Sófocles, que sabemos se produjo en 468. Sin embargo, hay un cierto consenso en

Todos los demás testimonios de la comedia, a excepción del ataque de Aristófanes en Γεωργοί, irían referidos a su hijo Meleto II, el acusador de Sócrates, poeta trágico y erótico y autor de la *Edipodia* mencionada en los escolios. Para Mazon, la acusación de ser el amante de Calias lanzada por Aristófanes en *Los labriegos* se refiere en realidad a un tercer Meleto, el acusador del orador Andócides en el mencionado proceso por impiedad que se le incoó en 399 a. C. y en el que se defendió con su discurso *Sobre los misterios*²⁰⁹⁴. Meleto II tendría unos treinta años en el momento del proceso contra Sócrates y gozaría ya de cierto renombre, por lo que sólo por malevolencia Platón lo tacha de “joven y desconocido”²⁰⁹⁵.

Wilamowitz²⁰⁹⁶, por su parte, reserva para Meleto I todas las noticias que, ya sea por vía de los escolios o por tradición directa, se remontan a la comedia, incluida la referencia de Γεωργοί, y deja únicamente para Meleto II, el acusador de Sócrates, el dato aportado por Aretas de que fue autor de una *Edipodia*. Este es también el planteamiento de Snell a la hora de disponer los testimonios de cada uno en su edición de referencia.

Otra dificultad añadida para delimitar la figura de ambos poetas es la de su posible identificación con diversos personajes homónimos protagonistas de algunos de los episodios históricos más destacados —y en ocasiones escandalosos— de las últimas décadas del siglo V y los comienzos del IV en Atenas²⁰⁹⁷. En efecto, el nombre de Meleto

reconstruir con las letras que faltan no el nombre de Meleto sino el de Mesato (Μέσατος), cf. *TrGF* 1, p. 5, 87-8; y DEL RINCÓN (2007: 381-389).

²⁰⁹⁴ Una similar reducción a tres de los posibles Meletos del s. V es la propuesta por KAHRSTEDT en *RE* XV 1 (1931) 503 s.

²⁰⁹⁵ La edad que propone Mazon parece razonable para que Meleto pudiera ser considerado todavía, aunque sea un tanto irónicamente, como un νέος. Sin embargo, esto implica que apenas sería un veinteañero cuando ya era atacado por Aristófanes y Sanirión, y plagiado nada menos que por Eurípides, lo que parece excesiva precocidad para un autor del que no nos ha llegado más que un título y ni un solo fragmento.

²⁰⁹⁶ WILAMOWITZ (1919: II 47).

²⁰⁹⁷ Hay un total de dieciséis individuos en Atenas llamados Meleto entre mediados del s. V y principios del IV; cf. *LGPN* II (1994) s.v. Μέλιτος). Dejando a un lado los que simplemente aparecen nombrados en alguna inscripción, ocho de ellos son personajes de cierta relevancia, entre ellos nuestros dos poetas, pero, como veremos a continuación, varios de ellos pueden ser idénticos.

aparece involucrado, además de en el proceso contra Sócrates, en sucesos como la profanación de los Misterios y la mutilación de los Hermes presuntamente encabezada por Alcibíades en 415, el arresto y ejecución durante el régimen de los Treinta de León de Salamina —acción en la que Sócrates se negó a colaborar— o la participación en una embajada de oligarcas moderados a Esparta tras la caída del régimen de los Treinta en 403.

Quien ha tratado quizá este punto de una manera más clara y sistemática ha sido Macdowell en su edición del *Sobre los Misterios* de Andócides²⁰⁹⁸. Por lo que respecta a nuestros dos poetas trágicos este estudioso llega a las siguientes conclusiones:

En primer lugar, el autor trágico criticado por Aristófanes de quien se dice que fue amante de Calias, es decir, Meleto I, puede ser el mismo que acusó a Andócides (el proceso fue promovido precisamente por Calias) y, por tanto, el que apresó a León de Salamina²⁰⁹⁹. Pero en ese caso Meleto I no sería el padre de Meleto II, pues Sócrates (*Euthyphr.* 2 b) da a entender que no conoce a ningún Meleto de Piteo, cuando lógicamente padre e hijo compartirían el mismo demo.

Por otra parte, Meleto I no tendría nada que ver con el profanador de los misterios y el mutilador de los Hermes, pues este último tuvo que exiliarse a partir del 415 y no podría regresar a Atenas hasta el 404, intervalo durante el cual Meleto I fue atacado por los comediógrafos, lo que prueba su estancia en la ciudad.

Finalmente, según Macdowell, el acusador de Sócrates no puede identificarse con ningún otro Meleto de la lista, ya sea porque su patronímico (Μέλιτος Μελήτου) o su demo (Πιτθεύς) no coincide con los del resto, ya sea por razones cronológicas: como

²⁰⁹⁸ MACDOWELL (1962: 208-10).

²⁰⁹⁹ En su propio discurso de defensa Andócides le recuerda a su acusador ese bochornoso episodio (*De myst.* 94). Según Macdowell, si esta identificación es correcta implicaría de paso que el orador del *Contra Andócides* atribuido a Lisias, que probablemente era un Eumólpida, no era Meleto I, puesto que a este se le reprocha su origen tracio (T 1, Aristoph. fr. 438); pero esta última acusación, como veremos más adelante, es muy probable que responda a un error del escoliasta, con lo cual, en contra de la opinión de Macdowell, el autor trágico, el acusador de Andócides y el orador del *Contra Andócides* sí que podrían ser la misma persona; vid. infr. n. 2106.

hemos visto, en *Euthyphr.* 2 b Sócrates lo tacha de νέος καὶ ἀγνώς cuando está a punto de comenzar su juicio en 399 a. C.

Otros autores, en cambio, han tratado de identificar al acusador de Andócides no con Meleto I sino con el acusador de Sócrates, es decir, con Meleto II. Blumenthal y Burnet, por ejemplo, han señalado con razón la excesiva casualidad que supondría el hecho de que dos individuos distintos que llevaban el mismo nombre —tampoco demasiado frecuente— de Meleto promovieran sendos procesos por impiedad en el mismo año de 399²¹⁰⁰. Como señala Burnet, si a este personaje se le puede identificar además, como parece probable, con el autor apócrifo de [Lisias] VI, *Contra Andócides*, quien declara pertenecer al linaje sacerdotal de los Eumólpidas, obtenemos al mismo tiempo un motivo comprensible para ambas acusaciones: el fanatismo religioso²¹⁰¹.

En cualquier caso, la validez de casi todas estas posibles identificaciones y combinaciones de personajes depende a fin de cuentas de si se debe tomar en sentido irónico o literal la ya varias veces citada manifestación de Sócrates en el *Eutifrón* de que su acusador Meleto era alguien “joven y desconocido”. Como ya hemos advertido, incluso la propia hipótesis de la existencia de dos poetas trágicos, Meleto I y Meleto II, descansa en buena medida en el juicio de intenciones al que sometamos al autor de esta declaración —Platón, en último término—, lo que naturalmente supone pisar un terreno muy resbaladizo. Desde nuestro punto de vista, la intención irónica no puede descartarse por completo —como equivocadamente hace Macdowell— desde el

²¹⁰⁰ BURNET (1924: 89-91); BLUMENTHAL (1973: 169-178); en apoyo de este último, KEANEY (1980: 296-8), con argumentos, a nuestro juicio, poco consistentes.

²¹⁰¹ La principal objeción a esta hipótesis es que Sócrates no reprocha a Meleto su complicidad en el arresto de León de Salamina cuando menciona su propia negativa a participar en aquel atropello *Ap.* 32 D 6). Burnet arguye que Sócrates no lo hace por una especie de *fair play*, al no querer rebajar el tono de su enfrentamiento con Meleto a una cuestión personal. BLUMENTHAL (1973: 176) sugiere que quizá el asunto ya había sido aireado en el juicio de Andócides (*vid. infra* el capítulo siguiente dedicado a Meleto II) y que la afirmación de Sócrates de que no conocía a Meleto a pesar de que se les había encargado a los dos el arresto de León de Salamina podría explicarse, bien porque, efectivamente, al no haber participado en esa acción no llegara a tratarlo, bien porque sus palabras sean irónicas. En cualquier caso, el asunto había quedado ya zanjado por la amnistía de 403 a. C.

momento en que el propio Sócrates en el *Eutifrón*, inmediatamente después de afirmar que no le conoce, hace una breve pero precisa descripción de su acusador: “por si conoces a un Meleto de Piteo, de pelo lacio, barba rala y nariz ganchuda”²¹⁰². Pero, al mismo tiempo, parecería una ironía de trazo excesivamente grueso calificar a un poeta trágico de cierto renombre y situado en torno a la cincuentena de νέος καὶ ἀγνώς, como llega a sugerir Blumenthal²¹⁰³. El contraste de edad entre Sócrates y su acusador así como la intemperancia (ἀκολασία) y la temeridad juvenil (νεότης) de Meleto son sacadas también a colación por Platón en la *Apología* (cf. infra 48 T 2 b-c):

Plat. *Apol.* 25 D Τί δῆτα, ὦ Μέλητε; τοσοῦτον σὺ ἐμοῦ σοφώτερος εἶ τηλικούτου ὄντος τηλικόσδε ὦν, ὥστε σὺ μὲν ἔγνωκας ὅτι οἱ μὲν κακοὶ κακὸν τι ἐργάζονται ἀεὶ τοὺς μάλιστα πλησίον ἑαυτῶν, οἱ δὲ ἀγαθοὶ ἀγαθόν, ἐγὼ δὲ δὴ εἰς τοσοῦτον ἀμαθίας ἤκω ὥστε καὶ τοῦτ' ἀγνοῶ, ὅτι ἐάν τινα μοχθηρὸν ποιήσω τῶν συνόντων, κινδυνεύσω κακὸν τι λαβεῖν ὑπ' αὐτοῦ, ὥστε τοῦτο <τὸ> τοσοῦτον κακὸν ἐκῶν ποιῶ, ὡς φῆς σὺ;

¿Y entonces qué, Meleto? ¿Hasta tal punto eres tú con tu edad más sabio que yo con la mía que tú sabes que los malos hacen siempre algún mal a los que están más cerca de ellos y los buenos un bien, y yo en cambio he llegado a tal grado de ignorancia que hasta eso desconozco, que si hago perverso a alguno de los que me acompañan correré peligro de recibir algún mal de él, y que semejante mal lo hago voluntariamente, como tú afirmas?

Plat. *Apol.* 26 E 7-9 ἐμοὶ γὰρ δοκεῖ οὐτοσί, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, πάνυ εἶναι ὑβριστῆς καὶ ἀκόλαστος, καὶ ἀτεχνῶς τὴν γραφὴν ταύτην ὑβρεῖ τινὶ καὶ ἀκολασίᾳ καὶ νεότητι γράψασθαι.

²¹⁰² Plat. *Euthyphr.* 2 b 10-11 εἶ τινα νῶ ἔχεις Πιτθέα Μέλητον οἷον τετανότριχα καὶ οὐ πάνυ εὐγένειον, ἐπίγρυπον δέ. No obstante, como señala BLUMENTHAL (1973:176), el uso de ἀγνώς con sentido irónico no tiene paralelos en Platón.

²¹⁰³ BLUMENTHAL (1973: 179).

Pues lo que a mí me parece, atenienses, es que este hombre es un completo insolente y un desvergonzado, y que sencillamente ha presentado este escrito de acusación por una especie de insolencia, desvergüenza y temeridad juvenil.

Sin descartar absolutamente que también estas palabras puedan tener un matiz irónico, la reiteración en destacar la juventud de Meleto parece más bien un indicio de que, en efecto, se trataba de un hombre todavía relativamente joven.

En definitiva, con la imprecisión de los datos de que disponemos y una vez sopesadas las diferentes hipótesis que se han propuesto para hacer coherentes los datos contradictorios de los testimonios sobre el poeta trágico Meleto, hemos de resignarnos a movernos en una amplia franja que va desde lo probable a lo posible. Contando con estas limitaciones, lo más prudente que podemos concluir es lo siguiente:

1. Es probable que hubiera dos Meletos, padre e hijo, el primero de los cuales sería el poeta trágico censurado por la comedia y el segundo el acusador de Sócrates.

2. De ser cierta la suposición anterior, es posible que Meleto hijo fuera también poeta trágico: esta posibilidad se basa, como veremos más adelante, en que el acusador de Sócrates actúa en el juicio “resentido en nombre de los poetas” (ὕπὲρ τῶν ποιητῶν ἀχθόμενος, *Apolog.* 23 E) y en las referencias a una *Edipodia* de la que hablan los escolios estrenada en fecha posterior al proceso de Sócrates en 399 a. C.

3. No obstante, es también perfectamente posible que hubiera un único autor trágico de nombre Meleto y que Meleto II, el acusador de Sócrates, no fuera poeta trágico o ni siquiera fuera poeta. Si, en palabras de Sócrates, participó en aquel proceso “en nombre de los poetas” es porque quizá para el filósofo actuara en representación de sus intereses familiares, como explicaremos con más detalle en el capítulo siguiente.

4. Es probable que el acusador de Sócrates y el de Andócides fueran el mismo individuo.

TESTIMONIA

T 1

ARETHAS, *Schol. in Platonis Apologiam* 18 B p. 420 Gr. Μέλητος δὲ τραγωδίας φαῦλος ποιητής, [Θρ]ᾶξ γένος, ὡς Ἀριστοφάνης Βατράχοις, ἸΠελαργοῖς Λαΐου υἱὸν αὐτὸν λέγων, ἐ[πεὶ ῶ] ἔπει οἱ Πελαργοὶ ἐδιδάσκοντο, καὶ ὁ Μέλητος Οἰδιπόδειαν καθῆκεν, ὡς Ἀριστοτέλης Διδασκαλίαις. ἐν δὲ Γεωργοῖς ὡς Καλλίαν περαίνοντος αὐτοῦ μέμνηται. ἠμέμνηται αὐτοῦ καὶ Λυσίας ἐν Σωκράτους ἀπολογία.²¹⁰⁴

Meleto era un mediocre poeta trágico, tracio de origen, como dice Aristófanes en Las ranas; «en Las cigüeñas lo llama “hijo de Layo” porque el año en que se representó Las cigüeñas Meleto también había estrenado una Edipodia, según Aristóteles en las Didascalias.» En Los labriegos lo menciona como follador de Calias. «También lo menciona Lisias en su Apología de Sócrates.»

Comentario

El escolio de Aretas a *Ap.* 18 b glosa la expresión τούς ἀμφὶ Ἄνυτον con la que Sócrates define a sus más recientes acusadores en contraposición a los que desde hace tiempo han ido creando una imagen distorsionada de él. Si bien podría remontarse en último término a un léxico κομωδουμένων del periodo alejandrino lo suficientemente escrupuloso, el comentario de Aretas es un ejemplo de cómo las sucesivas copias, resúmenes y compilaciones que a lo largo del tiempo sufrieron este tipo de repertorios podían llevar a una acumulación desordenada de inexactitudes y contradicciones de todo tipo. Examinemos en detalle las principales afirmaciones que se hacen en el escolio:

a) *φαῦλος ποιητής*. El juicio negativo que al escoliasta le merece la calidad literaria de Meleto, identificado por él con el acusador de Sócrates, puede estar influido, lógicamente, por el penoso papel que el poeta representó en aquel proceso, pero

²¹⁰⁴ Siguiendo la edición de Snell-Kannicht que nos sirve de referencia, *TrGFI* (1986²), hemos encerrado entre medios corchetes « » la información que parece referirse a Meleto II.

vendría reforzado por el testimonio del cómico Sanirión, que en su comedia Γέλως (*Risa*) lo llamaba “el cadáver del Leneo” (τὸν ἀπὸ Ληναίου νεκρόν), en probable alusión a algún notorio revés del dramaturgo en el certamen de las Leneas (T 3).

b) *Θραῦξ γένος*. Con la siguiente afirmación de Aretas comienzan ya a surgir serios problemas de coherencia cronológica. Así, el erudito bizantino afirma que Aristófanes en *Las ranas*, estrenada en 405, reprochaba a Meleto su origen tracio, lo que supone una contradicción con la ya mencionada declaración de Sócrates en *Eutifrón* 2 b de que su acusador era τις νέος καὶ ἄγνώς: sin duda, disfrutar del dudoso honor de andar en boca de los cómicos suponía ya de por sí suficiente señal de notoriedad. También Aristófanes se mofaba de él en *Gerítades* (T 2), pieza probablemente de 408, lo que ratifica que, si bien Meleto podía ser todavía relativamente joven en 399 cuando se celebró el proceso contra Sócrates, no podía ser en absoluto desconocido para el filósofo. Pero es más: de referirse efectivamente a él la acusación que se le hacía en *Los labriegos* —estrenada entre 424-2— de ser amante de Calias, ni siquiera el poeta trágico Meleto podría haber sido considerado joven en 399.

Por otra parte, resulta sorprendente que en ningún lugar de *Las ranas*, al menos tal como ha llegado esta pieza hasta nosotros, se diga que Meleto fuera de origen tracio como afirma Aretas, pues lo único que allí encontramos es un reproche a Eurípides por imitar la obra de Meleto (v. 1301-3 = T 5). Es posible que algún otro poeta cómico distinto de Aristófanes haya recriminado a Meleto su origen extranjero —acusación tan habitual en la comedia como no siempre veraz— o que haya querido censurar su desenfundada pasión pederástica —inventada según algunas versiones por el tracio Orfeo—, como en su día propuso Fritzsche²¹⁰⁵, pero resulta más verosímil la explicación propuesta por Mazon en el sentido de que la acusación de “tracismo” derivaría de una interpretación equivocada del adjetivo *Θρακικοφῶται* que Aristófanes utiliza en *Gerítades* (fr. 156 K-A, v. 7 = T 2) para referirse a Meleto y al resto de poetas que se

²¹⁰⁵ Cf. FRITZSCHE, *Quaestiones Aristophanae*, Leipzig 1835, p. 46.

dirigen como embajadores al Hades (ἄδοφοῖται) con la misma desenvoltura con que otros se dirigen a Tracia (Θρακοφοῖται)²¹⁰⁶:

A. εἰσὶ γὰρ τινες
ἄνδρες παρ' ὑμῖν ἄδοφοῖται; B. νῆ Δία
μάλιστά γ', ὥσπερ Θρακοφοῖται.

A. *¿Así que hay gente
entre vosotros que visita el Hades? B. ¿Por Zeus,
y tanto que sí! A. ¿Como quien visita a los tracios?*

c) *Λαῖου υἱὸν*. La siguiente noticia de Aretas nos aporta varios datos interesantes, si bien lamentablemente no podemos extraerles todo el partido que sería deseable. En primer lugar, Aretas nos da el título de una trilogía de Meleto, *Edipodia*, y añade que fue esta el motivo de que Aristófanes lo llamara “hijo de Layo” en una comedia, *Las cigüeñas* (Πελαργοί), estrenada en el mismo año. La coincidencia de fecha, que está avalada por una autoridad en principio poco cuestionable como es la de Aristóteles, implica que la trilogía de Meleto tuvo que representarse en las Leneas y que Aristófanes, ágil en reaccionar, le habría replicado ya en las Dionisias de ese mismo año. El problema es que no tenemos una certeza absoluta sobre la fecha de representación de Πελαργοί. El indicio más consistente es que en esa comedia se ataca a dos κομωδοῦμενοι, Neoclides y Patrocles, el primero un conocido sicofante (fr. 454 K-A) y el segundo un poeta trágico famoso por su avaricia²¹⁰⁷ (fr. 455 K-A), a quienes Aristófanes menciona sólo en sus

²¹⁰⁶ Si se descarta que Meleto I fuera tracio, lo que parece probable dada la debilidad del testimonio de Aretas, toma cuerpo la posibilidad de identificarlo a él, o mejor a su hijo Meleto II, con el acusador de Andócides en *Sobre los misterios* y con el posible orador del *Contra Andócides* de pseudo-Lisias, pues este afirma ser un Eumólpidas. BURNET (1924: 91), que defiende esta postura, explica el adjetivo Θραξ en el sentido de que a Eumolpo, uno de los fundadores de los misterios de Eleusis, la leyenda lo presenta también como rey de Tracia; vid. *supr.* n. 2099.

²¹⁰⁷ Cf. *TrGF*, 57 T 1a-b.

últimas piezas conservadas, *Asambleístas* (392 a. C.) y *Pluto* (389 a. C.)²¹⁰⁸. Como señala Mazon, puesto que la moda, incluso en cuestiones de ridículo, no dura muchos años, es lógico suponer que *Las cigüeñas* —y por tanto la *Edipodia* de Meleto— se estrenara en una fecha muy próxima a la de aquellas otras piezas²¹⁰⁹.

Otro indicio indirecto para la datación tardía de la *Edipodia* proviene de la propia expresión *hijo de Layo* con que Aristófanes se burlaba de Meleto, pulla que además parece reforzar la suposición de que hubo dos poetas, padre e hijo, con el mismo nombre. En efecto, la broma de llamar Λαΐου υἱόν al autor de una *Edipodia* no tiene gracia si no viene aderezada además con una acusación de pederastia, pues a Layo se le atribuía la invención de tal práctica. Puesto que, como afirma Aretas en la línea siguiente del esolio, Aristófanes acusaba a Meleto en *Los labriegos*, estrenada en torno al 424, de ser el amante de Calias (Καλλίαν περαίνοντος), la *Edipodia* sería obra del hijo de aquel notorio pederasta y, en consecuencia, es bastante probable que se estrenara unos treinta años después, seguramente con posterioridad al juicio de Sócrates, puesto que el filósofo afirma no conocer a su acusador²¹¹⁰.

Burnet, no obstante, cuestiona todo lo anterior, argumentando que la aproximación cronológica entre la *Edipodia* de Meleto y *Las cigüeñas* de Aristófanes se basa en una reconstrucción errónea del texto de Aretas, en cuyos manuscritos las palabras ἐ[πεὶ ᾧ] no son legibles y los trazos visibles más bien parecen descartar esa lectura²¹¹¹. La *Edipodia* sería para Burnet obra de un único autor trágico Meleto, el mismo criticado por Aristófanes en *Los labriegos*, quien podría haber sido el padre del acusador de Sócrates y, en todo caso, si se concede una fecha tardía para su trilogía sobre Edipo, haber continuado escribiendo hasta después del juicio contra el filósofo.

²¹⁰⁸ Neoclides aparece en *Eccl.* 254, 398 y *Plut.* 665; Patrocles en *Plut.* 84.

²¹⁰⁹ Cf. MAZON (1942: 179-80); en el mismo sentido, GIL (1996:175-6).

²¹¹⁰ Este es uno de los argumentos que utiliza GEISSLER (1925: 71-2) para una datación tardía de Πελαργοί — aceptada por la mayoría de la crítica— y, por tanto, también de la *Edipodia* de Meleto II. Sin embargo, como veremos a continuación, la crítica está dividida sobre si el personaje atacado en *Los labriegos* es el dramaturgo u otro Meleto distinto.

²¹¹¹ Cf. BURNET (1924: 90).

La principal objeción que puede hacerse al razonamiento de Burnet es que, aunque ciertamente las palabras ἐπεὶ ᾧ sean una reconstrucción de Green (el editor de los escolios de Platón), no ocurre lo mismo con lo que sigue a continuación, ἔπει οἱ Πελαργοὶ ἐδιδάσκοντο, y Burnet no da ninguna alternativa de sentido, porque seguramente no la hay, a la conjetura de Green. No obstante, se puede aducir en su favor que la expresión “hijo de Layo” no tiene por qué ir dirigida contra el hijo de un pederasta, sino que podría aludir al pederasta mismo. Lo cierto es que no hay razones cronológicas para descartar la posibilidad de que el amante de Calias —en el supuesto de que este sea el poeta trágico— y el autor de la *Edipodia* sean el mismo individuo y que, por consiguiente, hubiera un único dramaturgo de nombre Meleto.

d) *Καλλίαν περαίνοντος*. La mención a Meleto como amante de Calias en *Γεωργοί* de Aristófanes es la referencia más antigua al dramaturgo, no sólo por lo que se refiere al escolio de Aretas sino en el conjunto de los testimonios sobre él, por lo que constituye el argumento más sólido contra la identificación entre el poeta trágico y el acusador de Sócrates. *Los labriegos* debió de estrenarse con bastante probabilidad en el 424 a. C., en una fecha muy cercana a *Los caballeros*²¹¹², como se deduce de las comunes referencias a la expedición a Pilos y la toma de Esfacteria por Cleón a finales del verano de 425 a. C. y a que los anhelos de paz que en ambas se expresan parecen indicar que no se había llegado todavía a la paz de Nicias del 421 a. C. El argumento de *Los labriegos* es imposible de reconstruir ni siquiera en sus trazos generales, pero es de suponer que estaría en la línea de *Los acarnienses* y *La paz*, tomando Aristófanes partido esta vez por los campesinos del Ática como colectivo más perjudicado por la guerra²¹¹³.

Como ya hemos indicado, una fecha de estreno para *Los labriegos* que oscile entre el 424 y el 421 a.C hace muy difícil la identificación entre el poeta trágico y el acusador de Sócrates: sólo una fuerte ironía rayana con el sarcasmo haría decir a

²¹¹² Cf. CAPPIS (1911: 421-30), quien se basa para datar *Γεωργοί* en el empleo en ambas comedias del poco habitual término *μολγός* ('saco') en un contexto muy parecido; le siguen GEISSLER (1925: 36 n.16); PLATNAUER (1949: 7); GELZER, *RE* suppl. XII (1970) col. 1408 y GIL (1996: 151); no obstante, KAIBEL (*RE* II col. 978, 38-47, s.v. *Aristophanes*) retrasaba un poco esta fecha hasta el 422 a. C. y MUSSO (1964: 80-9) hasta el 421 a. C.

²¹¹³ Cf. GIL (1996: 150)

Sócrates que un poeta que estaba en activo y era censurado por Aristófanes desde hacía más de 20 años era alguien “joven y desconocido”. Sin embargo, también es cierto que no deja de ser más que una suposición que el Meleto injuriado en *Los labriegos* fuera nuestro dramaturgo: nada hay en el fragmento de Aristófanes que lo confirme y, de hecho, la relación con Calias —dando por hecho que se trate del famoso anfitrión del *Protágoras* platónico y del *Banquete* de Jenofonte, conocido tanto por su riqueza como por la depravación de sus costumbres y su liberalidad con los sofistas²¹¹⁴— proporciona motivo suficiente a algunos estudiosos para asociarlo con uno de los acusadores del orador Ándocides en su proceso por impiedad del 399 a. C., proceso que, como el propio orador señala en su discurso de defensa (*De Myst.* 132), fue instigado en la sombra precisamente por Calias²¹¹⁵. Sin embargo, como ya hemos señalado, hay

²¹¹⁴ Hay un consenso general entre los críticos en que el Calias mencionado en Γεωργοί es el denominado por los historiadores Calias III (Cf. KIRCHNER *PA* 7826, p. 520-1; *RE* s.v. Kallias. 3, col. 1618), hijo de Hipónico y de la que después de su divorcio sería la mujer de Pericles (Plut. *Vit. Per.* XXIV). Fue célebre por la enorme riqueza que heredó de su familia (And. *De myst.* 130; Isocr. XVI, 31), una de las más nobles de Atenas, y por sus costumbres licenciosas, duramente criticadas por la comedia (Aristoph. *Ran.* 429 con escolio, *Av.* 283 con escolio; Eup. Κόλακες, fr. 174 K-A; Δῆμοι, fr. 99, 12 K-A y en Αὐτόλυκος) y por el propio Andócides (*De myst.* 124-5). Su magnificencia con los sofistas (Plat. *Ap.* 20a) y con la cohorte de aduladores que lo acompañaba le llevó a dilapidar toda su fortuna (Lys. XIX 48; Athen. IV 169a; Philostr. *Vit. soph.* II 25). De ser este el personaje aludido en *Los labriegos* como *erómenos* de Meleto tendría unos treinta años en 424, por lo que la edad de Meleto I sería lógicamente superior, lo que hace aún más dudoso que se pueda identificar al poeta trágico Meleto I con el joven acusador de Sócrates.

²¹¹⁵ Son principalmente DERENNE (1930: 123-6) y MAZON (1942:187) quienes, debido a esta relación con Calias, afirman que el Meleto atacado en Γεωργοί no era el poeta trágico sino el acusador de Andócides. Sin embargo, aunque sea la hipótesis más probable, tampoco es totalmente seguro que el Calias mencionado en *Los labriegos* haya de ser el opulento aristócrata ateniense. Una posibilidad que nos atrevemos a sugerir es que se tratara del poeta cómico del mismo nombre, de una generación anterior pero contemporáneo y rival de Aristófanes (*PCG* IV, p. 38-53). Realmente, el resto de las acusaciones de libertinaje que aparecen en la comedia y en la oratoria contra el Calias anfitrión del *Protágoras* van referidas siempre a sus complicadas relaciones con las mujeres (entre otras cosas, compartía techo y lecho, al parecer, con una madre y su hija al mismo tiempo) y no a relaciones homoeróticas al margen de las convenciones admitidas, como es el caso del Calias citado en Γεωργοί. Por otra parte, los ataques de unos cómicos contra otros no son infrecuentes: el propio Calias había sido atacado por su colega Cratino

también razones suficientes para sospechar que el acusador de Andócides y el de Sócrates pudieran la misma persona.

Es de agradecer, finalmente, que Aretas haya conservado en su breve noticia la forma *περαίνοντος*, de *περαίνω*, verbo que tiene el significado más común de ‘llevar a término’ o ‘concluir’, pero cuya raíz (*per-) significa originalmente ‘atravesar’ y también ‘penetrar’ o ‘perforar’ (cf. *πείρω*, *περάω*), con las previsibles derivaciones obscenas (cf. con grado *ο*, *πόρνη*) de las que, como en este caso, hace uso la comedia²¹¹⁶. Se trata de un término lo suficientemente expresivo y alejado del vocabulario habitual que se espera de un arzobispo bizantino del s. IX como para suponer que Aretas está recogiendo la expresión literal utilizada por Aristófanes.

d) *μέμνηται αὐτοῦ καὶ Λυσίας ἐν Σωκράτους ἀπολογία*. Nada podemos extraer de esta última sección del escolio al haberse perdido prácticamente por completo esta presunta *Apología* de Lisias, cuya existencia, por otra parte, ha sido puesta en cuestión por la mayoría de los editores del orador²¹¹⁷. La anécdota que relatan Cicerón (*Orat.* I 54, 231) y Diógenes Laercio (II 40), entre otros, de que Sócrates rechazó un discurso de defensa compuesto por Lisias por encontrarlo excesivamente suplicante parece una fabulación creada dentro de los círculos socráticos. Lo más probable es que haya que identificar esa supuesta *Apología* con el *ὑπὲρ Σωκράτους πρὸς Πολυκράτην*, compuesto por Lisias como respuesta al libelo que contra el filósofo había escrito ca. 393 a. C. el orador Polícrates²¹¹⁸. La noticia del escolio responde, lógicamente, a que una vez más el repertorio de *κομωδουμένων* del que se sirvió Aretas identificaba al autor trágico con el acusador de Sócrates.

quien lo llamó *σχοινίον* (‘cuerda de juncos’ pero también ‘miembro viril’), seguramente por tener un padre cordelero o tejedor de juncos; cf. SOUTO (1998: 233-237).

²¹¹⁶ Com. ad. F 14 K οὐδείς κομήτης ὅστις οὐ περαίνεται (*No hay ningún melenudo que no esté follado*). Otros ejemplos de un uso obsceno de *περαίνω* en Artem. I 80, Diog. Laert. II 127; *Ant. Pal.* XI 339.

²¹¹⁷ Así, por ejemplo, Sauppe (1850), Blass (1887), Gernet (1926); para un estado de la cuestión, junto con la edición de los fragmentos de ambos discursos de Lisias, vid. FLORISTÁN (2000: 235-7; 325-7).

²¹¹⁸ Tampoco de este segundo discurso de Lisias quedan fragmentos significativos (fr. 237-41 Floristán).

T 2

ARISTOPHANES, *Gerytades* (anni 408) F 156 K-A (ATHEN. 12, 551 A-B) Καὶ Ἄριστοφάνης δ' ἐν Γηρυτάδῃ λεπτοὺς τούσδε καταλέγει, οὓς καὶ πρέσβεις ὑπὸ τῶν ποιητῶν (551b) φησιν εἰς Ἄιδου πέμπεσθαι πρὸς τοὺς ἐκεῖ ποιητὰς λέγων οὕτως· (v. 1-10). εἴθ' ἐξῆς φησιν· (v. 11-13)

- (A.) καὶ τίς νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας²¹¹⁹
ἔτλη κατελθεῖν; (B.) ἓνα † δ' ἀφ' ἐκάστης τέχνης
εἰλόμεθα κοινῇ γενομένης ἐκκλησίας,
4 οὓς ἦσμεν ὄντας ἀδοφοίτας καὶ θαμὰ
ἐκέῖσε φιλοχωροῦντας. (A.) εἰσὶ γὰρ τινες
ἄνδρες παρ' ὑμῖν ἀδοφοῖται; (B.) νῆ Δία
μάλιστά γ'. (A.) ὥσπερ Θρακοφοῖται; (B.) πάντ' ἔχεις.
8 (A.) καὶ τίνες ἂν εἶεν; (B.) πρῶτα μὲν Σαννυρίων
ἀπὸ τῶν τρυγῶδων, ἀπὸ δὲ τῶν τραγικῶν χορῶν
Μέλητος, ἀπὸ δὲ τῶν κυκλίων Κινησίας.
(A.) ὡς σφόδρ' ἐπὶ λεπτῶν ἐλπίδων ὠχεῖσθ' ἄρα²¹²⁰.
12 τούτους γὰρ, ἦν πολλῶ ξυνέλθη ξυλλαβῶν
ὁ τῆς διαρροίας ποταμὸς οἰχίησεται.

Y Aristófanes en Gerítades hace una lista de los escuálidos que, dice, también fueron enviados por los poetas como embajadores al Hades para ver a los poetas de allí, con estas palabras: (v. 1-10) Y a continuación sigue así: (v. 11-13)

²¹¹⁹ Se trata de un pasaje paratrágico, cf. Eur. *Hec.* 1-2 Ἦκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας / λιπῶν (*He venido tras dejar la guarida de los muertos y las puertas de tiniebla*).

²¹²⁰ De nuevo hay una imitación de un pasaje trágico, cf. Trag. ad. F 55 K-Sn λεπτή τις ἐλπίς ἐστ' ἐφ' ἧς ὀχούμεθα (*Es una flaca esperanza por la que nos dejamos llevar*).

- A.) *¿Y quién a la guarida de los muertos, al portal de tiniebla ha osado descender?* (B.) *A uno de cada arte hemos elegido de común acuerdo en asamblea,*
- 4 *gente que sabemos suele visitar el Hades y que gusta de viajar allí a menudo.* (A.) *¿Así que hay gente entre vosotros que visita el Hades?* (B.) *¡Por Zeus, y tanto que sí!* (A.) *¿Como quien visita a los tracios?*
- [(B.)*¡Del todo lo has pillado!*
- 8 (A.) *¿Y quiénes podrían ser?* (B.) *Pues en primer lugar Sanirión, de entre los cómicos; y de los coros trágicos, Meleto; y de los coros cíclicos, Cinesias.*
- (A.) *“Por qué flacas esperanzas os dejabais llevar,*
- 12 *pues a esos tipos, si viene crecido, los recogerá el río de la diarrea y se los llevará”.*

Comentario

La introducción de Ateneo a la cita del fragmento del *Gerítades* de Aristófanes nos proporciona, aunque sea sucintamente, la línea argumental de esta comedia perdida: de manera semejante a *Las ranas* de Aristófanes, la comedia trataba sobre crítica literaria y, al igual que sucedía en esta pieza o en *Δῆμοι* de Éupolis, se producía un descenso al Hades para consultar o traer de allí a algún poeta insigne ya fallecido. Se elige para ello como embajadores a una terna de poetas que por su extrema delgadez parecen los más adecuados para no desentonar en el mundo de los muertos:

Cinesias²¹²¹, Sanirión²¹²² y Meleto, todos ellos es de suponer que bien conocidos por el público ateniense y objeto de burla en otras comedias.

Para buena parte de la crítica la fecha de estreno de *Gerítades* resulta un dato clave para rechazar la identificación entre el autor trágico Meleto y el acusador de Sócrates: si, como admite la mayoría, la obra se estrenó en torno al 408 a. C., el “joven y desconocido” Meleto que denunció al filósofo no podría ser el autor trágico²¹²³. Solo Mazon y Derenne, como ya hemos indicado²¹²⁴, piensan que esa fecha no es incompatible con que Meleto siguiera siendo joven en 399 y, en todo caso, atribuyen una intención irónica a las palabras de Sócrates. Si embargo, Webster propone retrasar

²¹²¹ Cinesias fue un célebre músico y poeta ditirámico frecuentemente criticado por Aristófanes como impulsor de las nuevas tendencias musicales. La expresión ἀπὸ δὲ τῶν κυκλίων χορῶν se refiere a la disposición en círculo de los coros ditirámicos en honor de Dioniso (cf. *Aves* 140, donde el propio personaje de Cinesias se define como τὸν κυκλιοδιδάσκαλον). Aristófanes se burla de él, además de en *Gerítades*, en *Las aves* —donde Cinesias se presenta ante el protagonista para pedir unas alas con las que elevar la altura de su inspiración poética—, *Las ranas* (v.153, 1437), *Asambleístas* (v. 330) y *Lisístrata* (v. 860). Fue también atacado por los cómicos Ferécates (fr. 155 K-A v. 8-12) y Estratis, quien le dedicó una comedia entera de la que quedan algunos fragmentos (fr. 14-22 K-A).

²¹²² Del poeta cómico Sanirión apenas sabemos algo más de lo que aquí dice Aristófanes. La *Suda* (c 93) da el título de tres de sus obras: Γέλως, Δανάη e Ἴώ (erróneamente le atribuye también Ψυχασταί de Estratis), de las que quedan escasos fragmentos (fr. 1-13 K-A, *PCG* VII p. 585-589); su delgadez fue también objeto de burla por parte de Estratis en Ψυχασταί y en Κινησίαις. Ya hemos mencionado (vid. supr. n. 2083) la burla que Sanirión hizo en su *Dánae* (fr. 8 K-A) del error que cometió el actor Hegéloco al pronunciar en el *Orestes* de Eurípides (v. 279) γαλήν' ὀρῶ (“veo una comadreja”) en lugar de γαλήν' ὀρῶ (“veo el mar en calma”).

²¹²³ USENER (1889: 375-6) propuso para la representación del *Gerítades* el 407, es decir, inmediatamente después de la partida de Eurípides a Macedonia en 408, basándose en que no se hace mención de este poeta en los fragmentos conservados y sí en cambio de Agatón, que no abandonó Atenas hasta el 405 a. C. KUIPER (1913: 240-2) fue el primero en proponer el 409-408 a. C. basándose justamente en las referencias a Eurípides que halló en unos versos citados por Sátiro en la *Vida de Eurípides* (fr. 591 y 595 K-A) y que atribuyó al *Gerítades*. Aceptan sus argumentos KÖRTE (1911: 271), GEISSLER (1925: 61-2), SCHMID (*GGL* I 3, 210), GELZER (*RE* suppl. XII [1970] col. 1408), quien propone concretamente las Leneas de 408, y GIL (1996: 156); vid. supr. comentario al T 11 de Agatón (cap. I).

²¹²⁴ vid. supr. n. 2086 y 2092.

el estreno de *Gerítades* hasta los primeros años del siglo IV a. C., y sugiere, en consecuencia, que el autor ridiculizado en *Gerítades* podría ser Meleto II²¹²⁵.

Los términos ἄδοφοῖται (‘visitantes del Hades’) y Θρακκοφοῖται (‘visitantes de Tracia’), ambos de creación aristofánica, pueden aportar alguna luz sobre la imprecisa figura de Meleto. El primero de ellos lo define Hesiquio (α 1793) como οἱ λεπτοὶ καὶ ἰσχυροὶ καὶ ἐγγὺς θανάτου ὄντες (“los que son delgados, débiles y están cerca de la muerte”). Efectivamente, los tres poetas contemporáneos de Aristófanes son objeto de burlas, incluso entre ellos mismos, por su extremada delgadez y aspecto enfermizo²¹²⁶. Así, por ejemplo, como explica el propio Ateneo (551 C-D) en las líneas que siguen a la cita del *Gerítades*, Sannirión describía a Meleto en su comedia Γέλως como el “cadáver del Leneo” (τὸν ἀπὸ Ληναίου νεκρὸν, T 3), en probable alusión tanto a un sonoro fracaso en ese certamen como a su famélica figura, y el también comediógrafo Estratis dice en Ψυχασταί que Sanirión llevaba una σκυτίνην ἐπικουρία, que suele interpretarse como un ‘corsé de cuero’²¹²⁷, semejante al corsé de madera de tilo que también llevaba Cinesias para poder mantenerse derecho²¹²⁸. Por lo que se refiere concretamente a

²¹²⁵ WEBSTER (1972: 738) recupera un argumento de RAUBITSCHER, *RE* XXI (1941) s. v. *Philonides* 61, 50, quien señalaba las similitudes entre el *Gerítades* y el *Pluto* por la mención en ambas de la hetera Nais (F 179 K-A, *Plut.* 179), nombrada también por Lisias en el *Contra Filónides* (fr. 245 S). KASSEL-AUSTIN (*PCG* III 2, p. 101), sin proponer una fecha alternativa, ponen igualmente en duda el año 408 al cuestionar la hipótesis de Kuiper sobre la pertenencia de los versos recogidos por Sátiro al *Gerítades*.

²¹²⁶ También Eliano se refiere a la delgadez de este trío esquelético, con la incorporación de un cuarto componente, en *Var. hist.* X 6 Ἐκωμωδοῦντο ἐς λεπτότητα Σαννυρίων ὁ κωμωδίας ποιητῆς καὶ Μέλητος ὁ τραγωδίας ποιητῆς καὶ Κινησίας κυκλίων χορῶν καὶ Φιλητᾶς ποιητῆς ἑξαμέτρων (*Son objeto de burla por su delgadez el poeta cómico Sanirión, el poeta trágico Meleto, el de coros cíclicos Cinesias y el poeta épico Filetas*).

²¹²⁷ Fr. 57 K-A. GAMBATO (2001: III, 1381 n.1) no obstante, piensa que σκυτίνην ἐπικουρία se refiere a un falo de cuero, no al ὄλισβος, sino al que llevaban los actores cómicos en recuerdo del origen dionisiaco de la comedia y que Aristófanes parece reprobar como un recurso cómico fácil y vulgar del que se sirven los poetas mediocres.

²¹²⁸ Athen. XII 551d ἦν δ' ὄντως λεπτότατος καὶ μακρότατος ὁ Κινησίας, εἰς ὃν καὶ ὄλον δρᾶμα γέγραφεν Στράτις (...) ἄλλοι δ' αὐτόν, ὡς καὶ Ἀριστοφάνης (*Av.* 1377), πολλάκις εἰρήκασι φιλύρινον Κινησίαν διὰ τὸ φιλύρας [τοῦ ξύλου] λαμβάνοντα σανίδα συμπεριζώννυσθαι, ἵνα μὴ κάμπηται διὰ τε τὸ μῆκος καὶ τὴν ἰσχύνητα. ὅτι δὲ ἦν ὁ Κινησίας νοσώδης καὶ δεινὸς τᾶλλα Λυσίας ὁ ῥήτωρ ἐν τῷ ὑπὲρ Φανίου

Meleto, Mazon²¹²⁹, en línea con su defensa de la identificación entre el dramaturgo y el acusador de Sócrates, considera compatible la delgadez y el aspecto enfermizo de los que se burla Aristófanes con la descripción que Sócrates hace de él en *Eutifrón*, un joven de “pelo lacio, barba rala y nariz ganchuda”²¹³⁰, si bien hay que hacer notar que en ningún momento alude Sócrates a la extrema delgadez de su oponente.

El término Θρακκοφοῖται ya dijimos que puede estar en el origen de la errónea noticia de Aretas (cf. T 1) sobre el supuesto origen tracio de Meleto. En cuanto a la mención de Tracia en este contexto, Kassel y Austin²¹³¹ recogen una sugerencia de Kaibel en el sentido de que puede haber una alusión a la retirada de Alcibíades a su fortaleza de Tracia tras ser derrotado en Notio y a las visitas que allí recibía de sus seguidores. Mazon piensa más bien en una crítica a la peligrosa política expansionista de Atenas en aquella región, que lleva a Aristófanes a identificar el camino a Tracia con el camino al Hades²¹³².

T 3

SANNYRION, *Γέλως* (a. 410-400?) F 2 K-A (ATHEN. 12, 551 C περὶ δὲ Μελήτου αὐτὸς ὁ Σαννυρίων ἐν Γέλωτι λέγει οὕτως)

× – Μέλητον τὸν ἀπὸ Ληναίου νεκρόν.

(Sobre Meleto el propio Sanirión en Gelos dice así:)

παρὰ νόμων ἐπιγραφόμενῳ λόγῳ εἶρηκεν (fr. 143 S, 158 Floristán) (*Era realmente Cinesias delgadísimo y altísimo, contra el cual escribí un drama entero Estratis, [...] y otros, como Aristófanes, lo llaman muchas veces “Cinesias ligero como el tilo”, por tener completamente rodeada la cintura con una tablazón de planchas de tilo para no doblarse por culpa de su estatura y su delgadez. Que Cinesias era enfermizo y extraño en otros aspectos lo ha dicho también el orador Lisias en su discurso En defensa de Fanias, por propuesta ilegal*).

²¹²⁹ MAZON (1942: 184-5).

²¹³⁰ vid. supr. n. 2102

²¹³¹ PCG III 2, p. 102.

²¹³² MAZON (1942:184).

Comentario

El fragmento de Sanirión, citado también por Ateneo en el mismo pasaje que el testimonio anterior, parece insistir en el poco saludable aspecto de Meleto y en su macilenta figura, lo que resulta curioso dado que, como hemos tenido oportunidad de ver, tampoco él andaba precisamente muy sobrado de carnes. No obstante, Snell y otros comentaristas señalan igualmente que la mención del Leneo (Λήναιον; de ληνός, “lagar”), es decir, del santuario de Atenas donde se celebraban las fiestas Leneas (Λήναια) en honor de Dioniso, va dirigida contra algún estrepitoso fracaso de Meleto en el certamen dramático que allí tenía lugar en el mes de Gamelión (enero-febrero)²¹³³. Miles también ha señalado que la denominación de Meleto como un cadáver puede ser un reflejo de su estilo rígido y poco imaginativo que le llevó a fracasar en la escena²¹³⁴.

Por lo demás, la exigüidad de los fragmentos no nos aporta ninguna pista sobre la trama de Γέλως —título que podría significar tanto ‘risa’ como ‘objeto o historia risible’— ni sobre el papel que Meleto podría representar en ella. Daub, partiendo de los frecuentes ataques que Sanirión había recibido de Aristófanes y Estratis, sugirió que el argumento de *Gelos* podría ser una defensa irónica de estos poetas por los fracasos que ellos mismos habían sufrido²¹³⁵. Más recientemente, Storey ha supuesto razonablemente que tal vez la Risa aparecía personificada, al igual que sucedía con la Comedia y la Embriaguez en Πυτίνη (*La botella*) de Cratino, o con la Embriaguez, el Diálogo, la Retórica etc. en el Δίς κατηγορούμενος (*Dos veces acusado*) de Luciano²¹³⁶.

²¹³³ Hay referencias en las Didascalias a representaciones trágicas en esta festividad al menos desde el 420 a. C. según GEISLER (1925: 72 n.1); PICKARD-CAMBRIDGE (1988²: 40) adelanta esta fecha hasta el 440 a. C. Durante el s. V competían cinco poetas cómicos con una comedia cada uno y dos trágicos, igualmente con una tragedia cada uno. Si bien al principio, en lo que se refiere a la tragedia, el festival de las Leneas era considerado un concurso de segunda categoría, con el paso del tiempo su importancia casi se equiparó al de las Dionisias; cf. PICKARD-CAMBRIDGE (1988²: 359) y DEL RINCÓN (2007: 20)

²¹³⁴ MILES (2009: 87-8).

²¹³⁵ DAUB (1880: 65).

²¹³⁶ STOREY (2011: 219).

[T 4]

a) ARISTOPHANES, *Ranae* 1301-3 (Lenaea 405)

οὔτος (sc. Εὐριπίδης) δ' ἀπὸ πάντων μὲν φέρει, πορνωδιῶν²¹³⁷,
σκολίων Μελήτου, Καρικῶν ἀλύημάτων,
θρήνων, χορειῶν.

Él (sc. Eurípides) *de todo se aprovecha: de canciones de putas,*
escolios de Meleto, sonos de flauta carios,
trenos, canciones de baile.

b) *Schol. vetera ad locum* (*Suda* μ 495) Μελήτου· Προείρηται (deest) ὅτι τραγικός ποιητὴς ὁ Μέλητος. οὔτος δέ ἐστιν ὁ Σωκράτην γραψάμενος. κωμωδεῖται δὲ καὶ ὡς ψυχρὸς ἐν τῇ ποιήσει (T 1, 2) καὶ ὡς πονηρὸς τὸν τρόπον (T 1, 3 sq. et 6)

Se ha dicho antes que Meleto era un poeta trágico. Este es el que acusó a Sócrates. Se le ridiculiza también por inepto en su arte y por su carácter depravado.

c) TZETZES, ad locum 2-14 οὔτος δ' ὁ Εὐριπίδης τὰ χορικά μέλη αὐτοῦ φέρει ἀπὸ θρήνων χορείων καὶ χοροστατικῶν —θρήνων δὲ τίνων; πορνιδίων— ἐκ τῶν σκολιῶν, καρικῶν ἀλύημάτων θρηνητικῶν, τοῦ τραγικοῦ ποιητοῦ Μελίτου, ψυχροτάτου περὶ τὴν ποίησιν. οἱ δὲ νομίζοντες τοῦτον εἶναι τὸν κατὰ Σωκράτους

²¹³⁷ El texto presenta un pequeño problema textual: la forma que aparece en los manuscritos es πορνιδίων (“de las putitas”), que no da un buen sentido; Meineke propuso la lectura πορνωδιῶν, que pese a no estar documentada es admitida por la mayoría de los editores.

ἐκθέμενον ἀσεβείας γραφήν ἀμαρτάνουσιν· Εὐριπίδης γὰρ μιᾷ γενεᾷ ἦν Σωκράτους καὶ τοῦ Μελίτου ἐκείνου ἀνώτερος. πῶς οὖν ἐζήλου τοὺς μέλλοντας γενέσθαι;

Este Eurípides toma sus coros de trenos de danza y corales —¿de qué clase de trenos? Prostibularios—, de los escolios y de los trenéticos sonos de flauta carios, del poeta trágico Melito, muy inepto en su arte. Los que piensan que este es el que interpuso contra Sócrates una denuncia por impiedad, se equivocan. Pues Eurípides era de la misma edad que Sócrates y más mayor que aquel Melito. ¿Cómo podía entonces imitar a los que aún iban a nacer?

Comentario

El pasaje de *Las ranas* (a), enmarcado en el debate literario que con Dioniso como árbitro mantienen Esquilo y Eurípides en el Hades, recoge los reproches de Esquilo no tanto a la falta de originalidad de su oponente como a la abigarrada mezcla de géneros de baja estofa, desde canciones de prostitutas a tonadas de baile, a los que este acude como fuente de inspiración para componer sus cantos líricos. Entre estas fuentes se encontrarían los σκόλια o canciones de banquete de Meleto.

Tzetzes (c) censura la identificación que hacen el escoliasta y la *Suda* (b) entre el autor trágico y el acusador de Sócrates, pues no es posible que Eurípides imitara a alguien que era mucho más joven que él, dando por cierta la juventud del acusador de Sócrates tal y como se afirma en el *Eutifrón*. En definitiva, se trata del mismo argumento en el que, como hemos visto, insiste la mayoría de la crítica y que hace a MacDowell descartar tal identificación incluso en el caso de que el poeta trágico Meleto no hubiera comenzado su actividad hasta finales de s. V (como proponía Derenne), pues no es probable que se acusara a Eurípides de plagiar a un poeta que no había empezado a ser relevante hasta una fecha tan tardía.

Sin embargo, lo curioso del pasaje de *Las ranas* es que Meleto no aparezca en calidad de poeta trágico sino como autor de σκόλια o canciones de mesa. Estas composiciones las entonaban por turno, aunque no en orden consecutivo sino en zigzag (el adjetivo σκολιός significa literalmente ‘tortuoso’ o ‘sinuoso’), los participantes en el simposio, sujetando en la mano mientras cantaban una rama de mirto que se iban

pasando de uno a otro. Según Wilamowitz²¹³⁸ no hay aquí en realidad ninguna alusión al poeta trágico Meleto sino a un prácticamente desconocido Meles de Colofón, padre del también poeta épico, elegíaco y lírico del s. VII, además de músico, Polimnesto. Este último fue, según Plutarco, el creador de dos tipos de composiciones musicales aulódicas que llevaban su nombre, el nomos *Polimnesto* y el *Polimneste*²¹³⁹, innovaciones que censuraron los comediógrafos del s. V por su carácter erótico²¹⁴⁰. Wilamowitz pone en relación este pasaje de *Las ranas* con el T 5, donde Epícrates (vid. infra) mencionaría a este mismo Meleto como autor de έρωτικά, y explica la variación del nombre (Μέλης, -ητος frente a Μελήτος, -ου) bien por un error del copista o porque se trate de una variante del mismo prosopónimo.

Radermacher²¹⁴¹ altera la puntuación de Wilamowitz —que es la misma que presenta Snell en su edición— y coloca una coma antes y después de Μελήτου (*de todo se aprovecha, de canciones de putas, / de escolios, de Meleto, ...*), considerando que se trata del mismo personaje que acusó a Sócrates, lo que conlleva los consabidos problemas cronológicos.

Más tentadora resulta la interpretación que hace de estos versos Gil²¹⁴²: situando la coma únicamente delante del nombre de Meleto y respetando la normal anteposición del genitivo a su régimen, propone la siguiente lectura: πορνωδιών, / σκολίων, Μελήτου Καρικῶν αὐλημάτων (*canciones de putas, / escolios, sonos de flautas carias de Meleto*). Para Gil el Meleto aquí citado es el poeta trágico y no tiene nada que ver con el que aparece en el fragmento de Epícrates en T 5, que sería un autor posterior, puesto que Epícrates pertenece ya a la Comedia Nueva. Aristófanes, como en otras

²¹³⁸ WILAMOWITZ (1921b: 226 n.1).

²¹³⁹ Pseud. Plut. *De mus.* 5, 1133 A 7-9 γεγονέναι δέ καί Πολύμνηστον ποιητήν, Μελήτος τοῦ Κολοφωνίου υἱόν, ὃν [Πολύμνηστόν] τε καί Πολυμνήστην νόμους ποιῆσαι (*y que hubo un poeta, Polimnesto, hijo de Meles de Colofón, que creó los nomos Polimnesto y Polimneste*).

²¹⁴⁰ Aristoph. *Equ.* 1287 καί Πολυμνήστεια ποιῶν καί ξυνῶν Οἰωνίχῳ (*Compone a la manera de Polimnesto y se trata con Eónico [i. e. un depravado sexual]*); *Crat.* fr. 306 K. καί Πολυμνήστει' αἰεῖδει μουσικήν τε μανθάνει (*Canta y aprende la música de Polimnesto*).

²¹⁴¹ RADERMACHER (1967: 130, 319).

²¹⁴² GIL (1996: 176-7).

muchas ocasiones al criticar a poetas como Eurípides o Agatón, estaría aludiendo a la decadencia que experimentaba la tragedia de su época por las innovaciones musicales que se habían introducido en ella y de las que Meleto habría sido un impulsor. Esta nueva música se califica aquí de Καρικῶν ἀυλήματων por su carácter sensual y erótico, tópicamente atribuido a las regiones de Asia, o también a causa del carácter vil y despreciable que se atribuía a los carios por su condición de mercenarios²¹⁴³.

Vemos, sin embargo, una dificultad para aceptar esta interpretación, por lo demás ingeniosa. Lo que se propone Aristófanes con estos versos es desacreditar el batiburrillo con el que Eurípides compone sus coros, afirmando que los extrae, entre otras fuentes, del repertorio habitual de la música simposiaca: cantos de prostitutas, canciones de mesa, sonos de flauta caria. En este contexto parece un tanto incongruente una referencia concreta a la música utilizada en sus dramas por otro poeta trágico como Meleto: ya se esté hablando de “los escolios de Meleto” o con la puntuación de Gil, de “los sonos de flauta carios de Meleto”, la expresión hay que tomarla en su sentido literal; es decir, se trata de música simposiaca, no dramática. Como prueba de ello, en un fragmento de Platón el cómico (fr. 71 K-A, 10-14) recogido por Ateneo (XV 665 D), donde se describe con cierto detalle el desarrollo típico de un simposio, aparecen nombrados también, junto a otros elementos comunes al pasaje de *Las ranas*, los Καρικὰ ἀυλήματα :

καὶ σκόλιον ἦσται, κότταβος δ' ἐξοίχεται θύραζε.
ἀυλοὺς δ' ἔχουσά τις κορίσκη Καρικὸν μέλος <τι>
μελίζεται τοῖς συμπόταις, κάλλην τρίγωνον εἶδον
ἔχουσαν, εἶτ' ἦδεν πρὸς αὐτὸ μέλος Ἴωνικόν τι.

Y se ha cantado el escolio y el cótabo se ha sacado a la puerta.

²¹⁴³ Cf. Hesych. κ 820 Καρικοὶ τράγοι· ὡς εὐτελῶν ὄντων. Σοφοκλῆς Σαλμωνεῖ [fr. 540 Radt] (*Machos cabríos de Caria: por ser vulgares. Sófocles en Salmoneo*).

*Con el aulós una muchacha toca una melodía caria
para los invitados, y a otra he visto con un trígono
y enseguida con él entona un canto jonio.*

Por tanto, y aunque se admita el cambio de puntuación propuesto por Gil, no está tan claro que en T 4 (a) lo que tengamos sea una censura a las tragedias de Meleto. No obstante, siempre es posible, como piensa Mazon, que el mismo poeta fuera al mismo tiempo dramaturgo y autor de escolios o de música aulódica y ἐρωτικά.

Por lo demás, la información que podemos extraer tanto del escolio *vetus* (b) como de Tzetzes (c) no aporta muchas novedades. Ambos coinciden en calificar a Meleto como ψυχρός o ψυχρότατος en su arte (literalmente, ‘frío’), calificativo que podría derivar, si lo interpretamos también en términos de crítica literaria, de la descripción que Sanirión hacía de él como “el cadáver del Leneo” (τὸν ἀπὸ Ληναίου νεκρόν, T 3). Es decir, el estilo de Meleto sería “frío como el de un cadáver” o dejaría en tales condiciones al sufrido espectador²¹⁴⁴. La referencia de (a) a su “carácter depravado” (πονηρὸς τὸν τρόπον) quizá va dirigida no tanto a su supuesto papel en el juicio de Sócrates, como al comportamiento sexual expuesto por Aretas en T 1 con las expresiones Καλλίαν περαίνοντος y Λαΐου υἱὸν.

Tzetzes (b) parece confundir en su explicación los diferentes géneros musicales que se mencionan en los versos de Aristófanes, dejándose engañar además por la ambigua puntuación del texto²¹⁴⁵, pero tiene sin duda el mérito de haber sido el primero en denunciar la incongruencia cronológica de identificar al poeta trágico Meleto con el acusador de Sócrates.

²¹⁴⁴ Vid. *supr.* n.2134.

²¹⁴⁵ Como ya advirtió Wilamowitz, en el v. 1303 χορευῶν no se refiere a ‘cantos corales’ (χορείων), sino a otro tipo de música de baile más popular. Por otro lado, Tzetzes parece entender Καρικῶν ἀλύμημάτων θρήνων, “trenéticos sonos de flauta carios” (sin coma tras ἀλύμημάτων), por ser famosos también los carios por sus lamentos fúnebres (θρήνοι).

T 5?

EPICRATES (s. IV^a), *Antilais* fr 4 K-A (ATHEN. 13, 605 E)

τάρωτίκ' ἐκμεμάθηκα ταῦτα παντελῶς
Σαπφοῦς, Μελήτου, Κλεομένους, Λαμυνθίου.

*Los asuntos de amor los he aprendido por completo
de Safo, de Meleto, de Cleómenes y de Lamintio.*

Comentario

Es muy posible que el Meleto mencionado en el fragmento de la *Antilais*²¹⁴⁶ de Epícraates guarde relación con el autor de escolios –o de Καρικῶν ἀύλημάτων— del testimonio anterior. Como hemos visto, Wilamowitz identifica a ambos poetas, pero considera que no se trataba del dramaturgo sino de Meles de Colofón, poeta anterior al siglo VII a. C. Para otros, como Mazón²¹⁴⁷, se trataría de Meleto II, el acusador de Sócrates; pero también hay quien atribuye estos escolios y los poemas eróticos a Meleto I (Kirchner²¹⁴⁸). Gil, como hemos visto en el comentario al testimonio anterior, piensa que el Meleto aquí mencionado es un poeta de s. IV a. C. que no tiene relación con el dramaturgo.

Ciertamente, el hecho de que Epícraates sea un comediógrafo perteneciente a la Comedia Media²¹⁴⁹ podría llevar a pensar que el autor de ἐρωτικά mencionado aquí fuera un contemporáneo del cómico, pero la verdad es que Epícraates está citando en el

²¹⁴⁶ El título de la comedia alude a la famosa prostituta Lais de Corinto, a la que se ataca por seguir ejerciendo su profesión a edad avanzada y por su afición al vino (fr. 2-3 K-A). Son frecuentes los títulos de comedias con nombres de famosas cortesanas, lo que indica la relevancia social de estos personajes; cf. Gil (1974: 61-82, esp. 65-71).

²¹⁴⁷ MAZON (1942:189)

²¹⁴⁸ KIRCHNER, *PA* 9829 .

²¹⁴⁹ Epícraates de Ambracia (*PCG* V p. 153-163), criticó en sus comedias, además de a la hetera Lais, a Platón y a sus discípulos Espeusipo y Menedemo, lo que permitió a Meineke fechar su *floruit* entre 376–348 a. C.

mismo contexto a poetas de periodos muy diferentes, desde Safo (s. VII-VI a. C.) a otros que parecen corresponder a una época más próxima a la suya, finales del siglo V a. C. para Cleómenes²¹⁵⁰, o —aunque con más dudas— ya entrado el siglo IV a. C. en el caso de Lamintio²¹⁵¹.

En definitiva, aunque nada se opone a la posibilidad de que el Meleto aquí aludido sea el dramaturgo —más bien Meleto I, si el testimonio de Epícrates está vinculado al anterior—, realmente no tenemos ninguna certeza sobre la época ni sobre la identidad de este autor.

²¹⁵⁰ Cleómenes fue censurado junto con Gnesipo en la comedia Πτωχοί (*Los mendigos*), atribuida a Quiónides, *PCG* IV, fr. 4 ταῦτ' οὐ μὰ Δία Γνήσιππος οὐδὲ Κλεομένης / ἐν ἐννέ' ἄν χορδαῖς κατεγλυκάνατο (*Por Zeus, que esto ni Gnesipo ni Cleómenes / con su nueve cuerdas lo hubieran podido endulzar*). WILAMOWITZ (1921b: 394-5) señala que es probable que se trate de Cleómenes de Regio, compositor de ditirambos al que se menciona en *Schol. in Aristoph. Nub.* 333a junto con Cinesias y Filóxeno. Estos datos permiten fecharlo en la segunda mitad del s. V a. C. Según Ateneo (IX 402 A), Cleómenes fue también autor de un *Meleagro*.

²¹⁵¹ De Lamintio de Mileto lo único que se sabe con certeza es que celebró en un poema a su amante Lide: Athen. XIII 597a μικροῦ, ἔφη, ἄνδρες φίλοι, ἐξελαθόμην ὑμῖν εἰπεῖν τήν τε Ἀντιμάχου Λυδῆν, προσέτι δὲ καὶ τὴν ὁμώνυμον ταύτης ἑταίραν Λυδῆν ἣν ἠγάπα Λαμύνθιος ὁ Μιλήσιος. ἐκάτερος γὰρ τούτων τῶν ποιητῶν, ὡς φησι Κλέαρχος ἐν τοῖς Ἑρωτικοῖς (*FHG* II 316), τῆς βαρβάρου Λυδῆς εἰς ἐπιθυμίαν καταστάς ἐποίησεν ὃ μὲν ἐν ἐλεγείοις, ὃ δ' ἐν μέλει τὸ καλούμενον ποίημα Λυδῆν (*Casi me olvido, amigos, —dijo— de hablaros de la Lide de Antímaco así como de la hetera homónima de esta Lide, a la que amó Lamintio. Cada uno de estos poetas, según dice Clearco en sus Eróticas, presos de la pasión por la bárbara Lide, compuso un poema, el primero en versos elegiacos y el otro en versos líricos, titulado Lide*). WILAMOWITZ (1921b: 395) menciona una lápida funeraria con el nombre de Lamintio de Mileto datada en el s. IV a. C. (*CIA* II 3219).

CAPÍTULO DÉCIMO

MELETO II

PREÁMBULO

“El que acusó a Sócrates”

Como ya ha quedado expuesto en el capítulo anterior, la existencia de un poeta trágico Meleto II, hijo de Meleto I y acusador de Sócrates en el juicio que lo llevó a la muerte, no deja de ser una mera posibilidad asentada en una serie de argumentos que ahora intentaremos analizar con algo más de detalle:

El primero de ellos es que en aquel proceso Meleto “el hijo de Meleto” actúa, “resentido en nombre de los poetas” (ὕπερ τῶν ποιητῶν ἀχθόμενος) al igual que Ánito, hijo de un curtidor, lo hizo en defensa de los artesanos y los políticos, y Licón en el de los oradores (T 2). Efectivamente, de esta palabras de Platón en la *Apología* se puede deducir que Meleto II era poeta, pero eso no implica necesariamente, como han observado algunos críticos, ni que fuera hijo del poeta trágico Meleto I ni que él mismo fuera también autor dramático. De hecho, parece fácil suponer que precisamente de esta declaración surgiera la interferencia entre el poeta trágico Meleto criticado por los comediógrafos y el acusador de Sócrates. Cabe, por tanto, incluso la posibilidad de que, si su padre era el autor trágico, el acusador de Sócrates ni siquiera fuera poeta y actuara en el juicio representando a ese gremio en razón de sus antecedentes familiares.

Un segundo indicio de que Meleto II era dramaturgo lo teníamos en la expresión “hijo de Layo” (Λαῖου υἱόν) con que Aristófanes denominaba al autor de la *Edipodia* (47 T 1): si este era “hijo de Layo” es porque a su padre Meleto I, amante de Calias en 424 a. C, se le equipara con Layo, inventor de la pederastia. Sin embargo, como ya hemos indicado en el capítulo anterior, es posible que la *Edipodia*, aunque se estrenara en la primera década del del s. IV, fuera obra de Meleto I y que el apelativo “hijo de Layo” estuviera dirigido directamente contra él y no contra su hijo.

Precisamente, otra prueba indirecta para algunos críticos —Snell entre ellos— de que el acusador de Sócrates fue poeta trágico sería una datación tardía de la *Edipodia*. Por las razones que en su lugar se han explicado, esta obra es probable que se estrenara

en la primera década del s. IV a. C., mientras que Meleto I debió desarrollar su actividad en las últimas décadas del s V a. C. Pero realmente no se ve qué dificultad hay en imaginar que un poeta que pudo empezar como muy tarde su actividad dramática un poco antes de 424 a. C —si es que el testimonio de *Los labriegos* se refiere a él—, o incluso después, en 408, cuando con *Gerítades* tenemos el primer testimonio inequívoco de un Meleto trágico, continuara escribiendo todavía durante los primeros años del siglo siguiente.

Un último indicio, todavía más indirecto que los anteriores, es que los escolios y los lexicógrafos confunden constantemente a ambos personajes, insistiendo en que el poeta trágico y el “joven y desconocido” acusador de Sócrates son el mismo individuo, a pesar de las graves incoherencias cronológicas a que esto da lugar: una explicación razonable de tal confusión, pero desde luego no la única, sería que en realidad se trataba de dos personajes distintos pero con el mismo nombre, el mismo oficio y emparentados entre sí.

En resumidas cuentas, ninguna de las anteriores razones parece suficiente por sí sola para postular con seguridad la existencia de un poeta trágico Meleto II hijo de Meleto I, y es tan sólo la acumulación de todas ellas lo que permite dar visos de verosimilitud a esta hipótesis. Como han reconocido la mayoría de los estudiosos, con los datos de que disponemos es imposible zanjar la cuestión de manera definitiva, del mismo modo que tampoco es posible dilucidar por completo la relación de Meleto I y Meleto II con otros personajes contemporáneos que llevaban el mismo nombre, como el acusador de Andócides o el profanador de los Misterios y mutilador de las hermas, entre otros.

En consecuencia, una vez sopesados los testimonios sobre ambos Meletos y en sintonía con los resultados a los que llegábamos en el capítulo anterior, nos parece que estas son las conclusiones más verosímiles que, con toda clase de reservas, pueden formularse sobre la actividad poética del acusador de Sócrates:

- De las palabras de la *Apología* de Platón (23 E) ὑπὲρ τῶν ποιητῶν ἀχθόμενος es posible, aunque no seguro, deducir que Meleto el acusador de Sócrates era poeta.

- Si esto es así, no nos parece probable, en cambio, que fuera ni el dramaturgo satirizado por la comedia (47 T 1-3) ni tampoco el autor de escolios y poemas eróticos en el que se inspiraba Eurípides (47 T 4-5).
- Respecto a la *Edipodia*, aunque es posible que fuera obra de Meleto II, no hay ninguna razón concluyente —cronológica ni de otro tipo— para no adjudicársela a un poeta de más renombre como Meleto I.

En definitiva, no resulta fácil desprenderse de la sospecha de que la actividad poética del acusador de Sócrates debió de ser tan irrelevante antes como después de aquel funesto proceso, hasta el punto de que casi parece como si el filósofo al tacharlo de ἀγνώς lo hubiera condenado premonitoriamente²¹⁵² —y seguramente con más justicia de la que él recibió— al olvido definitivo de su obra.

²¹⁵² Quizá no tan premonitoriamente si tenemos en cuenta que el *Eutifrón* se sitúa para una buena parte de la crítica entre los últimos en ser escritos dentro del grupo de los primeros diálogos socráticos (399-387 a. C.), tal vez una década después de la muerte de Sócrates, cuando Platón ya tenía una cierta perspectiva para juzgar la trascendencia de la posible obra literaria de Meleto. Sobre la cronología del *Eutifrón*, cf. GUTHRIE (1998: 105, 127) y CALONGE (1985: 215-6).

TESTIMONIA

T 1

a) PLATO, *Euthyphro* 2 B - C

ΕΥΘΥΦΡΩΝ. [2 B] Τί φής; γραφήν σέ τις, ὡς ἔοικε, γέγραπται· οὐ γὰρ ἐκεῖνό γε καταγνώσομαι, ὡς σὺ ἕτερον.

ΣΩΚΡΑΤΗΣ. Οὐ γὰρ οὖν.

ΕΥΘ. Ἀλλὰ σὲ ἄλλος;

ΣΩ. Πάνυ γε.

ΕΥΘ. Τίς οὗτος;

ΣΩ. Οὐδ' αὐτὸς πάνυ τι γινώσκω, ὧς Εὐθύφρων, τὸν ἄνδρα, νέος γὰρ τίς μοι φαίνεται καὶ ἀγνώσ· ὀνομάζουσι μέντοι αὐτόν, ὡς ἐγὼμαι, Μέλητον. ἔστι δὲ τῶν δήμων Πιθεύς, εἴ τινα νῶ ἔχεις Πιθέα Μέλητον οἶον τετανότριχα καὶ οὐ πάνυ εὐγένειον, ἐπίγρυπον δέ.

ΕΥΘ. Οὐκ ἐννοῶ, ὧς Σώκρατες· ἀλλὰ δὴ τίνα γραφήν [2 C] σε γέγραπται;

EUTIFRÓN. *¿Qué dices? Alguien, al parecer, ha presentado contra ti una acusación; pues ni se me ocurre lo contrario, que tú hayas denunciado a otro.*

SÓCRATES. *Desde luego que no.*

EUT. *Pero sí otro a ti.*

SÓC. *Exactamente.*

EUT. *¿Quién es ese?*

SÓC. *Ni yo mismo conozco muy bien al individuo, Eutifrón, pues me parece que es alguien joven y desconocido; aunque creo que se llama Meleto y es del demo de Piteo, por si te viene a la cabeza algún Meleto de Piteo de pelo lacio, barba rala y nariz ganchuda.*

b) *Schol.* in Platonem p. 4 Cufalo, 2 B 8 άγνώς] άγνωστος <και άκα>νθα δέ τις φασί λέγεται γοῦν †σφανιάς† κ<αι> ίχθὺς <π>οιός (?) | 2 B 10 Πιτθεύς] Πιτθίς δήμος Αίγηϊδος Αθήνησιν, έξ οὔ οὔτος²¹⁵³.

agnós: *desconocido, y se dice también ákantha [espina]; por cierto, se llama sphanías también a un pez de ese tipo.*

Piteo: el demo Pítide, de la Egeide, en Atenas, de donde él procede.

c) FAVORINUS, fr. 51 Mensching, ap. Diog. Laert. 2, 40 (ή άντομοσία) ή δ' άντωμοσία τής δίκης τοῦτον εἶχε τὸν τρόπον· άνάκειται γάρ εἶτι και νῦν, φησί Φαβωρίνος, έν τῷ Μητρώῳ· «τάδε έγράψατο και άντωμόσατο Μέλητος Μελήτου Πιτθεύς Σωκράτει Σωφρονίσκου Άλωπεκῆθεν· άδικεῖ Σωκράτης, οὐς μὲν ή πόλις νομίζει θεοὺς οὐ νομίζων, ἕτερα δὲ καινὰ δαιμόνια εἰσηγούμενος· άδικεῖ δὲ και τοὺς νέους διαφθείρων. τίμημα θάνατος».

La declaración jurada del juicio tenía la siguiente forma, pues todavía ahora se conserva —dice Favorino— en el Metroon: “Esto denuncia y declara bajo juramento Meleto, hijo de Meleto, del demo de Piteo, contra Sócrates, hijo de Sofronisco, del demo de Alópece: comete delito Sócrates por no creer en los dioses en los que cree la ciudad y traer dioses nuevos; comete también delito por corromper a los jóvenes. Pena de muerte”.

Comentario

El pasaje del *Eutifron* (a) es prácticamente el único lugar donde Platón da algunos detalles sobre la personalidad del acusador de su maestro; en concreto, y por boca de Sócrates, nos dice que era “joven y desconocido” (νέος γάρ τίς μοι φαίνεται και άγνώς), nos informa de su demo (Πιτθεύς) y nos presenta un breve retrato físico del personaje (τετανότριχα και οὐ πάνυ εύγένειον, επίγρυπον δέ).

²¹⁵³ Recojo el texto de la reciente edición de CUFALO (2007), no el de Green, que es el que editan Snell-Kannicht en *TrGF* 1, aunque la variaciones son mínimas.

Puesto que ya lo hemos tratado por extenso en el capítulo dedicado a Meleto I, no insistiremos de nuevo aquí en el grado de ironía que pueden encerrar las palabras “joven y desconocido”, con las implicaciones que se derivan para establecer la existencia de dos poetas del mismo nombre. Nos centraremos, por tanto, principalmente, en la descripción física de Meleto II, analizando la posibilidad de completarla con el deteriorado texto del escolio *ad locum* (b).

Antes, sin embargo, conviene hacer una breve aclaración sobre el demo y el patronímico que este T 1 atribuye a Meleto. El nombre del demo aparece correctamente recogido en su forma Πιτθεύς (llamado así por el héroe Piteo, hijo de Pélope y abuelo de Teseo, al que crió) tanto en el pasaje de *Eutifrón* (a) como en las *Vidas* de Diógenes Laercio (c), donde hay amplio consenso en aceptar que refleja el texto literal de la denuncia²¹⁵⁴. La variante Πιτθίς que da el escolio (b) —así como Focio y la *Suda*— es probablemente una forma corrupta por iotacismo, creada sobre el plural Πιτθεῖς²¹⁵⁵. El escolio también se equivoca en el nombre de la tribu a la que estaba asignado el demo de Piteo, pues le atribuye la Egeide (Αίγηϊς), cuando por la unanimidad de las fuentes epigráficas sabemos con toda certeza que pertenecía a la Cecrópide. Como recoge Green en su edición de los escolios de Platón²¹⁵⁶, lo más probable es que al consultar una lista alfabética de los δῆμοι de Atenas con la indicación de su correspondiente tribu, el escoliasta haya saltado por error del demo Πιτθεύς al Πλωθεύς, el siguiente en la lista, que sí pertenecía a la tribu Egeide²¹⁵⁷.

²¹⁵⁴ La formulación de la γραφή o acusación pública contra Sócrates que reproduce Diógenes Laercio coincide casi exactamente con la versión de Xenoph. *Mem.* I 1 ἡ μὲν γὰρ γραφή κατ' αὐτοῦ τοιάδε τις ἦν· ἀδικεῖ Σωκράτης οὐς μὲν ἡ πόλις νομίζει θεοὺς οὐ νομίζων, ἕτερα δὲ καινὰ δαιμόνια εἰσφέρων· ἀδικεῖ δὲ καὶ τοὺς νέους διαφθείρων. *Pues la acusación contra él era tal que así: “Comete delito Sócrates por no creer en los dioses en los que cree la ciudad y traer dioses nuevos; comete también delito por corromper a los jóvenes”.*

²¹⁵⁵ Cf. MAZON (1942: 178 n.1).

²¹⁵⁶ GREEN (1938: 1).

²¹⁵⁷ El mismo error se encuentra en el escolio a Plat. *Symp.* 176 D, donde el Μυρρινοῦς se incluye erróneamente en la tribu Αίγηϊς en lugar de la Πανδιονίς porque el siguiente en la lista, el Μυρρινοῦττα, pertenecía a la Αίγηϊς.

Por lo que se refiere al patronímico, Μέλητος Μελήτου, únicamente aparece mencionado en Diógenes Laercio (c), quien cita como fuente a Favorino de Arlés, rétor y sofista que desarrolló su actividad en el s II d. C. Es poco probable que tras un lapso de más de cinco siglos Favorino contemplara realmente en el Metroon de Atenas, sede de los archivos oficiales de la ciudad, el manuscrito original de la γραφή, pero ello no obsta para que el documento que le mostraran reprodujera literalmente su redacción. De hecho, un fuerte argumento a favor de la exactitud del texto citado por Diógenes es precisamente lo muy poco frecuente que era en Atenas que un hijo llevara el mismo nombre que su padre, puesto que lo habitual para el primogénito era que se le impusiera el nombre del abuelo paterno. Parece lógico pensar que si se tratara de una falsificación su autor habría intentado darle mayor apariencia de veracidad inventándose un patronímico distinto²¹⁵⁸.

Pasando ya a la descripción física de Meleto, en el prólogo del *Eutifrón* Sócrates la esboza con solo tres trazos que se limitan al rostro del personaje, τετανότριχα, οὐ πάνυ εὐγένειον, ἐπίγρυπον, pero sin aludir expresamente a la delgadez de la que hacía escarnio la comedia. El término τετανότριχα no parece hacer referencia a la longitud, como a veces se ha entendido, sino más bien a la calidad del cabello. Como señala Burnet en su comentario a este pasaje²¹⁵⁹, en los escritores médicos τετανός significa propiamente 'rígido', y el sustantivo τέτανος designa asimismo la rigidez de un miembro, o de todo el cuerpo, como en la enfermedad conocida como tétanos. Quizá, no obstante, para entender la descripción que Platón hace aquí de Meleto pueda resultar más útil un pasaje de Sexto Empírico citado también por Burnet en el que τετανοτριξ se opone a οὐλόκομος ('rizado')²¹⁶⁰. Ciertamente, un cabello 'liso' o 'lacio' —como hemos traducido— estaría en consonancia con la barba rala (οὐ πάνυ εὐγένειον) y revelaría,

²¹⁵⁸ Cf. MAZON (1942: 185-7).

²¹⁵⁹ BURNET (1924: 91-2)

²¹⁶⁰ Sext. Emp. *Adv. math.* VII, 267 8 (Mutschmann-Mau) καὶ πάλιν ἡ τοιαύτη δεῖξις ἦτοι ἐπ' ἀνδρὸς ἐκφέρεται ἢ γυναικίος, ἢ πρεσβύτου ἢ μειρακίου, σιμοῦ γρυποῦ, τετανότριχος οὐλοκόμου, τῶν ἄλλων διαφορῶν (*Y, de nuevo, la misma indicación se aduce para el caso de un hombre o una mujer, de un viejo de un joven, chato o de nariz ganchuda, de pelo liso o rizado, y el resto de las diferencias*).

junto con la nariz aguileña (ἐπίγρυπον)²¹⁶¹, una fisonomía cercana a las constituciones de tipo asténico o leptosómico, coincidente con la caricatura que de Meleto hacía la comedia al presentarlo casi como un cadáver en vida. Por otra parte, que la barba no le llegara a cubrir del todo el rostro puede ser un indicio de la juventud de Meleto.

Como ya hemos indicado en el capítulo anterior²¹⁶², para algunos críticos (Mazon y Derenne, principalmente) el poeta satirizado por Aristófanes en *Gerítades* y por Sanirión en Γέλως y el acusador de Sócrates son el mismo individuo, por lo que insisten en la complementariedad de la descripción de la comedia con esta de *Eutifrón*. Pero, lógicamente, aunque se tratara de dos personajes distintos y las burlas de los comediógrafos fueran dirigidas contra Meleto I, el acusador de Sócrates, en caso de ser su hijo, podría haber heredado el mismo fenotipo que su padre.

Mazon²¹⁶³ ha intentado completar el retrato de Meleto con la ayuda del esolio a *Eutifrón* (b), a pesar de que lamentablemente nos ha llegado en unas condiciones tan ilegibles que venerables filólogos como Schanz (“hoc non expedio”)²¹⁶⁴ o Immisch (“expedire hoc nequeo”)²¹⁶⁵ confesaban su impotencia para entenderlo. Mazon asegura que el texto es el vestigio de un esolio más largo basado en un repertorio de κωμωδοῦμενοι donde seguramente en el artículo dedicado a Meleto se enumeraban los apodos e insultos que por su proverbial delgadez se había granjeado entre los cómicos. Uno de estos remoquetes estaría en la base del hápax †σφανιάς†, derivado de la raíz de σφῆν, ‘cuña’ —el término se habría corrompido, quizá, a partir del diminutivo σφηνίσκος—, en alusión al sobresaliente espinazo del dramaturgo. Formado sobre la misma raíz conocemos también el nombre de un pez, σφηνεύς (identificado con nuestro

²¹⁶¹ El adjetivo empleado más comúnmente en griego para describir la nariz aguileña es γρυπός mientras que el compuesto ἐπίγρυπος se aplica generalmente a animales, por ejemplo, para describir el pico del ibis (Herodot. II 76) o el morro de un toro (Aristot. *Hist. an* 499 a 7); el propio Platón lo aplica en otro pasaje (*Phaedr.* 253 d) al hocico de un caballo: su empleo aquí por Sócrates parece acentuar el desprecio que le inspira el personaje de Meleto.

²¹⁶² v. supra Meleto I, T 2-3.

²¹⁶³ MAZON (1942:188).

²¹⁶⁴ SCHANZ (1877: 7).

²¹⁶⁵ IMMISCH (1896: II, 99).

mújol), lo que podría estar relacionado con el otro término problemático del escolio, ἄκανθα, que entre otros significados puede tener el de ‘esquena de un pez’. En definitiva, para Mazon el escolio en su estado original explicaría que, para ridiculizar su delgadez, los cómicos le habían puesto de mote a Meleto el nombre de un pescado que destacaba por el tamaño de su espina dorsal. Con ello se probaría de paso —lo que constituye la idea central de su artículo— que ya para los comentaristas antiguos el dramaturgo criticado por la comedia y el acusador de Sócrates eran el mismo individuo.

La interpretación que hace Mazon del escolio, con ser digna de atención, presenta sin embargo algunos puntos débiles, comenzando por el hecho de que no se entiende por qué una relación de insultos o apodos de Meleto se insertaba como explicación del no muy común término ἄγνωσ y no, como sería más natural, para glosar el propio nombre de Meleto. Afortunadamente, la nueva edición de los escolios platónicos publicada por Cufalo (2007) ha arrojado alguna luz sobre las incoherencias que plantea el escolio. En efecto, Cufalo señala que el texto parece una amalgama de definiciones correspondientes a vocablos distintos pero que tenían una pronunciación idéntica o muy similar, lo que indujo a error a los redactores. Así, después de definir correctamente ἄγνωσ como ἄγνωστος, el escoliasta introduce el término ἄκανθα, ‘acanto’ (pero también ‘espina’, ‘espina dorsal’ o ‘esquena de un pez’) porque ha confundido ἄγνωσ con ἄγνωσ (‘agnocasto’) y probablemente no distingue entre ambas plantas. La expresión καὶ ἰχθύς ποιός la relaciona con una glosa de Hesiquio al nombre de un pez, ἀχάρνα (quizá por similitud fonética con ἄκανθα, aunque Cufalo no lo especifica)²¹⁶⁶. Finalmente, partiendo del significado de ἄκανθα como ‘espina dorsal’ (de un animal o del hombre) el editor italiano corrige el no registrado σφανίας por σφόνδυλος (‘vértebra’ o ‘columna vertebral’)²¹⁶⁷ y propone la siguiente lectura del texto:

²¹⁶⁶ Hesych. α 8844 †ἄχερλα (ἀχάρνα ex 8830 corr. Salmasius)· ἰχθύς ποιός.

²¹⁶⁷ Para la sustitución de σφανίας por σφόνδυλος Cufalo se basa en Hesych. α 2261 ἄκανθα· χηρὸς εἶδος, ἔστι δὲ καὶ ἡ ράχις τῶν σφονδύλων, Εὐριπίδης Τρωάσιν, καὶ τοῦ ἰχθύος (ákantha: *clase de erizo; es también la columna vertebral (Eurípides en Troyanas), y la del pez.*

<καὶ ἄκα>νθα δέ τις φασί· λέγεται γοῦν σφόνδυλος καὶ ἰχθύς ποιός.

y se dice también ákantha [espina dorsal]; y, por cierto, quiere decir 'columna vertebral' y un tipo de pez.

Ciertamente, Cufalo desvela con acierto la raíz de la ilegibilidad del texto que presentan los códices, aunque quizá se pueda afinar un poco más en la explicación de su manifiesta incoherencia. El origen del malentendido radica, sin duda, en la confusión entre ἄγνως y ἄγνος, pero a partir de ahí ya no resulta tan convincente el proceso por el que el escoliasta ha llegado a definir ἄγνος ('agnocasto') como ἄκανθα ('acanto'). Cufalo señala que ambos términos aparecen definidos en Hesiquio como φυτόν, pero esto no parece suficiente para justificar la confusión, dado que se trata de dos plantas muy comunes en el Mediterráneo y de características muy diferentes. Quizá la explicación haya que buscarla en un significado alternativo de ἄγνος: Ateneo menciona un tipo de pez llamado ἄγνος (o ἄγνός o ἄγνός; la ortografía es dudosa en los códices)²¹⁶⁸, identificado tal vez con el *Uranoscopus scaber* (miracielo, pejesapo o pez rata)²¹⁶⁹, y que se caracteriza, entre otras cosas, por disponer de unas grandes espinas venenosas en los opérculos o aletas de las branquias, como también son venenosas las

²¹⁶⁸ Athen. VIII 356a Ούρανοσκοπός δὲ καὶ ὁ ἄγνος καλούμενος ἢ καὶ καλλιώνυμος βαρεῖς (*El miracielo, y el llamado ἄγνος o también καλλιώνυμος son pesados para comer*). Tal como se lee en Ateneo parece que el ούρανοσκοπός y el ἄγνος sean especies distintas, pero por Aristóteles (*Hist. an.* 506 B 10) y Plinio (XXXII, 69) sabemos que el καλλιώνυμος y el ούρανοσκοπός son el mismo pez, de ahí la corrección de Rondelet ὁ καὶ ἄγνός, que identificaría a los tres (*El miracielo, también llamado ἄγνος o καλλιώνυμος...*). Sin embargo, Ateneo (VII, 282 D) y Aristóteles (fr. 190 Gigon) llaman ἱερός ἰχθύς (¿un sinónimo de ἄγνός?) a la ἀνθία, a la que también dan el nombre de καλλιώνυμος: en este caso el ἄγνός podría tratarse de la albacora (cf. RODRÍGUEZ-NORIEGA, 2006: 171 n.32) o *Thunnus alalunga*, una subespecie del atún perteneciente al suborden de los acantopterigios, así llamados por los radios espinosos que conforman sus aletas; cf. <http://www.fishbase.org/summary/Thunnus-alalunga.html>.

²¹⁶⁹ Cf. *LSJ* s.v. ἄγνος = καλλιώνυμος. Se trata de un pez marino, también del suborden de los acantopterigios, que llega a un metro de longitud, con cabeza y boca enormes, cuerpo pequeño y fusiforme, sin escamas, aletas pectorales muy grandes, y pequeñas las del dorso y cola; cf. *DRAE* y <http://www.fishbase.org/summary/Uranoscopus-scaber.html>.

afiladas espinas que tiene en las aletas dorsales la ἀκανθία (*Squalus acanthias* o mielga²¹⁷⁰). Por tanto, la introducción en el escolio de ἄκανθα (que, recordemos, puede tener el sentido de ‘espina’ o ‘esquena’ de un pez) como glosa de ἄγνος podría haberse producido por una simple confusión del redactor del escolio con el fonéticamente muy similar ἀκανθία. La enumeración de distintas especies de pez podría estar también en el origen del término †σφηνίας†, que como ya había sugerido Mazon podría ser una corrupción de σφηνεύς, un subgénero del mújol²¹⁷¹ mencionado también por Ateneo²¹⁷². En consecuencia, una posible corrección de tan espinoso texto podría ser la siguiente:

²¹⁷⁰ La mielga es un pequeño tiburón abundante en el Mediterráneo cuya longitud no suele pasar de un metro, con cabeza pequeña, boca con muchos dientes puntiagudos, piel gruesa y pardusca, sin escamas y cuajada de gruesos tubérculos córneos, y cola gruesa y corta; pero lo más llamativo son sus dos aletas dorsales armadas de una púa muy dura y aguzada; cf. *DRAE* y <http://www.fishbase.org/summary/Squalus-acanthias.html>.

²¹⁷¹ El mújol o *Mugil cephalus* es un pez teleosteo, una vez más perteneciente al suborden de los acantopterigios, de unos siete decímetros de largo, con cabeza aplastada por encima, hocico corto, dientes muy pequeños y ojos medio cubiertos por una membrana traslúcida; cuerpo casi cilíndrico, lomo pardusco, con dos aletas, la primera de solo cuatro espinas, costados grises, y a lo largo seis o siete listas más oscuras, y vientre plateado; cf. *DRAE* y <http://www.fishbase.org/summary/Mugil-cephalus.html>.

²¹⁷² Athen. VII 307b Εὐθύδημος δ' ὁ Ἀθηναῖος ἐν τῷ περὶ ταρίχων εἶδη κεστρέων εἶναι (κέφαλον καὶ) σφηνέα καὶ δακτυλέα. Καὶ κεφάλους μὲν λέγεσθαι διὰ τὸ βαρυτέραν τὴν κεφαλὴν ἔχειν, σφηνέας δὲ ὅτι λαγαροὶ καὶ τετράγωνοι (*Eutidemo el ateniense en De las salazones dice que el spheneus y el dacktyleus son especies de mújol. Y que se les llama ‘céfalos’ por tener la cabeza muy pesada; pero los spheneus son alargados y cuadrangulares*). Esta característica de tener la cabeza muy voluminosa y el cuerpo alargado la comparte el mújol (σφηνεύς) con el miraciolo (ἄγνος), lo que podría explicar la confusión del escoliasta, de la misma forma que las espinas venenosas podían ser el nexo común entre el ἄγνος y la ἀκανθία. En cualquier caso, todos los peces que pueden aparecer mencionados en el escolio pertenecen a los acantopterigios, a excepción de la ἀκανθία (mielga), que, no obstante, también presenta unas llamativas espinas en las aletas.

ἀγνώς] ἄγνωστος <καὶ ἄκα>νθα²¹⁷³ δέ τις φασί· λέγεται γοῦν σφηνεύς, κ<αὶ> ἰχθὺς <π>οῖός.

agnós: 'desconocido'; se dice también ákantha [¿mielga?]; y, por cierto, se le llama spheneús [mújol], también una clase de pez.

De cualquier manera, ya se admita la reconstrucción del escolio propuesta por Cufalo o la nuestra, lo que parece quedar descartado es que el texto haga referencia alguna a los apodos con que la comedia se burlaba de la delgadez de Meleto.

T 2

a) PLATO, *Apologia Socratis* 23 E ἐκ τούτων καὶ Μέλητός μοι ἐπέθετο καὶ Ἄνυτος καὶ Λύκων, Μέλητος μὲν ὑπὲρ τῶν ποιητῶν ἀχθόμενος, Ἄνυτος δὲ ὑπὲρ τῶν δημιουργῶν καὶ τῶν πολιτικῶν, Λύκων δὲ ὑπὲρ τῶν ῥητόρων·

De entre estos salió contra mí Meleto, así como Ánito y Licón. Meleto, resentido en nombre de los poetas; Ánito, en el de los artesanos y los políticos; y Licón, en el de los oradores.

b) Ibid. 25 D Τί δῆτα, ὦ Μέλητε; τοσοῦτον σὺ ἐμοῦ σοφώτερος εἶ τηλικούτου ὄντος τηλικόσδε ὦν, ὥστε σὺ μὲν ἔγνωκας ὅτι οἱ μὲν κακοὶ κακόν τι ἐργάζονται ἀεὶ τοὺς μάλιστα πλησίον ἑαυτῶν, οἱ δὲ ἀγαθοὶ ἀγαθόν, ἐγὼ δὲ δὴ εἰς τοσοῦτον ἀμαθίας ἤκω ὥστε καὶ τοῦτ' ἀγνοῶ, ὅτι ἐάν τινα μοχθηρὸν ποιήσω τῶν συνόντων, κινδυνεύσω κακόν τι λαβεῖν ὑπ' αὐτοῦ, ὥστε τοῦτο <τὸ> τοσοῦτον κακὸν ἐκὼν ποιῶ, ὡς φῆς σύ;

²¹⁷³ No hace falta suponer que el texto original presentara <καὶ ἄκα>νθ<ι>α: como hemos sugerido antes, el escoliasta podía no estar familiarizado con el nombre del pez en cuestión. También se puede plantear otra restitución, un punto menos respetuosa con el *textus receptus*, basándonos en la posible identificación del ἄγνως con la ἀνθία (vid. supra n. 2168): <καὶ ἀνθία> δὲ τις.

¿Y entonces qué, Meleto? ¿Hasta tal punto eres tú con tu edad más sabio que yo con la mía que tú sabes que los malos hacen siempre algún mal a los que están más cerca de ellos y los buenos un bien, y yo en cambio he llegado a tal grado de ignorancia que hasta eso desconozco, que si hago perverso a alguno de los que me acompañan correré peligro de recibir algún mal de él, y que semejante mal lo hago voluntariamente, como tú afirmas?

c) Ibid. 26 E - 27 A ἐμοὶ γὰρ δοκεῖ οὕτως, ὧ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, πάνυ εἶναι ὑβριστῆς καὶ ἀκόλαστος, καὶ ἀτεχνῶς τὴν γραφὴν ταύτην ὑβρεῖ τινὶ καὶ ἀκολασίᾳ καὶ νεότητι γράψασθαι. ἔοικεν γὰρ ὥσπερ αἴνιγμα συντιθέντι διαπειρωμένῳ “Ἄρα γινώσεται Σωκράτης ὁ σοφὸς δὴ ἐμοῦ χαριεντιζομένου καὶ ἐναντί’ ἐμαυτῷ λέγοντος, ἢ ἐξαπατήσω αὐτὸν καὶ τοὺς ἄλλους τοὺς ἀκούοντας;” οὗτος γὰρ ἐμοὶ φαίνεται τὰ ἐναντία λέγειν αὐτῷ ἐν τῇ γραφῇ ὥσπερ ἂν εἴ εἴποι· “Ἄδικεῖ Σωκράτης θεοὺς οὐ νομίζων, ἀλλὰ θεοὺς νομίζων.” καίτοι τοῦτό ἐστι παίζοντος.

Pues lo que a mí me parece, atenienses, es que este hombre es un completo insolente y un desvergonzado, y que sencillamente ha presentado este escrito de acusación por una especie de insolencia, desvergüenza y temeridad juvenil. Pues parece como si planteara una adivinanza para probarme: “¿Se dará cuenta el sabio Sócrates de que estoy bromeando y contradiciéndome o le engañaré a él y al resto de los que me escuchan?” Porque me parece evidente que él mismo se contradice en su denuncia, como si dijera: “Comete delito Sócrates por no creer en los dioses pero por creer en los dioses”. Y esto, la verdad, es cosa de uno que está jugando.

Comentario

Los tres pasajes de la *Apología* de Platón agrupados por Snell en T 2 tienden a respaldar la idea de que Meleto, el acusador de Sócrates, era un joven poeta trágico distinto de Meleto I y que por consiguiente las palabras νέος γὰρ τίς μοι φαίνεται καὶ ἄγνῶς de *Euthiphr.* 2 B (T 1) deben entenderse en su sentido literal y no irónico.

La afirmación de Sócrates en (a) de que Meleto actuaba en su juicio “resentido en nombre de los poetas” (ὕπερ τῶν ποιητῶν ἀχθόμενος), de la misma forma que Ánito

lo hacía en el de los artesanos y los políticos, y Licón en el de los oradores²¹⁷⁴, es uno de los argumentos que se esgrimen para sostener que Meleto II fue un poeta trágico que, siguiendo las huellas de su padre, quizá había comenzado ya en el momento del proceso a dar sus primeros pasos en la escena. Sin embargo, como ya señaló Derenne²¹⁷⁵, el hecho de que Meleto II actúe en defensa de los poetas no implica que su padre fuera el poeta trágico Meleto I, ni tampoco, como ha sugerido Burnet, que él mismo fuera dramaturgo: podría haber actuado en tal condición en nombre de los intereses familiares —si es que efectivamente su padre era Meleto I— o haber escrito otro tipo de poemas, como por ejemplo himnos²¹⁷⁶.

Los siguientes pasajes de la *Apología* insisten en la caracterización de Meleto como alguien muy joven: en (b) Sócrates recalca enérgicamente la diferencia de edad que le separa de Meleto empleando retóricamente dos veces el mismo adjetivo τηλικός, una de ellas con su forma más enfática τηλικούτος: τοσοῦτον σὺ ἔμοῦ σοφώτερος εἶ τηλικούτου ὄντος τηλικόσδε ὢν (*¿Hasta tal punto eres tú con tu edad más sabio que yo con la mía?*).

Del mismo modo, en (c) el término clave para para subrayar la juventud de Meleto es νεότητι, que rompe de manera muy significativa el paralelismo entre las dos parejas simétricas de términos etimológicos: ὑβριστής καὶ ἀκόλαστος / ὕβρει τινὶ καὶ ἀκολασία καὶ νεότητι. El sustantivo νεότης significa propiamente ‘juventud’ o ‘edad juvenil’, periodo que podía abarcar desde los dieciocho hasta los cuarenta años, pero ya desde Heródoto adquiere un cierto matiz peyorativo con el sentido de ‘fogosidad’ o

²¹⁷⁴ Casi en los mismos términos que Platón en la *Apología* se manifiesta Antístenes Rodio (*FGrH* 508 F 4), citado por Diog. Laert. II 39: ‘Αντισθένης δ’ ἐν ταῖς τῶν Φιλοσόφων Διαδοχαῖς καὶ Πλάτων ἐν Ἀπολογία τρεῖς αὐτοῦ κατηγορησαί φασιν, Ἄνυτον καὶ Λύκωνα καὶ Μέλητον· τὸν μὲν Ἄνυτον ὑπὲρ τῶν δημιουργῶν καὶ τῶν πολιτικῶν ὀργιζόμενον· τὸν δὲ Λύκωνα ὑπὲρ τῶν ῥητόρων· καὶ τὸν Μέλητον ὑπὲρ τῶν ποιητῶν, οὓς ἅπαντας ὁ Σωκράτης διέσυρε (*Antístenes en las Sucesiones de los filósofos y Platón en la Apología afirman que tuvo tres acusadores, Ánito, Licón y Meleto; Ánito irritado en nombre de los artesanos y lo políticos, Licón en el de los oradores y Meleto en el de los poetas, a todos lo cuales detractaba Sócrates*).

²¹⁷⁵ DERENNE (1930: 123-6).

²¹⁷⁶ BURNET (1924: 179).

‘temeridad juvenil’, que es el que evidentemente se refleja aquí al ir acompañado de ὕβρις y ἀκολασία²¹⁷⁷. Al final del pasaje, la animosidad de Sócrates contra su oponente se expresa con una nueva referencia, no ya a la juventud, sino a la infantil inmadurez de Meleto por medio del participio παίζοντος, de παίζω, ‘bromear’ o ‘jugar’, pero en sentido propio ‘comportarse como un niño’.

A nuestro juicio, el examen del contexto en el que Platón alude a la juventud de Meleto no permite justificar en absoluto la suposición, defendida sobre todo por Derenne y en buena medida por Mazon²¹⁷⁸, de que se trataba ya de un hombre maduro. El propio desarrollo de la argumentación de Sócrates en (b), cuando resalta la temeridad juvenil de alguien que, siendo todavía tan joven, se atreve a recriminarle a él, un septuagenario cargado de experiencia, el modo que tiene de educar a los jóvenes, deja patente que, aunque pueda haber una cierta dosis de ironía y, desde luego, de exageración retórica al insistir en la inmadurez o incluso en la puerilidad de Meleto, este debía ser todavía un hombre relativamente joven.

T 3

a) *Suda* μ 496 (Hesych.) Μέλητος, Λαΐου (Λάρου: Clinton) Ἀθηναῖος, ῥήτωρ. οὗτος ἐγράψατο Σωκράτην μετὰ Ἀνύτου. πεποίηνται δὲ αὐτῷ καὶ τραγωδίαι. κατελιθώθη δὲ ὑπὸ τῶν Ἀθηναίων.

²¹⁷⁷ Herodot. VII 13. ‘Ἀκούσαντι μέντοι μοι τῆς Ἄρταβάνου γνώμης παραυτικά μὲν ἢ νεότης ἐπέξεσε (*Es verdad que, al oír la opinión de Artabano, mi fogosidad juvenil se inflamó*). Para un sentido similar de νεότης en un texto contemporáneo de la *Apología* de Platón, cf. Andoc. *De red.* 7 εἶτε χρὴ εἰπεῖν νεότητί τε καὶ ἀνοίᾳ τῆ ἑμαυτοῦ (*si es que debo hablar de mi propia temeridad e inconsciencia juvenil*).

²¹⁷⁸ Mazon, que identifica al poeta criticado por la comedia (cf. Meleto I, T 1-4) con el acusador de Sócrates, considera que este tenía ya unos treinta años en el momento de proceso y que sólo por malevolencia Sócrates lo llama “joven y desconocido”. Si bien la edad que propone parece todavía apropiada para ser considerado como un νέος, esto implicaría que Meleto apenas tendría veinte años cuando ya era atacado por Aristófanes y Saniriόν e incluso plagiado por Eurípides: sin duda, una precocidad excesiva, propia de un talento que desde luego no se confirmaría (v. supra cap. IX).

Meleto, hijo de Layo, ateniense, orador. Este acusó a Sócrates con Ánito. También compuso tragedias. Fue lapidado por los atenienses.

b) DIODORUS SICULUS 14, 37, 7 Ἀθήνησι δὲ Σωκράτης ὁ φιλόσοφος ὑπ' Ἀνύτου καὶ Μελήτου κατηγορηθεὶς ἐπ' ἀσεβείᾳ καὶ φθορᾷ τῶν νέων, θανάτῳ καταδικάσθη καὶ πῶν κώνειον ἐτελεύτησεν. ἀδίκου δὲ τῆς κατηγορίας γεγενημένης ὁ δῆμος μετεμελήθη, τηλικούτον ἄνδρα θεωρῶν ἀνηρημένον· διόπερ τοὺς κατηγορήσαντας δι' ὀργῆς εἶχε καὶ τέλος ἀκρίτους ἀπέκτεινεν.

En Atenas el filósofo Sócrates, acusado por Ánito y Meleto de los delitos de impiedad y corrupción de los jóvenes, fue condenado a muerte y, tras beber la cicuta, murió. Pero como la acusación había sido injusta, el pueblo se arrepintió al ver que había eliminado a un hombre de tal categoría. En consecuencia, se encolerizó contra los acusadores y finalmente los mató sin juicio.

c) DIOGENES LAERTIUS 2, 43 Ἀθηναῖοι δ' εὐθύς μετέγνωσαν, ὥστε κλεῖσαι καὶ παλαιίστρας καὶ γυμνάσια. καὶ τοὺς μὲν ἐφυγάδευσαν, Μελήτου δὲ θάνατον κατέγνωσαν.

Los atenienses se arrepintieron enseguida, de manera que cerraron palestras y gimnasios; y a los otros los desterraron, pero a Meleto lo condenaron a muerte.

d) *Socraticorum epistulae* 17, 2 (<Αἰσχίνης Εὐθυδήμῳ>) γὰρ ἤδη ποτὲ ἀφυπνώσαντες Ἄνυτον τε καὶ Μέλητον ὡς ἀνοσιουργοὺς προσκαλεσάμενοι ἀπέκτειναν ὅτι αἵτιοι τῇ πόλει ἐγένοντο τοσοῦτου κακοῦ. προφάσεις δὲ αὗται κατ' αὐτοῖν εὐρέθησαν· κατηφεῖς μὲν γὰρ Ἀθηναῖοι περιήεσαν μετὰ τὸν θάνατον αὐτοῦ παρὰ πάντων εὐθυνόμενοι τῶν γενομένων, ὅτι ἄρα οὐκ ἐχρῆν οὐκ ἀδικοῦντα αὐτὸν κατηγορηθῆναι, μὴ ὅτι ἀποκτινύναι.

(<De Esquines a Eutidemo>)²¹⁷⁹ Pero ya una vez despiertos, citando a juicio a Ánito y a Meleto por sacrílegos, los ejecutaron porque habían sido culpables de un gran mal para la ciudad. Esos fueron los pretextos que encontraron contra ambos. Y es que, avergonzados, los atenienses cambiaron de opinión después de la muerte de aquel, corrigiendo todo lo que había sucedido, puesto que no había ninguna necesidad de acusar a quien no había cometido delito alguno y menos de ejecutarlo.

Comentario

La noticia del inmediato arrepentimiento de los atenienses tras la condena y ejecución de Sócrates y el castigo que habrían hecho pagar a sus acusadores tiene todo el aspecto de ser una piadosa fantasía originada en el propio círculo de los seguidores del maestro. De hecho, si, como suele admitirse, en el trasfondo del juicio y la condena había una motivación política por las relaciones de Sócrates con Alcibíades y, sobre todo, con Critias, no parece que al menos en la primera mitad del siglo se dieran las condiciones para un cambio de postura tan radical en este asunto. Un pasaje del orador Esquines perteneciente al *Contra Timarco*, discurso pronunciado en 346 a. C., parece descartar que, al menos en un primer momento, hubiera un sentimiento general de arrepentimiento por la condena y ejecución de Sócrates: allí, para atacar a Demóstenes, Esquines lo compara con Sócrates y le recuerda al pueblo que ejecutaron al filósofo por ser el educador de Critias, lo cual indica que más de cuarenta años después todavía el rechazo a la figura de Sócrates podía ser rentable desde el punto de vista político²¹⁸⁰.

Por lo demás, y al margen de que todas las fuentes que relatan la anécdota sean muy posteriores a la fecha de los acontecimientos, lo que merma aún más su

²¹⁷⁹ Los códices no indican el remitente y el destinatario de esta carta, pero recojo la propuesta de SYKUTRIS (1933: 67).

²¹⁸⁰ Aeschin. *In Tim.* 173 "Ἐπειθ' ὑμεῖς, ὦ Ἀθηναῖοι, Σωκράτην μὲν τὸν σοφιστὴν ἀπεκτείνετε, ὅτι Κριτίαν ἐφάνη πεπαιδευκῶς, ἓνα τῶν τριάκοντα τῶν τὸν δῆμον καταλυσάντων, Δημοσθένης δ' ὑμῖν ἑταίρους ἐξαίτησεται; (¿Así que, Atenienses, vosotros condenasteis a muerte al sofista Sócrates porque era evidente que había educado a Critias, uno de los Treinta que aplastaron al pueblo, y Demóstenes os va a arrebatarse a sus compañeros?).

credibilidad son las contradicciones en que incurren y las discrepancias que presentan en los detalles.

Así, por ejemplo, mientras la *Suda* (a) y Diodoro (b) hablan de una especie de sublevación popular espontánea y de un linchamiento sin juicio —la *Suda* concreta incluso que por lapidación—, en Diógenes Laercio (c) y la *Epístola socrática* XVII (d) el empleo de términos del lenguaje judicial, como ἐφυγάδουσιν y κατέγνωσαν en el primer caso, y προσκαλεσόμενοι, ἀπέκτειναν ο αἴτιοι en el segundo, parecen garantizar que se produjo un proceso judicial previo, por sumario que fuera, tras el cual la balanza de la justicia había vuelto a quedar equilibrada. Diógenes Laercio (c) se refiere incluso a una declaración oficial de luto con cierre de gimnasios y palestras. La apócrifa *Epístola socrática* XVII²¹⁸¹ (d) compone la historia de una manera todavía más elaborada al afirmar que el delito por el que se les acusó fue el de sacrilegio (ἀνοσιουργούς), término que recuerda al de ἀσέβεια por el que había sido condenado Sócrates, y que Ánito y Meleto fueron ejecutados “porque habían sido culpables de un gran mal para la ciudad” (ὅτι αἴτιοι τῇ πόλει ἐγένοντο τοσοῦτου κακοῦ), frase que parece reflejar la que Sócrates pronuncia irónicamente en *Euthryph.* 3 A, refiriéndose a Meleto: πλείστων καὶ μεγίστων ἀγαθῶν αἴτιος τῇ πόλει γενήσεται (“será causante de muchísimos y enormes bienes para la ciudad”).

Tampoco coinciden los testimonios en el relato de cuál fue el destino de cada uno de los acusadores: así, mientras Diodoro (b) afirma que Ánito corrió la misma suerte que Meleto siendo ejecutado sin juicio, y la *Epístola* XVII (d) que ambos fueron juzgados y ejecutados, Diógenes Laercio (c) dice que fue desterrado junto con Licón²¹⁸².

²¹⁸¹ Sobre la autenticidad de las *Epístolas Socráticas*, v. infra T 5.

²¹⁸² Según Diógenes, se dirigió en primer lugar a Heraclea del Ponto, pero fue expulsado nada más llegar: II, 43, 5-6 “Αυτόν τε ἐπιδημήσαντα αὐθημερόν ἐξεκήρυξαν Ἡρακλεῶται (*Los Heracliotas decretaron expulsar a Ánito el mismo día que llegó desterrado*). Aunque otra fuente asegura que allí sus habitantes lo lapidaron: Themist. XX 239 c καὶ <“Αυτος> ἐφυγεν αὐτὸς ἐκ τοῦ ἄστεος καὶ αὐτὸν κατέλευσαν διὰ Σωκράτην οἱ Ἡρακλεῶται οἱ ἐν τῷ Πόντῳ (*Y <Ánito> fue desterrado de la ciudad y lo lapidaron a causa de Sócrates los habitantes de Heraclea del Ponto*).

Antes de cerrar el comentario a este testimonio, debemos detenernos un momento en una cuestión textual que afecta al artículo de la *Suda* (a). El texto de los manuscritos presenta la lectura Λάρου, es decir “hijo de la gaviota”. Aunque la comedia utiliza algunas veces λάρος como mote para atacar la rapacidad de algún personaje²¹⁸³ todos los editores aceptan la conjetura de Clinton, Λαΐου (hijo de Layo). Evidentemente, el origen del error se encuentra en el escolio de Aretas a *Apología* 18 B, extensamente comentado en el capítulo anterior (*TrGF* 1, 47 T 1), donde se dice que Aristófanes en *Las cigüeñas* “llamó a Meleto ‘hijo de Layo’ (Λαΐου υἱὸν) porque el año en que se representó *Las cigüeñas* Meleto también había estrenado una *Edipodia*”, aludiendo con tal expresión a la homosexualidad del dramaturgo (o de su padre). El redactor incurre en otro equívoco semejante al calificar a Meleto de ῥήτωρ, probablemente sin más apoyo que su intervención en el juicio de Sócrates²¹⁸⁴.

T 4

ANTISTHENES (fr. 33 Decl. Caizzi ap. Diog. Laert. 6, 9-10) Αὐτὸς (sc. Ἀντισθένης) δὲ καὶ Ἀνύτῳ τῆς φυγῆς αἴτιος γενέσθαι δοκεῖ καὶ Μελήτῳ τοῦ θανάτου. Μελήτῳ τοῦ θανάτου. Ποντικοῖς γὰρ νεανίσκοις κατὰ κλέος τοῦ Σωκράτους ἀφιγμένοις περιτυχῶν

²¹⁸³ El demagogo Cleón es denominado λάρος en dos ocasiones por Aristófanes: *Nub.* 591 ἦν Κλέωνα τὸν λάρων δώρων ἐλόντες καὶ κλοπῆς (*si capturáis a Cleón el gaviota por soborno y robo*); *Equ.* 956 Λάρος κεχηνῶς ἐπὶ πέτρας δημηγορῶν (*Una gaviota con el pico abierto sobre una roca arengando al pueblo*).

²¹⁸⁴ En general, todo el artículo de la *Suda* es un amasijo de errores de bulto y de datos relativos a otros personajes que no guardan relación con Meleto; en las líneas que siguen inmediatamente al texto que hemos presentado arriba, y que no hemos incluido allí, puede leerse: *Suda* μ 496, 3-6 καὶ ἦν ἐπὶ τῶν Ζήνωνος τοῦ Ἐλεάτου καὶ Ἐμπεδοκλέους χρόνων. οὗτος ἔγραψε περὶ τοῦ ὄντος, καὶ ἀντεπολιτεύσατο δὲ Περικλεῖ· καὶ ὑπὲρ Σαμίων στρατηγήσας ἐναυμάχησε πρὸς Σοφοκλῆν τὸν τραγικόν, Ὀλυμπιάδι πδ' (*Y era del tiempo de Zenón de Elea y de Empédocles. Escribió Sobre el Ser. Era enemigo político de Pericles y, dirigiendo el ejército de los samios, se enfrentó por mar al poeta trágico Sófocles en la olimpiada 84 [441 a. C.]*). Evidentemente, toda esta parte final del artículo está referida al filósofo Meliso de Samos.

ἀπήγαγεν αὐτοὺς πρὸς τὸν Ἄνυτον, εἰπὼν ἐν ἤθει σοφώτερον εἶναι τοῦ Σωκράτους· ἐφ' ᾧ διαγανακτήσαντας τοὺς περιεστῶτας ἐκδιῶξαι αὐτόν.

Parece que él (sc. Antístenes) fue el responsable del destierro de Ánito y de la muerte de Meleto. Pues, al encontrarse con unos jóvenes de Heraclea que habían llegado por la fama de Sócrates, los condujo junto a Ánito y les dijo irónicamente que este era más sabio que Sócrates. Por este motivo, los que se hallaban alrededor se enfurecieron y lo desterraron [a Ánito].

Comentario

Sin aportar ningún detalle más en lo que se refiere a Meleto, Diógenes Laercio atribuye a Antístenes, fiel discípulo de Sócrates hasta la última hora y precursor de la escuela cínica, la responsabilidad de la muerte de Meleto y del destierro de Ánito. Sobre la credibilidad de la anécdota, baste lo dicho en nuestro comentario al testimonio anterior: el propio Diógenes parece mantenerse a una prudente distancia con el empleo del verbo δοκεῖ. Realmente, es muy poco probable que un pensador tan beligerante contra la democracia como Antístenes pudiera haber ejercido alguna influencia en las instituciones democráticas de Atenas como para obtener el castigo de los responsables de la ejecución de su maestro.

T 5

Socraticorum epistulae 14, 3, 3-7 Hercher (<Αἰσχίνης ἢ Εὐκλείδης> Ξενοφῶντι)
τὸ μὲν οὖν ὄνομα, ὡσπερ ἔφην, ἦν Μελήτου τοῦ μαθητοῦ αὐτοῦ καὶ διακόνου ἅμα· οὗτος γὰρ ὡσπερ ἐν τραγωδίᾳ ὑπεκρίνατο Μενοικέα τὸν φιλόπολιν, ἀφ' οὗ ἡγανάκτει, ὡς ἡ πόλις ἀδικοῖτο ὑπὸ τῶν ἐν αὐτῇ. ὁ δὲ λόγος ὁ ἄθλιος ἤθελέ σε εἶναι ἐνθάδε, καὶ ἐγέλασας ἂν ἐν ταῖς συμφοραῖς. ἦν δὲ Πολυκράτους τοῦ λογογράφου.

(<Esquines o Euclides> a Jenofonte)²¹⁸⁵ *La denuncia, como decía, estaba a nombre de Meleto, su aprendiz y ayudante (sc. de Ánito). Y este, como en una tragedia, recitaba el papel del patriota Meneceo, cuando se indigna porque la ciudad es ultrajada por sus propios ciudadanos. El miserable discurso merecía que hubieras estado allí y aun en la desdicha te habrías reído: era obra del logógrafo Polícrates.*

Comentario

Las *Cartas Socráticas* son un conjunto de treinta y cinco cartas ficticias, las siete primeras supuestamente remitidas por el propio Sócrates a sus discípulos y el resto dirigidas entre ellos tras la muerte del filósofo. La obra es un producto del movimiento literario conocido ya en la Antigüedad como “segunda sofística”, que se desarrolló entre los siglos I-III de nuestra era y que se caracterizó por una revitalización de la retórica con las miras puestas en la oratoria del periodo clásico de Atenas. Durante este periodo florecieron a lo largo de todo el Imperio numerosas escuelas de retórica donde eran frecuentes los ejercicios de declamación sobre un tema ficticio, incluidos este tipo de cartas imaginarias en las que se recreaban las relaciones entre personajes ilustres del pasado²¹⁸⁶. A pesar de no carecer de cierto ingenio y calidad literaria, puede suponerse que con estas premisas la fiabilidad histórica de este tipo de documentos es bastante limitada.

Dentro de la colección, la carta XIV abre un pequeño grupo que se cierra con la XVII y que está centrado en la descripción del proceso y la muerte de Sócrates y en las consecuencias que tuvo este desenlace para sus perseguidores (como hemos tenido oportunidad de ver en el T 3). Las fuentes principales que utiliza el autor (o autores) de

²¹⁸⁵ Sólo uno de los códices (G) trae Αίσχίνης como nombre del remitente, pero ya Allatius, el primer editor de las *Cartas* (1637), partiendo del contenido de la carta siguiente, la XV, que es la respuesta a la anterior, propuso el nombre de Euclides, en lo que le siguen la mayoría de los editores; cf. SYKUTRIS (1933: 58), BOLZAN (2009: 269), MARSICO (2012); no así GIANANTONI (1990).

²¹⁸⁶ El primer editor, Leo Allatius, las consideró auténticas, pero pronto Richard Bentley demostró su carácter apócrifo, junto con el de otras colecciones similares, en su clásico ensayo de 1699 *Dissertations upon the Epistles of Phalaris, Themistocles, Socrates, Euripides, and upon the Fables of Aesop*.

esta sección de las epístolas son, como cabe esperar, las dos *Apologías*, la de Jenofonte y la de Platón, y el *Fedón* de este último.

En concreto, la epístola XIV tiene como destinatario a Jenofonte, a quien se presenta residiendo en Esparta cuando en realidad en el momento del proceso contra Sócrates se encontraba en Asia participando en la conocida expedición de los Diez Mil y no se instalaría en Lacedemonia hasta el 394 a. C. Se trata con seguridad, como ha señalado Bolzan²¹⁸⁷, de un anacronismo deliberado que sirve para anticipar el malestar de los espartanos por la muerte de Sócrates como una de las causas que llevaron a la condena de Ánito y Meleto narrada en la carta XVII. Si nos detenemos en este punto es simplemente para destacar que el autor de las cartas sacrifica sin ningún complejo el escrúpulo cronológico o histórico a razones de composición literaria y eficacia narrativa. El supuesto remitente es Euclides de Mégara, uno de los discípulos que presenciaron la ejecución de Socrates. Euclides, en coincidencia con lo que el propio Platón deja entrever a lo largo de la *Apología* y repiten otras fuentes posteriores²¹⁸⁸, presenta a Meleto en calidad de simple instrumento del mucho más influyente Ánito, a la sazón uno de los principales dirigentes del pueblo en la democracia recién restaurada del 399.

Pasando ya al texto de nuestro testimonio, hay que señalar antes de nada un par de cuestiones de tipo textual: en primer lugar, los códices presentan la lectura φιλόσοφον, que no da buen sentido aplicado a Meneceo, en lugar de φιλόπολιν, que es una conjetura de Wilamowitz²¹⁸⁹ aceptada unánimemente por los editores. Efectivamente, un pasaje de la *Apología* de Platón (24 B) donde Sócrates interpela irónicamente a Meleto llamándolo Μέλητον τὸν ἀγαθὸν καὶ φιλόπολιν, ὡς φησι, parece dar la clave para la corrección del texto. Tampoco resultan comprensibles las últimas

²¹⁸⁷ Cf. BOLZAN (2009: 269-270).

²¹⁸⁸ Por ejemplo, Diog. Laert. II, 38. οὗτος γὰρ οὐ φέρων τὸν ὑπὸ Σωκράτους χλευασμὸν πρῶτον μὲν ἐπήλειπεν αὐτῷ τοὺς περὶ Ἀριστοφάνην, ἔπειτα καὶ Μέλητον συνέπεισεν ἀπενέγκασθαι κατ' αὐτοῦ γραφὴν ἀσεβείας καὶ τῶν νέων διαφθορᾶς (*Pues este, al no soportar el ridículo provocado por Sócrates, primero incitó contra él a los seguidores de Aristófanes y después convenció a Meleto de que presentara contra él una acusación por impiedad y por corrupción de los jóvenes*).

²¹⁸⁹ Cf. WILAMOWITZ (1959⁵: 48, 2)

palabras del testimonio tal como aparecen en los manuscritos, ἥ ὑπὸ τούτων ἢ αὐτή. Bremi propuso la expunción de ἥ, pero la corrección que se ha impuesto es la de Sykutris²¹⁹⁰ (sugerida ya por Wilamowitz): ὑπὸ τῶν ἐν αὐτῇ, fundamentada además por uno de los códices (G) que presenta la variante ἐν en lugar de ἥ.

Otra cuestión menor la constituye la mención que se hace en la carta al sofista Polícrates, autor de un libelo contra Sócrates (Κατηγορία Σωκράτους, ca. 393) no conservado, pero que tuvo al menos la virtualidad de suscitar las respuestas de Lisias, Jenofonte y Platón en sus respectivas *Apologías*²¹⁹¹. Polícrates, bajo la forma de un supuesto discurso de Ánito, incidía en el trasfondo político del proceso, acusando al filósofo de ser enemigo de la democracia y partidario de la tiranía, de ser maestro de políticos nefastos como Alcibíades y Critias, de corromper las relaciones entre padres, hijos, parientes y amigos y de servirse como ejemplo de los poetas para enseñar a sus discípulos a ser perversos y partidarios de la tiranía²¹⁹². Es muy probable que sea este escrito de Polícrates el que esté en el origen de la afirmación que se hace en la carta — manifestada también por Diógenes Laercio²¹⁹³ y Eliano²¹⁹⁴— de que el discurso de acusación de Meleto lo había escrito en realidad Polícrates, calificado aquí un tanto despectivamente como λογόγραφος.

²¹⁹⁰ SYKUTRIS (1933: 61 n. 3); cf. igualmente BOLZAN (2006: 299).

²¹⁹¹ Sobre la *Apología* y el *En defensa de Sócrates frente a Polícrates* de Lisias, v. supra Meleto I, comentario a T 1.

²¹⁹² Las acusaciones de Polícrates contra Sócrates las conocemos indirectamente gracias a los escritos apologéticos con que le respondieron Jenofonte (*Recuerdos de Sócrates I, Apología*), Isócrates (*Busiris*) o tal vez incluso Platón (*Apología*); cf. WILAMOWITZ (1919: I 157, 260-1), EGGERS (1966: 16) y RAMOS JURADO (2003: XXXV).

²¹⁹³ Diog. Laert. II 38 Ἀπηνέγκατο μὲν οὖν τὴν γραφὴν ὁ Μέλητος, εἶπε δὲ τὴν δίκην Πολύευκτος, ὡς φησι Φαβωρίνος ἐν Παντοδαπῇ ἱστορίᾳ (FHG III 583)· συνέγραψε δὲ τὸν λόγον Πολυκράτης ὁ σοφιστής, ὡς φησιν Ἑρμιππος (FHG III 43), ἢ Ἄνυτος, ὡς τινες (Así pues, la acusación fue presentada por Meleto, defendió la causa Polieucto, según dice Favorino en su Historia miscelánea, pero redactó el discurso el sofista Polícrates, según afirma Hermipo, o Ánito, según otros).

²¹⁹⁴ Ael. Var. hist. XI 10 οὗτος δὲ ὁ Πολυκράτης καὶ τὴν κατηγορίαν ἔγραψε τὴν κατὰ Σωκράτους (Este Polícrates escribió también el discurso de acusación contra Sócrates). cf. Quint. II 17, 4.

Pero lo más interesante del pasaje, al menos para lo que constituye el objeto de nuestro estudio, es el hecho de que se compare la actuación de Meleto en el juicio con la de un actor de tragedia recitando el papel de Meneceo (ὥσπερ ἐν τραγωδίᾳ ὑπεκρίνατο Μενουκία).

Sin duda, resulta tentador buscar en estas palabras una confirmación de la condición de dramaturgo del acusador de Sócrates y más aún cuando el nombre del héroe Meneceo puede hacernos pensar incluso en una alusión al único título que conocemos de su producción, la *Edipodia*. La historia de Meneceo, el hijo de Creonte que, siguiendo la profecía de Tiresias, acepta voluntariamente su sacrificio en aras de la salvación de Tebas²¹⁹⁵, no pertenece propiamente a la leyenda de Edipo sino a los acontecimientos inmediatamente posteriores, es decir, la expedición de los Siete y la muerte de los dos hijos varones de Edipo, Eteocles y Polinices, en su lucha por el trono de la ciudad. Pero, al tratarse de una trilogía, el episodio podía haber tenido un perfecto encaje en la última de las tres piezas, de manera similar a lo que ya sucedía en la trilogía de Esquilo sobre este mismo tema²¹⁹⁶.

Sin embargo, como ya hemos advertido, las informaciones aportadas por este tipo de literatura epistolar deben tomarse con muchas precauciones. En primer lugar, que se relacione aquí de alguna manera al acusador de Sócrates con el género dramático puede ser simplemente el efecto de que ya se había producido en esta época —al menos cinco siglos después de la muerte de Sócrates— la interferencia con Meleto I. Pero es que además, buscar el descrédito del rival comparando su intervención con la de un

²¹⁹⁵ Tiresias había asegurado que sólo podría salvarse la ciudad si un descendiente de los Espartos que todavía fuera virgen era sacrificado en el lugar donde Cadmo había matado al dragón. Meneceo era el único que cumplía tal condición, pero su padre Creonte intenta salvarlo haciendo que abandone Tebas. Por el bien de la ciudad el joven se asesta una puñalada en lo alto de la muralla, asegurándose de que su sangre caiga sobre la antigua guarida del dragón. El sacrificio de Meneceo no aparece atestiguado hasta las *Fenicias* de Eurípides. Posteriormente aparece recogido con algunas variantes de detalle en Apolod. III 6, 7; Hig. *Fab.* LXVIII; Paus. IX 25, 1; Eust. *Tebaida* X 580-651.

²¹⁹⁶ Estaba formada por *Layo*, *Edipo*, *Los siete contra Tebas* —la única pieza conservada— y, como drama satírico, *La Esfinge*: fr. 121-122a, 387a (=173 N), 235-237 Radt. Sobre la posible reconstrucción de las piezas fragmentarias, cf. LUCAS (2008: 399-411; 493-505; 608-614).

actor de tragedia se había convertido prácticamente en un tópico de la oratoria política ya desde los tiempos de Demóstenes, cuando este constantemente reprochaba a lo largo de sus discursos la antigua profesión de actor trágico de su oponente Esquines²¹⁹⁷. Así, por ejemplo, encontramos ciertos paralelismos entre la *Carta socrática* XIV y un pasaje de Demóstenes, donde además de llamarlo “mono de tragedia” por su exceso de gesticulación y por imitar a sus adversarios en la tribuna, compara a Esquines con el personaje trágico de Enómao:

De cor. 242 οὐδὲν ἐξ ἀρχῆς ὑγιὲς πεποιηκὸς οὐδ' ἐλεύθερον, αὐτοτραγικὸς πίθηκος, ἀρουραῖος Οἰνόμαος, παράσημος ῥήτωρ. τί γὰρ ἢ σὴ δεινότης εἰς ὄνησιν ἤκει τῇ πατρίδι;

Desde el principio nada has hecho sano ni propio de un hombre libre, mono de tragedia, Enómao rústico²¹⁹⁸, orador de pacotilla. ¿pues qué ventaja le ha aportado a la ciudad tu habilidad oratoria?

En este mismo discurso Demóstenes compara de nuevo a su oponente con un famoso actor (y notorio sicofante), Teocrines :

De cor. 313 ἠνίκ' ἂν κατὰ τούτων τι δέη, ἐν τούτοις λαμπροφωνότατος, μνημονικώτατος, ὑποκριτῆς ἄριστος, τραγικὸς Θεοκρίνης.

²¹⁹⁷ De la misma forma que se había producido una “retorización” de la tragedia, muy visible ya en Eurípides, se daba un proceso paralelo de “dramatización” de la oratoria mediante el empleo por parte de los oradores de recursos y técnicas originariamente teatrales. Sobre los ataques cruzados entre Demóstenes y Esquines con referencias al teatro, cf. HERNÁNDEZ MUÑOZ (2006: 425-30).

²¹⁹⁸ Probable alusión a la tragedia homónima de Eurípides, en la que Esquines, representando el papel del protagonista, habría tenido la mala suerte de caer al suelo durante la persecución en carro a Pélope, con la consiguiente guasa del público; el adjetivo ἀρουραῖος, ‘rústico’, se debe a que la obra se debió de reponer en las Dionisias rurales (τὰ κατ’ ἀγρούς). Cf. HERNÁNDEZ MUÑOZ (2006: 429).

En esas circunstancias eres el de dicción más deslumbrante, el más memorioso, el mejor actor, como el trágico Teocrines.

Pues bien, encontramos una comparación similar del improvisado orador Meleto con un actor —en este caso un mal actor— en la propia carta XIV, sólo unas líneas mas adelante:

Socr. epist. XIV 3, 9-11 έδεδίει τε καί άπεστρέφετο καί έπελανθάνετο, καί άλλοι αύτῶ ύπέβαλλον, καθότι καί Καλλιπίδη τῶ ύποκριτῆ.

Tenía miedo, y se daba la vuelta y se le olvidaba el papel, y otros le apuntaban, como al actor Calípides.

El paralelismo entre ambos textos se acentúa aún más si tenemos en cuenta que a este Calípides, según Aristóteles, se le conocía como “el mono”, (ὁ πίθηκος) por su exceso de gesticulación²¹⁹⁹.

Parece claro que el autor de la carta socrática conoce mucho mejor este repertorio de tópicos de la retórica que cualquier pieza dramática de Meleto que hubiera podido llegar a sus manos. En la referencia a Meneceo muy probablemente no haya nada más que una reminiscencia de la *rhêsis* del héroe en las *Fenicias* de Eurípides (v. 987-1018), cuando anuncia su sacrificio voluntario y manifiesta su deseo de no parecer un cobarde huyendo fuera de la ciudad, como le había propuesto Creonte.

Sí es cierto, no obstante, que lo que en la carta se dice sobre el papel de Meneceo —que el héroe “se indigna porque la ciudad es ultrajada por sus propios ciudadanos” (ήγανάκτει, ὡς ἡ πόλις άδικοῖτο ύπὸ τῶν έν αύτῆ)— no refleja exactamente el parlamento del Meneceo de Eurípides, lo que podría ser un simple error de memoria pero también un indicio de que el redactor de la carta conocía alguna pieza trágica

²¹⁹⁹ Aristot. *De poet.* 1461b 34 ὡς λίαν γάρ ύπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυνηίσκος τὸν Καλλιπίδην έκάλει (*En efecto, por exagerar demasiado Minisco llamaba mono a Calípides*); sobre la vanidad de Calípides y su capacidad para despertar el llanto en los espectadores, véase también Xen. *Symp.* 3. 1.

distinta de la de Eurípides sobre el mismo tema mítico²²⁰⁰. En cualquier caso, nos sigue pareciendo altamente improbable que tengamos aquí una referencia concreta a la *Edipodia* de Meleto.

²²⁰⁰ Otra señal indirecta de la existencia de otros tratamientos dramáticos del mito la podemos tener en el diferente final que las fuentes mitográficas atribuyen a Meneceo: en Eurípides se degüella en lo alto de la muralla para que su sangre caiga sobre la tumba del dragón (*Phoen.* v. 1009-11), en Higino se precipita al vacío (*Fab.* LXVIII) y en Apolodoro se degüella delante de las puertas de la muralla (III 6, 7).

FRAGMENTA

1

DID C 24 (47 T 1).

ΟΙΔΙΠΟΔΕΙΑ

EDIPODIA

Comentario

Sobre la leyenda de Tebas y principalmente acerca de la figura de Edipo son numerosas las tragedias, incluidas algunas tetralogías, que se compusieron a lo largo de toda la Antigüedad: aparte de las dos obras conservadas de Sófocles, *Edipo rey* y *Edipo en Colono*, ya hemos mencionado la tetralogía esquílea formada por *Layo*²²⁰¹, *Edipo*²²⁰², *Los Siete contra Tebas* (única pieza conservada completa) y el drama satírico *La Esfinge*²²⁰³. También Eurípides, además de las *Fenicias* sobre el enfrentamiento de Eteocles y Polinices, escribió un *Edipo* del que quedan casi una cuarentena de versos repartidos en dieciocho fragmentos²²⁰⁴. Con este mismo título escribieron tragedias Aqueo²²⁰⁵, Filocles I²²⁰⁶, Jenocles²²⁰⁷, Filocles II²²⁰⁸, Carcino²²⁰⁹, Teodectas²²¹⁰,

²²⁰¹ Fr. 121-122a Radt

²²⁰² *TrGF* 3, p. 287-8; el único fragmento atribuido a esta pieza, el fr 173 Nauck, Radt lo desplaza a los *incertarum* con el número 387a.

²²⁰³ *TrGF* 3, fr. 235-237 Radt. Otros fragmentos de Esquilo que quizá pertenezcan a su trilogía sobre Edipo son los siguientes: fr. 236, 337, 345, 387a, 488 Radt.

²²⁰⁴ *TrGF* 5.1, fr. 539a-557 Kn.

²²⁰⁵ 20 F 30 Sn.

²²⁰⁶ 24 T 1 Sn.

²²⁰⁷ 33 F 1 Sn.

²²⁰⁸ 24 T 1.

²²⁰⁹ 33 F 1.

²²¹⁰ 72 F 4.

Timocles²²¹¹, Diógenes de Sinope²²¹² y Licofrón²²¹³, autor también de un *Layo* y un *Crisipo* además de dos *Edipos*. De todas estas obras, en el mejor de los casos, solo queda algún fragmento mínimo²²¹⁴. Entre los latinos, escribieron sendas tragedias con el título de *Edipo César*²²¹⁵ y Séneca, la de este último conservada; también de Séneca nos han llegado dos largos fragmentos de unas *Fenicias* en donde se enlazaba el destierro de Edipo (v. 1-362) con la disputa fratricida entre sus hijos (v. 363-644); igualmente, bajo el título de *Phoenissae* nos han llegado fragmentos de una *fabula cothurnata* de Accio²²¹⁶. En cuanto a la comedia, aparte de la ya mencionada *Layo* de Platón el Cómico²²¹⁷, solo sabemos de una pieza titulada *Edipo*, de Eubulo, que quizá parodiaba el *Edipo* de Eurípides²²¹⁸, a la que hay que añadir sendas *Fenicias* de Aristófanes²²¹⁹ y Estratis²²²⁰.

De la *Edipodia* de Meleto únicamente conocemos con seguridad el título, conservado por Aretas en su escolio a Plat. *Apologia* 18b, que ya comentamos a propósito de Meleto I en el capítulo anterior (47 T 1)²²²¹. El dato escueto sirve al menos para confirmarnos que todavía en el paso del siglo V al IV a. C. se componían trilogías ligadas por un mismo tema mítico, aunque no debía de ser lo más habitual.

Webster²²²² sugiere que Platón el cómico hizo burla de la *Edipodia* de Meleto en un fragmento de su comedia *Layo* (fr. 66 K-A)²²²³:

²²¹¹ 86 T 3.

²²¹² 88 F 1f.

²²¹³ 100 T 3, F 1i, 4b, 9 Sn.

²²¹⁴ A estos habría que añadir dos *fragmenta adespota*, fr. 8-8a K.-Sn.

²²¹⁵ Suet. *Iul.* 56, 7.

²²¹⁶ *TRF*² p. 211-214 (v. 581-603) Ribbeck.

²²¹⁷ *PCG* VII, fr. 66 K-A.

²²¹⁸ *PCG* V, fr. 72 K-A.

²²¹⁹ *PCG* III, fr. 570-576 K-A.

²²²⁰ *PCG* VII, fr. 46-53 K-A.

²²²¹ Arethas, *schol.* in *Platonis Apologiam* 18 B p. 420 Green l. 11-13 ἐ[πεὶ ᾧ] ἔτει οἱ Πελαργοὶ ἐδιδάσκοντο, καὶ ὁ Μέλητος Οἰδιπόδειαν καθῆκεν, ὡς Ἀριστοτέλης Διδασκαλίας.

²²²² WEBSTER (1954: 297-8).

²²²³ Fr. 5 Dem., 64 A Edm.

ἀπαμβρακοῦ
καὶ μὴ προδῶς αὐτήν.

*Sé paciente
y no te rindas.*

La entrada en el léxico de Focio (α 1168) a los hápax ἀμβρακοῦ καὶ ἀπαμβρακοῦ, que es la fuente del fragmento, nos aclara el significado de los versos:

Ἄμβρακοῦ καὶ ἀπαμβρακοῦ· Πλάτων Λαῖω· “ἀπαμβρακοῦ καὶ μὴ προδῶς αὐτήν”, ἀντὶ τοῦ καρτέρει, ἀνδρίζου· τικτούση δὲ παρακελεύεται.

Ambrakoû y apambrakoû: *Platón en Layo*. “*Sé paciente y no te rindas*”, en lugar de “*resiste, sé valiente*”. *Se exhorta a una mujer de parto*.

Al parecer, Layo, que parece no temer o desconocer el oráculo sobre el destino de su hijo, anima a su esposa a dar a luz a Edipo, de lo que se deduce que Platón estaría parodiando la primera pieza de la trilogía.

El mismo Webster, aunque con dudas, relaciona también con la *Edipodia* de Meleto un fragmento, aparentemente de tragedia (ad. F 665 K-Sn) pero de muy baja calidad literaria, conservado en un papiro del s. II d. C. El fragmento contiene una escena similar a Eur. *Phoen.* 443-637, en la que Eteocles y Polinices debaten ante su madre Yocasta sus pretensiones al trono de Tebas²²²⁴. Webster apoya su atribución en que Meleto es el único autor del que se tiene noticia que tratara este tema durante el siglo IV a.C, y se basa para ello en la datación de Page, quien por razones métricas y de dicción

²²²⁴ *PSI XIII 1303*, editado por primera vez por VITELLI-NORSA (1935) y posteriormente sólo por NORSA (1949: 57-60), PAGE (1942) y PACK (1965). El último en ocuparse extensamente de la edición y el comentario del papiro es MEDDA (2008: 99-123), en un artículo que tomamos como referencia en las páginas que siguen.

poética sitúa el drama —en oposición a la mayoría de los editores— en esa fecha o un poco más tarde²²²⁵. Los argumentos de Page han sido retomados recientemente en buena medida por Medda en un importante artículo donde se incluye una nueva edición del texto que es la que ofrecemos:

ad. F 665 K-Sn

PSI 1303 Norsa-Vitelli

ΕΠΤΑ ΕΠΙ ΘΗΒΑΣ? vel ΦΟΙΝΙΣΣΑΙ?

<ΠΟΛΥΝΕΙΚΗΣ>	col. I	οὐκ άντερῶ σοι· τ[ήν >έμη]ν ψ[υ]χήν ἄπαξ σοί, φιλότατη τεκοῦσα, παρ[ε]θέμην μολ[ών]· αίτῶ· παρ' αὐτῇ τὸ ξίφος φύλασ[σ]έ μοι·
<ΙΟΚΑΣΤΗ>	4	μάλιστα· λέξον 'έμμενῶ μητρὸς κρίσει·
<ΠΟΛΥΝΕΙΚΗΣ>		ἧ μὴν φανεις πονηρὸς οὐδὲ ζῆν θέλω· ἀλλ', 'Ετεόκλε<ι>ς, πίστευσον, οὐ φανήσομαι· σὲ δ' ἐξελέγξω πάντοτ' ἠδικηκότα·
<ΕΤΕΟΚΛΗΣ>	8	'Ετεοκλέης {δι}δοὺς σκῆπτρα συγγόνῳ φ[έρει]ν δειλὸς παρὰ βροτοῖς, εἶπέ μοι, νομίζεται;
<ΠΟΛΥΝΕΙΚΗΣ>		σὺ γὰρ οὐκ ἂν ἐδίδους μὴ στρατοὺς ἄγοντί μοι·
<ΕΤΕΟΚΛΗΣ>		τὸ μὲν ²²²⁶ θέλειν σὸν ἐστὶ, τὸ δὲ δοῦναι τύχης·
<ΠΟΛΥΝΕΙΚΗΣ>	12	έμοι προσάπτεις ὧν σὺ δρᾶς τὰς αἰτίας· σὺ φέρειν γὰρ ἡμᾶς πολεμίου<ς> ἢ[ν] ἄγκασας· εἰ γὰρ ἐμέρ[ι]ζες τὸ διάδημ' ἄτερ μάχης, τίς ἦν {ἂν} ἀνάγκη τοῦ φέρειν στράτευμ' ἐμέ;
<ΕΤΕΟΚΛΗΣ>	16	κοινῇ πέφυκεν· ὦ[στ]ε μὴ κέλευέ μοι· ἄλλοις τύραννος τυγχάνεις, οὐ συγγόνῳ·

²²²⁵ PAGE (1942: 177-179).

²²²⁶ El papiro presenta en el v. 11 la lectura μή, que no da buen sentido, por lo que algunos editores sospechan que hay una laguna, bien tras el v. 10 (Page), o tras el v. 11 (Garzya). Con μέν acepto la corrección de MEDDA (2007: 13-18; 2008: 109-10).

<ΠΟΛΥΝΕΙΚΗΣ> παλε στ . . . ρουν γενήσομαι·
 <ΕΤΕΟΚΛΗΣ?> τὸ πρᾶον ἡμῶν, μ[ῆ]τερ, οὐκ ἐνετράπη·
 <ΠΟΛΥΝΕΙΚΗΣ> 20 ὄθεν ἐξ ἀνάγκης λοιπὸν φράσω·
 γαίᾳς γὰρ αὐτὸς ἀκ[λ]εῶς μ' ἀπήλασεν
 Ἄ[ργ]ους τε γῆ μοι συμμάχους παρέσχετο
 καὶ πλείον' αὐτὸς στρατὸν ἔχων ἐλήλυ[θα
 col. II συγαν[
 25 τοιγάρ[
 προσφερ[
 ὃ παρεθέμην σοι, [μῆτερ
 28 οὐδ' εἰ Κύκλωπος εἶχον [
 <ΙΟΚΑΣΤΗ> ψυχὴν ἄθελκτον . . [
 τί γὰρ τυραννεῖς, τί λι[
 ἠλίκον ἐφ' ὑμῖν π[
 32 κληθεῖς σύναμιος οὐκ ἐχ[
 <ΕΤΕΟΚΛΗΣ?> τὸ ῥῆμα τοῦτο διαφορῶ[
 <ΠΟΛΥΝΕΙΚΗΣ?> ἀδελφὸν ὄντα δεῖ με . [.]μο[
 vacat

<POLINICES> col. I *No te replicaré: mi vida de una vez por todas,
 amadísima madre, en tus manos la he puesto al venir aquí.
 Te lo ruego, mi espada guarda junto a ti.*
 <YOCASTA> 4 *Muy bien, repite: "respetaré de mi madre la decisión".*
 <POLINICES> *A fe que si resulto un malvado ni siquiera vivir querré.
 Pero, Eteocles, créeme: no lo resultaré.
 De ti en cambio acreditaré tu constante iniquidad.*
 <ETEOCLES> 8 *¿Y a Eteocles por permitir el cetro a su hermano llevar
 por un cobarde entre los mortales se le tendrá? ¡Dímelo!*
 <POLINICES> *Sí, pues que nunca me lo dieras sin que yo ejércitos trajera.*

<ETEOCLES> *Querer cosa tuya es, pero otorgarlo de Fortuna depende.*

<POLINICES> 12 *A mí las culpas me endosas de lo que haces tú.
Tú, tú me has forzado a venir con enemigos:
pues si hubieras dividido la corona sin disputa
¿qué necesidad tendría yo de un ejército traer?*

<ETEOCLES> 16 *Común es el origen, conque no me des órdenes.*

<POLINICES> *Sobre los otros eres tirano, mas no sobre tu hermano.*

<ETEOCLES?> *... yo seré ...*

<POLINICES> *Mi benevolencia, madre, no ha atendido,
20 así que por necesidad... lo restante diré:
de mi tierra él mismo sin honor me expulsó
y la tierra de Argos aliados me proporcionó
y con un mayor ejército yo mismo he llegado*

col. II *con...*

25 *por tanto...
trae...
lo que te confié, madre...*

<YOCASTA> 28 *Ni aunque de un Cíclope tuviera...
el alma implacable...
¿Por qué eres el rey? ¿por qué...
cuán grande en vosotros...*

<ETEOCLES?> 32 *Aun llamado consanguíneo, no...
<POLINICES?> esta palabra...
Aunque seas mi hermano tengo que...*

Métrica:

--U-|--U-|--U-
--U-|U-UUU|U-U-
--U-|--U-|U-U-

4 U-U-|U-U-|--U-
 --U-|U-U-|--U-
 -UUU-|--U-|U-U-
 U-U-|--U-|U-U-
 8 UUUU-|--U-|U-U-
 --UUU|--U-|U-U-
 UU-UUU|--U-|U-U-
 U-U-|U-UUU|U-U-
 12 U-U-|--U-|--U-
 UU-U-|-UUU-|--U-
 -UUU-|-UUU-|U-U-
 U-U-|--U-|U-U-
 16 --U-|U-U-|U-U-
 --U-|--U-|--U-
 [.....]-|U-U-
 --U-|--U-|U-U-
 20 UU-U-|-.....|--U-
 --U-|U-U-|U-U-
 --U-|--U-|U-U-
 --U-|-UUU-|U-U-
 24 ...
 ...
 ...
 UUUU-|--U-
 28 --U-|U-U-
 --U-|U-
 U-U-|-U-
 -UUU-|-
 32 --U-|U-U-
 U-U-|UUUU

El texto, que presenta además en su estado original una ortografía lamentable²²²⁷, para la mayoría de los editores y comentaristas no es más que un torpe remedo de la escena de Eurípides compuesta por un autor de época imperial.

Así, para Vitelli-Norsa, sus primeros editores, se trata de una reelaboración del pasaje de *Fenicias* contemporánea del propio papiro (s II-III d C.) y escrita por un maestro de escuela o un escolar poco aventajado que se había inspirado libremente²²²⁸ en Eurípides, sintetizando y empeorando el original. Si la segunda columna del papiro está escrita sólo hasta la mitad es porque su autor debió de desistir de su empeño, consciente de su fracaso. Vitelli-Norsa afirman asimismo que la pésima ortografía permite descartar que el papiro sea un autógrafo del poeta, pues aunque los versos sean de escasa calidad, cierto dominio de la técnica versificatoria así como su conocimiento del léxico trágico denotan que el autor debía de ser alguien medianamente culto.

²²²⁷ Kannicht asegura que hay un total de seiscientos errores ortográficos, la mayoría confusiones en la representación de sonidos vocálicos: EI por I y viceversa, E por AI o H, Ω por O etc. (cf. *TrGF* 2, 252).

²²²⁸ Vitelli y Norsa reconocían que solo podía hablarse de un paralelismo estrecho entre los versos 8-9 del papiro (Έτεοκλήης {δι}δοῦς σκῆπτρα συγγόνῳ φ[έρει]ν / δειλὸς παρὰ βροτοῖς, εἶπέ μοι, νομίζεται;) y Eur. *Phoen.*510-14:

(...) πρὸς δὲ τοῖσδ' αἰσχύνομαι
 ἐλθόντα σὺν ὄπλοις τόνδε καὶ πορθοῦντα γῆν
 τυχεῖν ἃ χρῆζει· ταῖς γὰρ ἂν Θήβαις τόδε
 γένοιτ' ὄνειδος, εἰ Μυκηναίου δορὸς
 φόβῳ παρείην σκῆπτρα τάμ' αὖτις ἔχειν
 (*Además de eso, me avergüenzo
 de que este que viene con armas y saqueando el país
 logre lo que pretende. Pues para Tebas esto
 sería un oprobio: que por temor de la lanza
 micenia mi cetro le entregase para que él lo detente*).

Y también, *ibid.* 627-8: ἄτιμος οἰκτρὰ πάσχω· ἐξελαύνομαι χθονός, / δοῦλος ὡς ἄλλ' οὐχὶ ταύτοῦ πατρὸς Οἰδίου γεγώς· (*sin honor y tratado de un modo deplorable se me expulsa de mi tierra / como un esclavo y no como nacido de tu mismo padre, Edipo*).

Page, como ya hemos indicado, retrasa la fecha del papiro hasta situarlo entre mediados del siglo IV y el siglo III a. C., y en abierta polémica con los primeros editores considera que no se trata de una escena aislada sino de un fragmento perteneciente a una tragedia completa²²²⁹. Discrepa igualmente de que su autor haya seguido el modelo de Eurípides, apoyándose en una serie de diferencias sustanciales con la escena de *Fenicias*: por ejemplo, el hecho de que Polinices entregue su espada a Yocasta al comienzo de la entrevista (v. 3) y que esta le haga jurar que aceptará su veredicto (v. 4), o que ambos hermanos se interpelen directamente —Polinices incluso llama a su hermano por su nombre (v. 6)— desde el comienzo de la entrevista y no por mediación de Yocasta, como sucede en el drama euripídeo. Otra divergencia importante afecta a la estructura de la escena: en *Fenicias* los dos hermanos hablan al comienzo en sendas *rhéseis* iámbricas para exponer cada uno su caso (469-496; 499-525) y solo tras la larga intervención conciliadora de Yocasta (528-585) se lanzan a una violenta discusión en esticomitía de tetrámetros trocaicos que finaliza en *antilabé* (594-624); en cambio, en nuestro fragmento el debate se inicia ya directamente con una agitada esticomitía yámbica.

Una década después de la edición de Page, Garzya²²³⁰ retoma la idea de los paralelismos con Eurípides y afirma que la reelaboración no podía limitarse a una sola escena sino que seguramente pertenecía a una tragedia completa. La pieza sería obra de un culto diletante versificador, imitador de Eurípides pero con veleidades de creador original, como lo demuestra la innovación de la entrega de la espada, que respondería a una solicitud previa de Yocasta no conservada en el papiro. Según Garzya, el anónimo autor —que tampoco para él merece el título de poeta trágico— tiene que ser de época posterior a Alejandro, sin que se pueda aportar una mayor precisión.

Kannicht, para quien también el fragmento parece más la obra de un simple versificador que de un auténtico poeta, ha resumido en su edición de los *Fragmenta adespota* la postura de la mayoría de los editores sobre la calidad y la época de composición del papiro de una manera bastante gráfica: “pluribus post editores

²²²⁹ PAGE (1942: 177-179).

²²³⁰ GARZYA (1952, 389-98).

principes persuasum est auctorem idiotam quempiam fuisse Caesariorum temporum”²²³¹.

En años más recientes, y hasta el importante artículo ya citado de Medda, las escasas intervenciones que se han producido sobre la naturaleza y la datación del papiro no difieren demasiado de las mencionadas, y basculan entre quienes ven en el texto un simple ejercicio escolar de retórica²²³² o quienes, con toda clase de precauciones, admiten que podría tratarse de un testimonio de tragedia posclásica²²³³.

Medda, finalmente, realiza un detenido análisis del estilo, del léxico y de la métrica del papiro llegando básicamente a las mismas conclusiones que Page, aunque en su caso hay un mayor reconocimiento de la impronta eurípídea en el desconocido autor del *adéspoton*. El estudioso italiano remarca acertadamente que el propio diseño dramático de la escena reproducida en el fragmento, es decir, el enfrentamiento de los dos hermanos, con la presencia de Yocasta en el papel de mediadora, constituía precisamente una de las innovaciones esenciales de Eurípides en *Las fenicias*. En el debate, además, destacan dos motivos compartidos por ambos textos, el de la confianza de Polinices en la neutralidad de su madre (Fr. ad. 665, 1-2)²²³⁴ y el argumento de la cobardía como reproche que podría caer sobre el otro hermano si cediera el poder (Fr. ad. 665, 8-9)²²³⁵. Para Medda, no obstante, hay suficientes elementos originales en el fragmento —el motivo de la espada, principalmente, y el resto de los indicados por Page— como para rechazar que se trate de un simple “rifacimento” de Eurípides producido en el ámbito escolar, como era la tesis de Norsa. Por la misma razón, queda también descartado que pudiera consistir en un ejercicio preparatorio de retórica o προγύμνασμα, de los que los estudiantes de esta disciplina, inspirándose en alguna obra poética, debían realizar en los primeros grados de su *curriculum*; además, estos ejercicios por regla general solían hacerse en prosa (aunque Cribiore señala que en

²²³¹ Cf. *TrGF* 2, p. 252.

²²³² CRIBIORE (2001:241-59).

²²³³ XANTHAKIS-KARAMANOS (1997: 1034-48).

²²³⁴ Cf. Eur. *Phoen.* 272-3.

²²³⁵ Cf. Eur. *Phoen.* 509-10.

Egipto se han encontrado también algunos en verso²²³⁶). Por otra parte, el conocimiento de la versificación y del léxico trágico de que hace gala el anónimo autor del papiro parece excesivo aun para él más aplicado estudiante de retórica. A todo esto, señala Medda, todavía se puede añadir que falta en el texto la inevitable contraposición de argumentos que cabría esperar en un ejercicio retórico de ese tipo, a pesar de que la escena se prestaba a ello como anillo al dedo.

Los argumentos de Medda en favor de la naturaleza dramática y no escolar o retórica del fragmento resultan bastante sólidos, aunque no terminan de ser definitivos: a pesar del conocimiento del lenguaje trágico que demuestra el autor de la escena, tampoco son escasos en el pasaje los términos y expresiones desusados o muy poco frecuentes en la tragedia²²³⁷. En todo caso, y aun admitiendo con algunas reservas que el fragmento reproduce un genuino pasaje trágico, un segundo problema que se nos plantea para nuestro propósito de establecer una posible relación con Meleto es el de la datación del texto. En este sentido, del propio artículo de Medda podemos extraer una serie de peculiaridades léxicas y sintácticas que a su difícil encaje en un texto

²²³⁶ CRIBIORE (2001: 256-7).

²²³⁷ Así, por ejemplo, en el v. 2 φιλτάτε τεκοῦσα, donde es inusitada la asociación del adjetivo con el participio de τίκτω; y también παρ[ε]θέμην, forma media de παρατίθημι con el significado de ‘confiar’, muy raro en poesía como ya señalara PAGE (1942: 175-6); en el v. 5 el imperativo πίστευσον con el acusativo τάδε solo aparece dos veces en la tragedia (Soph. *Oed. Tyr.* 646 y Eur. *Hel.* 710); en el v. 10, el plural στράτους con ἄγοντι no está atestiguado; en el v. 12 προσάπτεις... τὰς αἰτίας no tiene paralelos en la lengua trágica, aunque sí algunos en la comedia (*Men. et Phil. sent. comp.* II 15 Jaekel y Com. ad. F 1063, 9 K-A); en el v. 14, ἐμέρ[ι]ζες τὸ διάδημα, el sustantivo no está atestiguado hasta Jenofonte (*Cyr.* VIII 3, 13), mientras que el verbo μερίζω, aunque Medda lo encuentra en Democr. B 32.4 D-K, no se generaliza en prosa sino a partir de mediados del s. IV a. C., siendo su uso rarísimo en poesía (Com. ad. F 1073, 11 K-A); en el v. 15, φέρειν στράτευμα no tiene paralelos ni en poesía ni en prosa hasta nada menos que el s. IV d. C.; en el v. 16 κέλευέ μοι, la construcción de κελεύω con dativo, habitual en Homero, no es normal en ático, aunque Medda cita un caso en Menandro (*Peric.* 474 Sandbach); en el v. 19 τὸ πρῶον, forma sustantiva del adjetivo πρῶος sin paralelo en poesía y muy poco usada como adjetivo en la tragedia (Eur. *Bacch.* 436, ad. F 631 b 23 K-Sn); en el v. 20 ἐξ ἀνάγκης, sólo usado por Sófocles en *Phil.* 73. Cf. MEDDA (2008: 105-116).

trágico añaden además la circunstancia de que cronológicamente hacen muy discutible, a nuestro juicio, sostener esta relación:

- Así, por ejemplo, en el v. 7 el adverbio πάντοτε, que sólo aparece en prosa a partir de Aristóteles (*Eth. Nic.* 1166a 28, *Top.* 129. 13) y del *Corpus Hippocraticum* (*De dec. hab.* 18.3), para difundirse después ampliamente; en poesía en cambio es muy extraño y en el s. IV a. C. sólo se encuentra en dos sentencias de Menandro (*Sent.* 450, 773). También lo encontramos en un fragmento cómico de Filemón (fr. 187 Koch) cuya atribución es refutada por Kassel–Austin (*PCG* VII 317), en algunos poemas de la *Anthologia Palatina* (V 25, 6; IX 167, 4; XI 109, 2; XI 403, 2) y en apenas un par de ejemplos más de autores tardíos como Manetón y Dióscoro.
- En el v. 14, ἄτερ μάχης: la expresión es absolutamente inédita en poesía, y en prosa solo aparece en época muy tardía, ya en autores cristianos (*Ephr. Syr. De pat.* 325, 3) o incluso bizantinos (*Anna Comn. Alex.* XI 5, 3, 22; *Const. Man. Comp.* 4177). Del equivalente ἄνευ μάχης sólo hay en la tragedia dos casos en que aparezca en final de trímetro (*Eur. Alc.* 486 y *Rh.* 103).
- En el v. 15, φέρειν στράτευμα: hay algunos ejemplos en tragedia de ἄγειν στράτευμα (*Soph. Oed. Col.* 1419, *Eur. Phoen.* 466), pero con φέρειν el uso es rarísimo: sólo hay un caso en el siglo IV d. C. (*Ephr. Syr. Chron.* 3121) y otro en el VI (*Mauric. Strategicon* VII 7a, 1, 6)²²³⁸. Es este el punto de mayor dificultad no solo para sostener una datación temprana del fragmento sino incluso para defender su condición de genuino texto trágico.
- En el v. 19, ἐντρέπη: la construcción del verbo ἐντρέπω con acusativo, con el sentido de ‘prestar atención’ no es imposible en ático (*Prisciano, Inst. Gramm.* XVIII 211), aunque en época clásica la construcción regular es con genitivo; el acusativo con el verbo en aoristo no aparece hasta Polibio (VIII 50, 24).

²²³⁸ No puede tenerse en cuenta, como bien señala Medda, *Xenoph. Ages.* I 20, 3: allí στράτευμα φέρειν significa “soportar el peso de un ejército” y el sujeto de φέρειν es el territorio donde se encuentra el ejército.

Tampoco en el terreno de la métrica se pueden extraer datos concluyentes. El autor del fragmento parece conocer bien el oficio como para no cometer errores groseros, pero no hay pruebas sólidas para establecer un margen cronológico lo suficientemente estrecho que permita vincularlo a la producción de Meleto. Es cierto, como apuntaba Webster, que el relativamente alto número de resoluciones en los trímetros (17 en 34 versos no completos, es decir, una relación de 1: 2) se ajusta a la tendencia general del siglo IV a. C., frente a la mayor rigidez que se impone a partir del s. III a. C. Pero también encontramos dos casos en que el grupo *muta cum liquida* hace posición (v. 19, ἐνέτραπη, y v. 21, ἀκλέως), lo que apunta preferiblemente al periodo helenístico. De cualquier modo, el reducido número de versos del fragmento no permite confirmar si se trata de una tendencia estadística o de un hecho casual.

En definitiva, señalar el nombre de Meleto como posible autor del texto con el único argumento de que desarrolla un episodio enmarcable en su *Edipodia* y presenta una tendencia métrica compatible con el s. IV a. C., como hace Webster, nos resulta muy poco convincente. Más aún, cuando del estudio del léxico y del estilo del fragmento se deduce con más probabilidad una fecha próxima a las postrimerías del siglo IV a. C. o que incluso entraría de lleno en el siglo III. Pero incluso en el caso de que nos moviéramos en el *terminus post quem* más alto posible aceptado por Medda, mediados del s. IV a. C., encontraríamos un obstáculo casi insalvable para esta atribución: como vimos en el capítulo anterior, prácticamente lo único que sabemos de la *Edipodia* de Meleto es que se estrenó en el mismo año que *Las cigüeñas* (Πελαργοί) de Aristófanes (cf. 47 T 1), lo cual solo pudo tener lugar, como fecha más tardía, en los primeros años del siglo, y forzar hasta esa fecha la datación del *adéspoton* resulta prácticamente imposible por razones estilísticas.

CONCLUSIONES

De acuerdo con los objetivos que nos habíamos marcado en la Introducción, nuestro trabajo ha consistido en la recopilación, edición, traducción y comentario filológico y literario de todos los testimonios y fragmentos dramáticos de cada uno de los diez autores seleccionados. La novedad que hemos intentando aportar radica tanto en el objeto de nuestro estudio —los poetas trágicos menores del final del s. V a. C.— como en la perspectiva y la metodología con la que lo hemos abordado, a lo que podría añadirse que de una buena parte de los textos analizados, tanto los relativos a las fuentes mitográficas como a los propios testimonios y fragmentos, ofrecemos por primera vez una traducción al castellano.

Por el tipo de investigación que nos habíamos propuesto, limitado a unos pocos autores de un periodo muy concreto, no es posible, lógicamente, extraer grandes conclusiones generales que abran nuevas perspectivas sobre nuestra visión de la tragedia a lo largo del s. V, ni que definan de manera exhaustiva las líneas de su evolución o desvelen la interdependencia entre los tres grandes trágicos y los poetas menores fragmentarios: como advertíamos al comienzo, nuestro estudio debe contemplarse como la parte de un conjunto que está todavía pendiente de concluir y esa es por tanto una tarea que habrá que emprender cuando se culmine el estudio de toda la tragedia fragmentaria.

No obstante, puesto que nuestro trabajo abarca prácticamente el final del siglo V e incluso se adentra ya con Meleto II en los albores de IV, sí que estamos quizá en condiciones de esbozar los principales rasgos de la tragedia fragmentaria de este fin de siglo que pueden extraerse de los resultados de nuestra investigación; al mismo tiempo, intentaremos establecer los posibles puntos de conexión de estos autores, por una parte, con la obra de los tres trágicos canónicos y en especial con Eurípides, el más próximo a ellos —y no solo cronológicamente—, y, por otra, con la inmediata tragedia del s. IV, también muy mal conocida por la todavía mayor fragilidad de los fragmentos conservados de ese periodo. Debe tenerse en cuenta, no obstante, que de la mayor parte de los poetas tratados apenas sí tenemos noticias, y a menudo confusas, de su actividad

dramática, y ni siquiera disponemos de un solo fragmento literal o del título de alguna pieza; este es el caso de Dorilo, Hippias, Pitágoras o Meleto I. Solo dos, Agatón y Critias, cuentan con un *corpus* de testimonios y fragmentos relativamente consistente, y de este último hay sospechas fundadas de que la mayor parte de su obra debe ponerse en realidad bajo el nombre de Eurípides. Por consiguiente, cualquier tipo de conclusión basada en un material tan limitado y tan condicionado ha de ser necesariamente tomada con toda cautela y con plena conciencia de su provisionalidad.

Hechas estas salvedades, el primer rasgo que se puede destacar es el tono intensamente retórico que impregna las obras de estos autores, un atributo que va a definir posteriormente a la tragedia durante el siglo IV. No es algo que resulte sorprendente, puesto que la presencia de la retórica se había ido incrementando en la tragedia a lo largo del siglo V como una tendencia a la que no escaparon ni Esquilo ni Sófocles, pero que, como es sabido, se acentúa especialmente en Eurípides. Hemos visto cómo en Agatón el uso y abuso de los artificios retóricos tomados de Gorgias era el signo más marcado de su producción ya para los comentaristas antiguos, y así se refleja en las parodias de su estilo llevadas a cabo por Aristófanes y Platón (T 16) y en los pocos fragmentos literales conservados. En el *Pirítoos* de Critias, si es que pertenece a él y no a Eurípides, se ha señalado igualmente el importante papel que debía jugar la persuasión en una trama en la que Teseo debía convencer a Heracles de que rescatara también a su compañero y este su vez debía persuadir a los dioses infernales de que permitieran su liberación. Otro tanto podemos decir del *Sísifo*, protagonizado por un embaucador y un artista del engaño. Asimismo, de la tragedia de Diógenes de Atenas se decía que estaba “velada por las palabras”, en referencia a su dicción recargada y pomposa (T 2), y los versos conservados de su *Sémele* (F 1) no contradicen esta observación. De la posible obra dramática de Hippias no ha quedado absolutamente ningún resto, pero si el tendencioso retrato que del polifacético sofista nos brinda Platón le hace mínimamente justicia, no hay duda de que sus tragedias serían una buena oportunidad para exhibir su virtuosismo retórico. El propio Platón no debió escapar en su juventud a esa misma tentación, a juzgar por los extravagantes *verba tragica* que se nos han conservado de su supuesta producción dramática (F 1-3). Hay que señalar, no obstante, que el empleo de las técnicas de la retórica por parte de este conjunto de dramaturgos no es incompatible

con la denuncia del peligro que encierran tales recursos y la condena de su uso inapropiado, como puede comprobarse en algunos fragmento de Agatón (F 13) y de Critias (F 11).

Una segunda característica que hemos de suponer compartía la tragedia de esta época es la introducción de las nuevas modas musicales, tan criticadas por Platón, que previamente se habían desplegado en el ditirambo de la mano de autores como Timoteo de Mileto o Melanípides de Samos. Es esta una característica que, como en otros casos, arranca de Eurípides y se prolongará a la centuria siguiente a través de la obra de estos poetas finiseculares. Tenemos especialmente documentado el gusto por el vanguardismo musical de Agatón (T 19-20), de quien las fuentes destacan la complicación, languidez y sutileza de sus melodías, calificadas de “senderos de hormiga” por Aristófanes (T 21), y la introducción en su tragedia *Los misios* del llamado “género cromático” (F 3a) y de los modos hipodorio e hipofrigio (T 20). Su interés por el aspecto musical de la tragedia le llevó a menoscabar el contenido literario de los coros hasta convertirlos prácticamente en una especie de interludios musicales entre escenas, intercambiables de una tragedia a otra, lo que Aristóteles denomina ἐμβόλιμα (T 18). Estamos peor informados del resto de los poetas, pero hay indicios suficientes para confirmar la importancia que atribuían a la música en sus obras: el único fragmento de la *Sémele* de Diógenes (F 1) contiene una detallada descripción de los instrumentos musicales de cuerda y de viento que acompañan a los cortejos de Cíbele y Ártemis, con interesantes indicaciones sobre el modo de ejecución. De Meleto I, aunque la interpretación del testimonio no es segura (T 4), tenemos asimismo una alusión despectiva de Aristófanes a sus “sones de flauta carios” (Καρικῶν ἀλύμημάτων), en referencia quizá a su adscripción a las nuevas modas musicales. Incluso podemos leer una breve noticia sobre Critias acerca de que en su juventud destacó como intérprete de *aulós* (T 3), el principal instrumento que acompañaba a los actores en las representaciones teatrales, aunque en este caso tal vez no haya que ver más que una referencia a la severidad de su educación filoespartana.

En tercer lugar, hemos de referirnos al tratamiento del mito. Lo que podemos deducir de la hipotética reconstrucción de los argumentos que hemos estudiado es que se acentuaba la predilección, tan evidente sobre todo en el último Eurípides, por tramas

cada vez más complicadas en las cuales el repertorio mítico tradicional seguía aportando el material narrativo básico para los argumentos, pero era tratado con una mayor libertad e inventiva por los poetas mediante la variación y la combinación en una misma pieza de motivos y personajes tomados de distintas leyendas. Esta tendencia se iba a trasladar a la tragedia del siglo siguiente (donde incluso se prolongaba con nuevos acontecimientos la trama de tragedias antiguas), aunque no prosperó en una forma tan radical como la que propuso Agatón en *La flor* (o *Anteo*), donde, según refiere Aristóteles (F 2a), tanto los personajes como la trama eran completamente inventados. Son varias las tragedias estudiadas en las que nos encontramos con alteraciones verdaderamente sorprendentes del mito tradicional. Sin dejar a Agatón, en el único fragmento de su *Tiestes* (F 3) debían de comparecer, junto al propio héroe que daba nombre a la pieza, personajes tan heterogéneos como los Curetes del Ida y Adrasto junto con su esposa Anfitea. Como hemos visto, es posible que el argumento tratara sobre el nacimiento y la exposición de Egisto, el hijo de Tiestes con su propia hija Pelopia, pero la confluencia de estos personajes es inédita en el resto de las fuentes literarias. En el *Télefo* del propio Agatón resulta igualmente difícil de explicar la mención del nombre de Teseo en los pocos versos conservados de su único fragmento (F 4). No menos extraordinaria resulta la implicación de Radamantis en el enfrentamiento mortal entre los Dioscuros y sus primos, los hijos de Afareo, que conocemos por los restos de una *hypóthesis* papirácea del *Radamantis* atribuido a Critias (F 15). Respecto al *Tenes*, cuya autoría también se disputan Critias y Eurípides, su originalidad probablemente radicaba en la utilización de una leyenda local poco conocida: no hay otra tragedia, salvo un muy improbable *Tenes* de Esquilo, que desarrolle ese mito y, dado lo reciente de la aparición de esta leyenda en las fuentes mitográficas, debió de ser precisamente su versión teatral la que contribuyó a su configuración definitiva. Del resto de los títulos atribuidos a Critias, desconocemos el argumento del *Sísifo*, al que pertenece el famoso F 19, pero en el *Pirítoo* destacan como novedades llamativas el hecho de que, según el argumento conservado por Juan Logoteta (F 1), Teseo permaneciera voluntariamente en el Hades junto a su compañero de aventuras y que probablemente los dos héroes fueran rescatados por Heracles. No obstante, en este caso las innovaciones, aun siendo notables, entran dentro de lo que se puede esperar para una tragedia del siglo V.

Por último, una peculiaridad de la tragedia del siglo IV que encuentra precedentes en las piezas que hemos estudiado es la difuminación de las fronteras que tradicionalmente separaban la tragedia, el drama satírico y la comedia. El proceso de hibridación de géneros no era una novedad absoluta, pues desde los orígenes de la tragedia el elemento satírico había jugado un papel importante del que se era consciente, y ya en una fecha tan temprana como el 438 a. C. Eurípides había sustituido el tradicional σατυρικόν por una tragedia, la *Alceste*, de “final feliz” y en la que se insertaban elementos cómicos. Del mismo modo, en la comedia se había llegado a introducir un coro de sátiros, como en la pieza de Calias titulada precisamente *Los sátiros*, del año 437, o en *Dionisalejandro* de Cratino, casi una década posterior. También en la comedia la parodia de escenas y versos trágicos era algo habitual; hemos visto incluso cómo quizá hasta una comedia completa, *Las ranas* de Aristófanes, podría haberse compuesto en buena medida sobre el modelo argumental del *Pirítoo*. Entre las obras que hemos analizado, el *Tiestes* de Agatón (F 3), si es que no era un drama satírico, es probable que combinara elementos trágicos y cómicos, y que su coro estuviera formado por los Curetes del Ida, con un papel más próximo al de un coro de sátiros que al tradicionalmente desempeñado por un coro trágico. Es posible también, aunque en este caso nos movemos aún más a tientas, que la desconocida trama de *La flor* (o *Anteo*) del mismo Agatón, independizada por completo de la fábula, consistiera en una sucesión de las peripecias típicas que iban a llenar los argumentos de la Comedia Nueva: abandonos, reencuentros, reconocimientos y portentos de todo tipo presididos por la Τύχη —un término reiterado en los fragmentos de este poeta— como diosa suprema que gobierna el destino humano. Por otra parte, hemos visto igualmente cómo razones léxicas o métricas arrojan dudas sobre el carácter trágico o satírico de un buen número de fragmentos: junto a otros factores, la frecuencia de vocablos propios de la prosa o de la comedia y el elevado número de resoluciones métricas despiertan las dudas de si títulos como el *Télefo* de Agatón (F 4), el *Heracles abrasado* de Espíntaro (ad. F 653 K-Sn.) o el *Pirítoo* de Critias (F 1-14) se tratan en realidad de dramas satíricos; y al contrario, por motivos semejantes también se ha cuestionado la pertenencia al género satírico de un fragmento tradicionalmente considerado como tal, el discurso de Sísifo atribuido a Critias (F 19).

Todo este repertorio de novedades, junto a otras como el fracasado intento de Agatón de crear de un nuevo género de tragedia épica (T 17), no siempre obtuvieron éxito ni redundaron en un aumento de la calidad literaria de las obras, pero respondían a un meritorio empeño, no solo por adaptarse a los gustos del público, sino también por revitalizar el género y devolverlo a los días de gloria de los viejos tiempos. En este sentido, junto a los experimentos renovadores, los poetas menores de este fin de siglo se esforzaron también por mantener algunos de los rasgos más valiosos del pasado que iban a perderse en el siglo siguiente: así, se siguió manteniendo un cierto espacio para los debates de ideas y para la reflexión política, religiosa, científica o filosófica, como lo demuestran los espléndidos pasajes corales del *Pirítoo* (F 2-4) y el sugestivo F 19 de Critias, o muchos de los versos gnómicos que han sobrevivido entre los fragmentos más breves de Agatón (F 5-9, 19-29). Con la *Edipodia* de Meleto (F 1) hubo hasta un conato de resucitar formas de composición prestigiosas pero ya caducas, como la trilogía ligada.

Sin duda, era irremediable que, desaparecidas las condiciones políticas y sociales que la habían hecho nacer, la tragedia ya no recuperara jamás el esplendor de los tiempos pasados. Pero es justo reconocer que la obra de algunos de estos poetas finiseculares fue, al menos, un último intento digno de revitalizar un género que a lo largo del siglo que moría había dado ya lo mejor de sí mismo. Queremos pensar que el suyo no fue un esfuerzo inútil y que, a pesar del naufragio casi completo de su obra, todavía es posible sorprender en los versos mutilados de Agatón o de Critias un resto de belleza tan frágil como la que se adivina en un rostro o una mano incompletos, dibujados en un fragmento suelto de una cerámica perdida. Gracias a estos exiguos restos que hemos intentado descifrar, y llegados ya al punto final de nuestro recorrido, cobran para nosotros un nuevo sentido aquellas palabras que, contemplando a Agatón, dijera el viejo Eurípides en su dorado retiro macedonio: *no solo la primavera, también es bello el otoño de los seres bellos*.

ÍNDICE DE FUENTES

Aelianus

Historia animalium

- 6, 1 (Diogenes Atheniensis T 3?)

Varia historia

- 2, 21 (Agathon T 25)
- 2, 30 (Plato T 1 b)
- 3, 30 (Diogenes Atheniensis T 3?)
- 13, 4 (Agathon T 22 a)
- 14, 13 (Agathon T 16 b, T 24)

Aeschines

In Timarchum

- 128, 63 (Critias? Eur. F 865)

Aetius

Placita

- 1, 6 (Critias F 19)
- 1, 7 (Critias F 19)

Anecdota Graeca (Bekkeriana)

- 353, 7 (Agathon F 2)
- 407, 5 (Agathon F 30?)

Antiatticista

- 94, 1 (Critias F 18)

Antisthenes

- fr. 33 Decl. Caizzi (Meletus II T 4)

Apollodorus

Epitome

- 3, 24 (Critias F 20)

Apostolius

- 1, 7 (Agathon T 20 b)
- 17, 100 (Spintharos T 2 a)

Appendix Vaticana

- p. 193 nr. 218 Sternbach (Agathon T 20 c)

Apuleius

Apologia

- 10, 6 (Plato T 1 c)

De dogmate Platonis

- 1, 2 (Plato T 1 c)

Arethas

- *Scholium* Luciani p. 178, 16 Rabe (Agathon T 11, T 16 b)
- *Scholium* in *Platonis Symposium* 172 A (Agathon T 11)
- *Scholium* in *Platonis Apologiam* 18 B (Meletus I T 1)

Aristophanes

Aves

- 762-3 (Spintharos T 2 a)

Ranae

- 83-85 (Agathon T 7 a)
- 87 (Pythangelus T 1)
- 1301-1303 (Meletus I [T 4 a])

Thesmophoriazusae

- 29-38 (Agathon T 4 a)
- 39-51 (Agathon T 16 a₂)
- 35, 50, 57, 60, 97, 136, 200, 253 (Agathon T 15 b)
- 49, 59-60 (T 16 a₁)
- 52-57 (Agathon T 16 a₃)
- 99-10 (Agathon T 21)
- 101-129 (Agathon T 16 a₂)
- 130-133 (Agathon T 19 b)
- 136 (Agathon T 15 c)
- 146-167 (Agathon T 23)
- 157 (Agathon F 33)
- 192 (Agathon T 14 a)
- 198-9 (Agathon F 34?)

Ecclesiazusae

- 1 (Agathon F 32?)

Fragmenta

- F 341 K-A (Agathon T 16 b)
- F 156 K-A (Meletus I T 2)

Aristoteles

Ethica Eudemia

- 3, 5, 1232b 6 (Agathon T 6)
- 3, 1, 1230a 1 (Agathon T 7)

Ethica Nicomachea

- 6, 2, 1139b 10 (Agathon F 5)
- 6, 4, 1140a 19 (Agathon F 6)

Poetica

- 9, 1451b 19 (Agathon F 2a)
- 18, 1456 a 9-19 (Agathon T 17)
- 18, 1456 a 25 (Agathon T 18)
- 15, 1454b 14 (Agathon [F 10])

Rhetorica

- 2, 19, 1392b 8 (Agathon F 8)
- 2, 24, 1402a 10 (Agathon F 9)

Topica

- 6, 2, 140a 3 (Plato F 1?, F 2?, F 3?)

Arsenius

- 52, 55 (Spintharos T 2 a)

Athenaeus

- 4, 184 D (Critias T 3)
- 5, 185 A (Agathon F 11)
- 5, 187 C (Agathon T 16 b)
- 5, 211 E (Agathon F 12)
- 5, 216 F - 217 C (Agathon T 1)
- 10, 445 C (Agathon F 13)
- 10, 454 D (Agathon F 4)
- 11, 496 A (Critias F 2)

- 12, 528 D (Agathon F 3)
- 12, 551 A-B (Meletus I T 2)
- 12, 551 C (Meletus I T 3)
- 13, 584 A (Agathon F 14)
- 13, 605 E (Meletus I T 5?)
- 14, 636 A (Diogenes Atheniensis F 1)
- 15, 701 B (Agathon F 15)

Cicero

De oratore

- 2, 23, 93 (Critias T 6)

Clemens Alexandrinus

Stromata

- 4, 25, 155 (Critias? Eur. 910)
- 5, 6, 35 Critias (Critias F 3)
- 5, 11, 70 (Critias? Eur. 912)
- 5, 14, 114 (Critias F 4)
- 5, 14, 137 (Critias? Eur. 913)
- 5, 14, 139 (Agathon F 11)

Paedagogus

- 3, 5 (Agathon F 29)

Codex Vindobonensis Phil. 346

- n° 46 (Agathon F 25)

Commentaria in Aristotelem Graeca

- XIX 2, 116, 22; XX 286, 36 (Agathon F 5)
- XX 302, 3 (Agathon F 6)
- XXI 2, 123, 23 (Agatho F 8)
- XXI 2, 152, 25 (Agatho F 9)
- XV 89, 8-12 (Critias T 12)

Conon

- 28, *FgrHist* 26 F 1 (Critias F 20)

Didascaliae

- C 18 (Dorillus T 2)
- C 24 (Meletus I T 1; Meletus II F 1)

Diodorus Siculus

- 4, 26, 1 (Critias F 1)
- 14, 37, 7 (Meletus II T 3 b)

Diogenes Babylonius

De musica

- fr. 76 v. Arn. (SVF 3, 229) (Agathon T 19a)

Diogenes Laertius

- 2, 40 (Meletus II T 1 c)
- 2, 43 Meletus II T 3 c)
- 3, 5 (Plato T 1 a)
- 5, 92 (Spintharos T 3)
- 6, 9-10 (Meletus II T 4)

Diogenianus

- apud Hesychium α 281, Photium (*b, z*) α 83 (Agathon T 20 a)
- 1, 6 (e cod. Vindob. 133); 1, 7 e cod. Mazarinco (Agathon T 20 b)
- 4, 49 (Agathon F 29)

Dionysius Halicarnassensis

De Demosthenis dictione

- 26, 21-9 (Agathon F 31)

De Lysia

- 2, 1-6 (Critias T 8)

[Dionysus Halicarnassensis]

Ars rethorica

- 6, 1 (Critias B 49 D-K)

Epicrates

- fr 4 K-A (Meletus I T 5?)

Etymologicum Genuinum

- δ 388 Adler (Dorillus T 1 a)

Etymologicum Gudianum

- 375, 8 Stef. (Dorillus T 1 a)

Etymologicum Magnum

- 283, 46 (Dorillus T 1 a)
- 301, 57 (Agathon F 1)

[Euripides]

Epistulae

- 5, 2 (Agathon T 9)

Eusebius

Praeparatio evangelica

- 16, 16, 1 (Critias F 19)

Eustathius

Comentarii ad Iliadem

- 1292, 58 (Agathon F 3)

Favorinus

- fr. 51 Mensching (Meletus II T 1 c)

Galenus

De placitis Hippocratis et Platonis

- IV 7, 8-11 (Critias? Eur. 964)

[Galenus]

De historia philosophica

- 34, 6 (Critias F 19)

Gnomologium Palatinum

- 122 n. 44 (Agathon F 24)

Gregorius Corinthius

- ad Hermog. *Περὶ μεθόδου δεινότητος* B 445, 7 Rabe (Critias F 1)

[Hecataeus Abderita]

- *FGrHist* 264 F 24 (Critias F 4)

Hermogenes

Περὶ ιδέων

- 2, 4, 177-186 (Agathon T 16 a2)
- 2, 11, 158-171 (Critias T 9)

Περὶ τῶν στάσεων

- 1, 149 (Agathon F 11)

Περὶ εὐρέσεως

- 3, 9, 15-16 (Agathon F 11)

Hesychius

- α 1854 (Critias F 4)

- β 1093 (Diogenes Atheniensis F 1)
- δ 2230 (Dorillus T 1 c)
- ε 7383 (Critias F 13)
- θ 689 (Critias F 14)
- ο 736 (Agathon F 29)

Hyginus

Fabulae

- 79 (Critias F 1)

Iohannes Philoponus

- in Arist. *De anima* I 405b 5 (Critias T 12)

Johannes Diaconus

In Hermogenem

- p. 144 e cod. Vatic. 2228 ed. Rabe (Critias F 1)

Lexica Segueriana

- 343, 31 Bekker (Critias? Eur. F 868)

Libanius

Orationes

- 64, 83 (Agathon T 15 c)

Lucianus

Menippus sive Necyomantia

- 1, 13 (Critias? Eur. 936)

Rhetorum praeceptor

- 11 (Agathon T 14 b)

Macarius

- 3, 72 (Agathon F 29)

Marcus Aurelius Antoninus

- 4, 18 (Agathon [F 16])

Maximus Confessor

- 54, 36 (Agathon F 24)

Capita Theologica

- 91, 973 B Migne (Critias F 11)

Maximus Tyri

Dialexeis

- 18 4 b Hob. (Agathon T 14 b)
- 20, 8 a Hob. (Agathon T 15 a)

Menandrus

Monostichoi

- 367 Jäkel (Critias F 10)

Mythographus Homericus

- *P. Hamb.* 199 (Critias F 20a?)

Nicolaus

Progymnasmata

- 60, 2 Felten (Agathon F 11)

Olympiodorus

In Platonis Alcibiadem commentarii

- 2, 76-9 (Plato T 1 d)

Óstraka

- Ostrakon Kellis, LDAB 10306 (Critias F 20 b?)

Papyri

P. Rain

- 3.20 (Critias? ad. F 676)

P. Colon.

- 2 inv. 263 (Critias? ad. F 658 fr. a)

PSI

- XII 1286 (Critias F 15)
- XIII 1, 1303 (Meletus II? ad. F 665 K-Sn)
- inv. 3021 (Critias? ad. F 658 fr. b)

P. Oxy.

- 17, 1927 (Critias F 5, F 7, F 8, F 9)
- 27, 2455, 175 (Critias F 20)
- 50, 3531 (Critias F 4 a)

Phalaridis epistulae

- 87 (Agaton? ad. F 324)

Philo Alexandrinus

De somniis

- 1, 207 (Critias F 19)

Philodemus

Academicorum philosophorum index Herculensis

- p. XXI Mekler (Spintharos T 4)

Philostratus

Epistulae et dialexeis

- 73 K (Critias T 7)

Vitae sophistarum

- 1, 9, 493 Olearius (Agathon T 16 a₁, T 16 b)
- 1, 16, 502-3 Olearius (Critias T 4)
- 2, 1, 564 Olearius (Critias T 11)

Photius (b, z)

- α 352 (Critias? Eur. F 868)
- α 458 (Agathon F 2)
- α 1137 (Agathon F 16 a)
- α 1196 (Critias? Eur. 955 c)
- α 2071 (Agathon F 30?)

Phrynichus Atticista

Praeparatio sophistica

- apud Photium, *Bibliotheca* 158, (Critias T 10)

Plato

Apologia Socratis

- 23 E (Meletus II T 2 a)
- 25 D (Meletus II T 2 b)
- 26 E - 27 A (Meletus II T 2 c)

Charmides

- 162 C-D (Critias T 1 b)

Critias

- 108 A-B (Critias T 1 a)

Euthyphro

- 2 B - C (Meletus II T 1 a)

Hippias minor

- 368 B 2 - D 7 (Hippias T 1)

Protagoras

- 315 D (Agathon T 3)

Respublica

- 8 568 A (Agathon T 10)

Symposium

- 172 C (Agathon T 8)
- 173 A (Agathon T 2 a)
- 174 A (Agathon T 14 a)
- 175 B (Agathon T 13)
- 175 E (Agathon T 2 b)
- 177 D (Agathon T 15 a)
- 193 B-C (Agathon T 15 a)
- 194 A (Agathon T 2 c)
- 194 C (Agathon T 13)
- 194 E - 197 E (Agathon T 16 a2)
- 198 B (Agathon T 16 a2)
- 198 C (Agathon T 16 b)
- 212 E (Agathon T 14 a)
- 213 C (Agathon T 14 a)

[Plato]

- epigr. 1D, 162 Page (Agathon T 15 a)

Plutarchus

Amatorius

- 24, 770 C (Agathon T 22 b)
- 23, 768 E (Agathon? ad. F 409)

De amicorum multitudine

- 7, 96 C (Critias F 6)

De recta ratione audiendi

- 7, 41 c-d (Diogenes Atheniensis T 2)

Quaestiones conviviales

- 3, 1 645 D (Agathon T 14 a)
- 3, 1, 645 E (Agathon T 16 b; F 3a)

Vita Alcibiadis

- 1, 5, 192 a (Agathon T 22 b)

[Plutarchus]

Apophthegmata regum et imperatorum

- 177 A (Agathon T 22 b)

Consolatio ad Apollonium

- 21 112 D (Critias? Eur. 964)

Placita philosophorum

- 879 F (Critias F 19)
- 880 E (Critias F 19)

Vitae decem oratorum

- 1, 1, 832 D-E (Critias T 5)

Pollux

- 2, 149 (Critias F 8 Nauck²)
- 6, 152 (Critias F 9 Nauck²)
- 7, 91; 2, 196 (Critias F 7 Nauck²)
- 9, 161 (Critias F 6 Nauck²)

Praxiphanes

- fr.18 Wehrli (Agathon T 5)

Proclus

In Platonis rem publicam commentarii

- 1, 205, 4 (Plato T 1 e)

Prolegomena philosophiae Platonicae

- 3, 1-5; 17-20 (Plato T 1 f)

Proverbia

- apud *Suda* α 125 (Agaton T 20 b)

Sannyrion

- F 2 K-A (Meletus I T 3)

Satyrus

Vita Euripidis (P. Oxy. 1176)

- fr. 37, col. 1, 22-6 (Critias F 4)
- fr. 39, col. 2, 5-22 (Critias? Eur. 1007 c)
- fr. 39 col. 15, 20-33 (Dorillus T 2)

Scholia in Apollonium Rhodium

- 1, 1134b (Critias F 4)

Scholia in Aristophanem

- *Ranae* 83 (Agathon T 12)
- *Ranae* 1301 (Meletus I [T 4 b])
- *Aves* 179a (Critias F 3)
- *Aves* 762 (Spintharos T 2 b)
- *Ecclesiazusae* 1 (Agathon F 32?)
- *Ranae* 84 (Agathon T 12)
- *Ranae* 86 (Agathon T 7 b)
- *Thesmophoriazusae* 32 (Agathon T 4 b)
- *Thesmophoriazusae* 100 (Agathon T 21)

Scholia in Euripidem

- *Orestes* 982, 7-8 (Critias F 19)
- *Orestes* 982, 17-19 (Critias F 4)
- *Orestes* 1197 (Critias F 17)

Scholia in Homerum

- Γ 425 (Agathon F 29)

Scholia in Platonem

- *Euthyphro* 2 B – C (Meletus II T 1 b)

Scholia in Sophoclem

- *Trachiniae* 638 (Agathon F 17)

Sextus Empiricus

Adversus mathematicos

- 9, 54 (Critias F 19)

Pyrrhoniae hypotyposes

- 3, 218 (Critias F 19)

Simplicius

In Aristotelis physicorum libros commentaria

- 195b 31 (Agathon F 6)

Socraticorum epistulae

- 14, 3 (Meletus II T 5)
- 17, 2 (Meletus II T 3 d)

Stobaeus

- 1, 8, 7 (Agathon F 18)

- 1, 8, 9 (Critias? ad. F 507)
- 1, 8, 10 (Critias F 22?)
- 1, 8, 11 (Critias? ad. F 507)
- 1, 8, 14 (Agathon F 19?)
- 1, 8, 16 (Agathon [T 28])
- 2, 8, 4 (Critias F 10)
- 2, 8, 12 (Critias F 17)
- 3, 3, 15 (Agathon F 20)
- 3, 2, 15 (Critias F 21)
- 3, 14, 2 (Critias F 23)
- 3, 23, 1 ((Critias F 24)
- 3, 29, 39 (Agathon F 21)
- 3, 31, 17 (Agathon F 22)
- 3, 37,15 (Critias F 11)
- 3, 38, 7 (Agathon F 23)
- 3, 38, 12 (Agathon F 24)
- 3, 38, 23 (Agathon F 25)
- 4, 5, 24 (Agathon T 26)
- 4, 11, 2 (Agathon F 26)
- 4, 13, 15 (Agathon F 27)
- 4, 20, 37 (Diogenes Atheniensis F 2?)
- 4, 20, 61 (Critias F 17)
- 4, 24, 1 (Diogenes Atheniensis F 3?)
- 4, 24, 9 (Diogenes Atheniensis F 4?)
- 4, 25, 12 (Agathon F 28)
- 4, 33, 10 (Critias F 25)
- 4, 53, 23 (Critias F 12)

Strabo

- VIII 3, 31 (Critias F 16)

Suda

- α 124 (Agathon T 12)
- α , 2638 (Agathon F 30?)
- δ 1142 (Diogenes Atheniensis T 1)

- δ 1383 (Dorillus T 1 b)
- μ 495 (Meletus I [T 4 b])
- μ 496 (Meletus II T 3 a)
- μ 1445 (Agathon T 21)
- π 1707 (Plato T 1 g)
- σ 945 (Spintharos T 1)
- σ 946, φ 773 (Spintharos T 2 b)

Synesius

Περὶ ἐνυπνίων

- 12, p.144 D

Tzetzes

- *Scholium* ad *Chil.* IV 912 (Critias F 1)
- *Scholium* in Aristoph. *Ran.* 142a (Critias F 1)
- *Scholium* in Aristoph. *Ran.* 1301, 12-14 (Meletus I [T 4 c])

Varro

- *Sat. Menipp.* 'Agatho' fr. 6 Bue (Agathon T 13)

Vita Euripidis

- IA 9 Kannicht (p. 3, 2 Schw.) (Critias T 2)

Xenophon

Symposium

- 8, 32 (Agathon T 15 a)

Zenobius

- 1, 2 (Agathon T 20 b)
- 2, 54 (Agathon F 29)

INDICE DE TÍTULOS DE OBRAS

<i>Aérope</i> (Agatón)	204
<i>Alcmeón</i> (Agatón)	217
<i>Edipodia</i> (Meleto I/Meleto II)	908
<i>Heracles abrasado</i> (Espíntaro)	376
<i>La flor o Anteo</i> (Agatón)	240
<i>Los Misios</i> (Agatón)	281
<i>Pirítoo</i> (Critias)	454
<i>Radamantis</i> (Critias)	651
<i>Sémele</i> (Diógenes de Atenas)	783
<i>Sémele fulminada</i> (Espíntaro)	383
<i>Sísifo</i> (Critias)	669
<i>Télefo</i> (Agatón)	290
<i>Tenes</i> (Critias)	738
<i>Tiestes</i> (Agatón)	255

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fig. 1 Urna etrusca. Muerte de Aérope (?). Körte, 1973 II, tav. CIII 1.	213
Fig. 2 Ánfora tirrena (s. VI a. C.). Asesinato de Erifila. Berlín PM VI 4841	237
Fig. 3 Urna etrusca de alabastro. Asesinato de Erifila. Cortona AE 1025 AM.	238
Fig. 4 Cratera de Apulia (s. IV a. C.). Tiestes y Adrasto, exposición del niño Egisto. MFA Boston 1987.5.	269
Fig. 5 Ánfora de Apulia (s. IV a. C.). Asesinato de Atreo. MFA Boston 1991.437.	270
Fig. 6 Pélice ática (ca. 450 a. C.). Télefo y Orestes. British Museum E 382.	304
Fig. 7 Copa ática (ca. 470 a. C.). Télefo refugiado en el altar. MFA 1891.931.	304
Fig. 8 Busto de Agatón (?). Roma, Museo Capitolino.	370
Fig. 9 Busto de Agatón (?). Dibujo de Bottari, tav. IX.	371
Fig. 10 Detalle del busto de Agatón (?). Roma, Museo Capitolino.	371
Fig. 11 Eurípides y Agatón (?). Herma bifronte, Museo de Bonn.	372
Fig. 12 Pélice ática (420-400 a. C.). Apoteosis de Heracles. Berlín 2360.	383
Fig. 13 Heracles, Níke y centauros (410-400 a. C.). Museo del Louvre 3408.	383
Fig. 14 Hidria ática (ca. 410 a. C.). Nacimiento de Dioniso. Berkeley 8.3316.	386
Fig. 15 Cratera de Apulia, (ca. 350 a. C.). Partenopeo. Milán St. 6873.	389
Fig. 16 Brazal de escudo (560 a. C.). Teseo y Pirítoo en el Hades rescatados por Heracles. Olimpia B 4918/ 19.	498
Fig. 17 Cratera de Apulia (330-300 a. C.). Teseo, Heracles y Pirítoo en el Hades. Nápoles Stg 709.	499
Fig. 18 Cratera de la Nékyia (330-300 a. C.). Badisches Landesmuseum, B 4.	500
Fig. 19 Copa de Boston (430-425 a. C.). Pirítoo en el Hades. MFA 99.539.	501

Fig. 20 Lecito de Berlín (470-460 a. C.). Heracles y Pirítoo. PM inv. 30035.	502
Fig. 21 Cratera de cáliz (450-440 a. C.). Pirítoo, Teseo y Heracles en el Hades. Nueva York 08.258.21.	503
Fig. 22 Cratera de Apulia (ca. 360 a. C.). Teseo y Pirítoo atados por una Erinia. Museo Nazionale Jatta (J 1094).	504
Fig. 23 Cratera de cáliz (ca. 450 a. C.). Heracles junto a un grupo de guerreros. Museo del Louvre G 341	505
Fig. 24 Diadema de oro (s. III a. C.). Triptólemo. MNA St. 342a-b	535
Fig. 25 Ánfora de Cumas (fin. s. IV a. C.). Suplicio de Ixión. Berlín F3023.	588
Fig. 26 Cratera de volutas (ca. 300 a. C.). Radamantis, Triptólemo y Éaco. Nápoles 81666 (H 3222).	659
Fig. 27 Cratera de Apulia (ca. 330 a. C.). Jueces del Inframundo. Múnich 3297.	660
Fig. 28 Metopa del Heraïon de Foce sel Sele (s. VI a. C.). Suplicio de Sísifo.	678
Fig. 29 Ánfora de Vulci (530 a. C.). Suplicio de Sísifo. Múnich 1494.	679
Fig. 30 Cratera de Apulia (ca. 350 a. C.) Suplicio de Sísifo. Nápoles H 3222.	680
Fig. 31 Cratera de Apulia (final del s. V a. C.), Autólico, Anticlea y Laertes, seducción de Anticlea. Múnich 3268.	681
Fig. 32 Cratera de Apulia, Múnich 3268 (vid. supra) Detalle.	681
Fig. 33 Enócoe de terracota (s. II a. C.). Seducción de Anticlea. Berlín 3161a (perdida).	682
Fig. 34 Copa con relieves de Pella (s. II-I a. C.). Seducción de Anticlea. Museo Arqueológico de Pella, nº 81.108.	683
Fig. 35 Tetradracma de Ténedos (100-70 a. C.). Cabeza bifronte y doble hacha. Colección particular.	745
Fig. 36 Ánfora ática (450-420 a. C.). Museo, Terpsícore y Melusa. Londres 271.	811

Fig. 37 Kántharos de Apulia (370-355 a. C.). Mujer tocando una *pektís* . Los Ángeles

50.8.25.

811

Fig. 38 Lebes nupcial ático (ca. 430-420 a. C.). Mujer tocando el *trígonon*. Nueva

York 16.73.

812

BIBLIOGRAFÍA

1. Textos, traducciones y comentarios

AESCHYLVS

- FRAENKEL, E. (1950), *Aeschylus. Agamemnon. Edited with a commentary by Eduard Fraenkel*, Vol. I-III, Oxford (= 1962).
- LUCAS DE DIOS, J. M. (2008), *Esquilo. Fragmentos*, Madrid.
- PAGE, D. (1972), *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*, Oxford.
- RADT, S. (1985), *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Aeschylus*, vol. 3 (TrGF 3), Gotinga.

ANDOCIDES

- MACDOWELL, D. (1962), *Andokides. On the Mysteries*, Oxford.

ANTONINVS LIBERALIS

- CALDERÓN DORDA, E. (1989), *Heráclito. Alegorías de Homero. Antonino Liberal. Metamorfosis*, Madrid.

APOLLODORVS

- FRAZER, J. (1921), *The Library. Apollodorus*, Londres.

ARCHILOCHVS

- OBBINK, D. (2005), «P.Oxy 4708. Archilochus, Elegies (more of VI 854 and XXX 2507)», *The Oxyrhynchus Papyri LXIX*, 18-42.

ARISTOPHANES

- AUSTIN, C. - OLSON, S. D. (2004), *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Oxford.
- DOVER, K. J. (1993), *Aristophanes: Frogs. Edited with Introduction and Commentary*, Oxford.
- PRATO, C. - DEL CORNO, D. (2001), *Le donne alle Tesmoforie*, Roma.
- RADERMACHER, L. (1954), *Aristophanes' 'Frösche'; einleitung, text und Kommentar*, Viena.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (2000), *Aristófanes. Los Acarnienses, Los Caballeros, Las Tesmoforias, La Asamblea de las Mujeres*, Madrid.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F.- RODRÍGUEZ SOMOLINOS, J. (2001), *Aristófanes. Las Nubes. Las Ranas. Pluto*, Madrid.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1994), *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Warminster.

- (1996), *Aristophanes. Frogs*, Warminster.

— VAN LEEUWEN, J. F. (1896), *Aristophanis Ranae*, Leiden.

ARISTOTELES

— ELSE, G. F. (1957), *Aristotle's Poetics. The Argument*, Cambridge Mass.

— GARCÍA YEBRA, V. (1974), *ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ* (ed. trilingüe gr. lat. esp.), Madrid.

— GUDEMAN, A. (1934), *Aristoteles. Poetik*, Berlín-Leipzig.

— LUCAS, D. W. (1968), *Aristotle Poetics. Introduction, Commentary and Appendixes*, Oxford.

— RACIONERO, Q. (2000), *Aristóteles. Retórica*, Madrid.

— RACKHAM, H. (1934), *Aristotle. The Eudemian Ethics*, Londres.

— VAHLEN, J. (1885), *Aristotelis de Arte Poetica Liber*, Leipzig.

— WALZER, R. R. - MINGAY, J. M. (1991), *Aristotelis Ethica Eudemia*, Nueva York.

ATHENAEVS

— KAIBEL, G. (1890), *Athenaei Naucratis dipnosophistarum libri XV*, vol. I-III, Stuttgart (= 1962).

— CHERUBINA, R. - CITELLI, L. - GAMBATO, M.L. - GRESELIN, E. - MARCHIORI, A. - RIMEDIO, A. - SALVAGNO M.F. (2001), *Ateneo, I Deipnosofisti. I dotti a banchetto; prima traduzione italiana commentata su progetto di L. Canfora*, vol. I-IV, Roma.

— GULICK, C. B. (1969³), *Athenaeus. The Deipnosophists*, vol. I-VII, Londres (=1927-1943).

— OLSON, S. D. (2006-2013), *Athenaeus. The Learned Banqueters*, vol. I-VIII, Cambridge Mass. -Londres.

— RODRÍGUEZ-NORIEGA GUILLÉN, L. (2014), *Ateneo de Náucratis. Banquete de los eruditos*, vol. V (libros XI-XIII) Madrid.

CICERO

— BUECHELER, F. (1869), *Quinti Ciceronis Reliquiae*, Leipzig.

Collectanea Alexandrina

— POWELL, J. U. (1925), *Collectanea Alexandrina*, Oxford (= 1970).

COMICORVM GRAECORVM FRAGMENTA

- DEMIANCZUK, J. (1967) *Supplementum comicum: comoediae Graecae fragmenta post editiones Kockianam et Kaibelianam reperta vel indicata, collegit, disposuit, adnotationibus et indice verborum*, Hildesheim (= 1912).
- KAIBEL, G. (1899), *Comicorum Graecorum Fragmenta I*, Berlín (=1958).
- KASSEL, R- AUSTIN, C. (1983-2001), *Poetae Comici Graeci (PCG)*, vol. I-VIII Berlín
 - Vol. I (2001), *Comoedia Dorica. Mimi. Phlyaces*, Berlín-Nueva York.
 - Vol. II (1991), *Agathenor – Aristonymus*, Berlín-Nueva York.
 - Vol. III, 2 (1984), *Aristophanes. Testimonia et Fragmenta*, Berlín-Nueva York.
 - Vol. IV (1983), *Aristophon – Crobylus*, Berlín-Nueva York.
 - Vol. V (1986), *Damoxenus – Magnes*, Berlín-Nueva York.
 - Vol. VI (1998), 2 *Menander*, Berlín-Nueva York.
 - Vol. VII (1989), *Menecrates – Xenophon*, Berlín-Nueva York.
 - Vol. VIII (1995), *Adespota*, Berlín-Nueva York.
- MEINEKE, A. (1839-1857), *Fragmenta comicorum Graecorum (FCG) I-V*, Berlín.
- STOREY, I. C. (2011), *Fragments of Old Comedy, Volume III: Philonicus to Xenophon. Adespota*, Cambridge Mass. -Londres.

CRITIAS

- BACH, N. (1827), *Critiae tyranni Carminum aliorumque ingenii monumentorum quae supersunt*, Leipzig.
- BATTEGAZZORE, A. (1989), *Corpus dei papiri filosofici greci e latini (CPF) I.1* (ed. L. S. Olschki), p. 442-66.
- BARRIO GUTIÉRREZ, J. *Critias. Fragmentos y testimonios*, Buenos Aires 1966.
- COCKLE, H. M. (1983), «P. Oxy. 3531. Euripides (or Critias), *Pirithous*», *The Oxyrhynchus Papyri L*, p. 29-36.
- HUNT, A. S. (1927), «P. Oxy. 2078. Euripides (?), *Pirithous*», *The Oxyrhynchus Papyri XVII*, 36-45.
- KRAMER, B. - HAGEDORN, D. (1984), «P. Hamb. 199», *Griechische Papyri der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg 3*, 25-34.
- PAGE, D. L. (1942), *Greek Literary Papyri I*, Cambridge Mass., p. 121-125.

- ΣΤΟΥΜΠΑΝΟΥ, Γ. (2012), *Πειρίθους. Εισαγωγή. Κείμενο και Μετάφραση. Ερμηνευτικό υπόμνημα*, Patrás (<http://hdl.handle.net/1889/5797>).

DICAEARCHUS

- WEHRLI, F. (1967), *Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar, I Dikaiarchos*, Basilea (= 1944).

DOXOGRAPHICI GRAECI

- DIELS, H. (1879), *Doxographici Graeci*, Berlín.

ENNIVS

- JOCELYN, D. H. (1967), *The Tragedies of Ennius*, Cambridge.
- VAHLEN, I. (1963), *Ennianae poesis reliquiae*, Amsterdam (=1928).

EPICORVM GRAECORVM FRAGMENTA

- BERNABÉ, A. (1999²), *Fragmentos de épica griega arcaica*, Madrid.
- BERNABÉ, A. (1996²), *Poetae epici Graeci. Testimonia et fragmenta, pars I. Editio correctior*, Stuttgart-Leipzig.

EURIPIDES

- AUSTIN, C. (1968), *Nova Fragmenta Euripidea in Papyris reperta*, Berlín.
- BARRETT, W. S. (1964), *Euripides. Hippolytos*, Oxford.
- CALVO, J. L. (1982), *Eurípides. Tragedias II*, Madrid.
- CANTARELLA, R. (1964), *Euripide. I Cretesi. Testi e commenti*, Milán.
- COLLARD, C. - CROPP, M. (2008), *Euripides. Fragments*, vol. I-II, Cambridge Mass.-Londres.
- COLLARD, C. - CROPP, M. J. - LEE, K. H. (1995), *Euripides. Selected Fragmentary Plays I*, Warminster.
- COLLARD, C. - CROPP, M. - GIBERT, J. (2004), *Euripides. Selected Fragmentary Plays II*, Oxford.
- DIGGLE, J. (1984-1994), *Euripidis Fabulae*
 - vol. I (1984), Oxford.
 - vol. II (1981), Oxford.
 - vol. III (1994), Oxford.
- HARTUNG, J. A. (1843-1844), *Euripides restitutus I-II*, Hamburgo.
- JOUAN, F. - LOOY, H. V.
 - (1998), *Euripide. Fragments. VIII 1*, París.
 - (2000), *Euripide. Fragments. VIII 2*, París.

- (2002), *Euripide. Fragments*. VIII 3, París.
- (2003), *Euripide. Fragments*, VIII 4, París.
- KAMBITIS, J. (1972), *L'Antiope d' Euripide*, Atenas.
- KANNICHT, R.
 - (2004), *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Euripides. Pars prior*, 5.1 (TrGF 5.1), Gotinga.
 - (2004), *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Euripides. Pars posterior*, 5.2 (TrGF 5.2), Gotinga.
- MANGIDIS, I. (2003), *Euripides' Satyrspiel Autolykos*, Berna.
- MATTHIAE, A. (1829), *Euripidis tragoediae et fragmenta*, Leipzig.
- NAUCK, A. (1902), *Euripides. Tragoediae*, vol. III. *Perditarum tragoediarum fragmenta*, Leipzig.
- O'SULLIVAN, P. - COLLARD, C. (2013), *Euripides. Cyclops and Mayor Fragments of Greek Satyric Drama*, Oxford.
- PREISER, C. (2000), *Euripides: Telephos. Einleitung, Text, Kommentar*, Hildesheim.
- SEAFORD, R. (1984), *Euripides. Cyclops*, Oxford.
- SUTTON, D. F. (1987), *Two Lost Plays of Euripides*, Nueva York-Berna-Fráncfort del Meno.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORF, U. (1889), *Euripides Herakles I*, Berlín.

[EURIPIDES]

- GÖSSWEIN, H-U. (1975), *Die Briefe des Euripides (Beiträge zur Klassischen Philologie Heft 55)*, Meisenheim.

Gnomologium Vaticanum

- STERNBACH, L. (1963), *Gnomologium Vaticanum e codice Vaticano Graeco 743. Texte und Kommentare*, Berlín.

GRAMMATICI GRAECI

- LENTZ, A. (1867), *Grammatici Graeci*, vol. I-III, Leipzig.

HERMOGENES

- MAS MAS, M. J. (2001), *Ps-Hermógenes. Sobre los procedimientos de la habilidad*, Amsterdam.

HISTORICORVM GRAECORVM FRAGMENTA

- JACOBY, F. (1923-1958), *Die Fragmente der griechischen Historiker I-III (FGrHist.)*, Berlín-Leiden.

IOANNES LOGOTHETES

- RABE, H. (1908), «Aus Rhetoren-Handschriften 5. Der Diakonen und Logotheten Johannes Kommentar zu Hermogenes Περὶ μεθόδου δεινότητος», *Rheinisches Museum für Philologie* 63, 127-151.

LISIAS

- FLORISTÁN IMÍZCOZ, J. M. (2000), *Lisias. Discursos*, vol. III. *Discursos XXVI-XXXV. Fragmentos*, Madrid.

LYRICI GRAECI

- BERGK, T. (1878-1882), *Poetae lyrici Graeci*, Leipzig.
 — DIEHL, E. (1949³), *Anthologia lyrica Graeca*, Leipzig.
 — PAGE, D. L. (1962), *Poetae Melici Graeci (PMG)*, Oxford.
 — PAGE, D. L. (1974), *Supplementum Lyricis Graecis (SLG)*, Oxford.
 — PAGE, D. L. (1981), *Further Greek Epigrams*, Cambridge.
 — WEST, M. L. (1972), *Iambi et elegi Graeci* vol. I-II, Oxford.

MYTHOGRAPHI GRAECI

- SANZ MORALES, M. (2002), *Mitógrafos griegos*, Madrid.
 — WAGNER, R. (1926²), *Mythographi Graeci I. Apollodori Bibliotheca*, Leipzig (= Stuttgart 1996).

MYTHOGRAPHVS HOMERICVS

- PAGÈS, J. (2007), *Mythographus Homericus: estudi i edició comentada* (tesis doctoral), Barcelona (<http://hdl.handle.net/10803/5546>).

ORATORES GRAECI

- REISKE, J. (1773), *Oratorum graecorum, quorum princeps est Demosthenes, quae supersunt, monumenta ingenii* etc. vol. VIII, Leipzig.

ORPHICORVM FRAGMENTA

- BERNABÉ, A. (2003), *Hieros logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*, Madrid.
 — BERNABÉ, A. (2004), *Poetae epici Graeci. Testimonia et fragmenta. Pars II, Orphicorum et Orphicis similibus testimonia et fragmenta*, Múnich-Leipzig.
 — KERN, O. (1922), *Orphicorum fragmenta*, Berlín (= 1963).

PAROEMIOGRAPHI

- VON LEUTSCH, E. L. - SCHNEIDEWIN, F. G. (1839-1851), *Corpus paroemiographorum Graecorum*, vol. I-II, Gotinga (=1958-1965).

PARTHENIVS

- CALDERÓN DORDA, E. (1988), *Partenio de Nicea. Sufrimientos de amor y Fragmentos*, Madrid.
- LIGHFOOT, J. L. (1999), *Parthenius of Nicaea: The poetical fragments and the Erotika Pathemata*, Oxford.

PHILODEMVS

- KEMKE, J. (1884), *Philodemi de Musica librorum quae exstant*, Leipzig.
- LUSCHNAT, O. D. (1953), *Zum Text von Philodems Schrift de Musica*, Berlín.
- OBBINK, D. (1996), *Philodemus on Piety. Part I*, Oxford.
- RISPOLI, G. M. (1969), *Il primo libro del Περὶ μουσικῆς di Filodemo*, Nápoles.

PHILOSOPHI PRAESOCRATICI

- DIELS H. - KRANZ W. (1960⁹), *Die Fragmente der Vorsokratiker I-II*, Berlín (= 1951-2⁶).
- MELERO BELLIDO, A. (1996), *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, Madrid.
- SOLANA DUESO, J. (2013), *Los sofistas. Testimonios y fragmentos*, Madrid.
- UNTERSTEINER, M - BATTEGAZZORE, A. (2009), *Sofisti. Testimonianze e frammenti*, Milán (=1967² vol. I-IV).

PHILOSOPHI SOCRATICI

- BOLZAN, J. (2009), *Socratis et Socraticorum Epistulae. Studi preliminari, traduzione, commento*, Padua.
- GIANNANTONI, G. (1990-1991), *Socratis et Socraticorum reliquiae I-IV*, Nápoles.

PLATO

- BURNET, J. (1924), *Plato's Euthyphro, Apology of Socrates and Crito*, Oxford (=1977).
- BURY, R. G. (1932), *The Symposium of Plato*, Cambridge.
- CORNFORD, F. M. (1937), *Plato's Cosmology. The Timaeus of Plato Traslated with a Running Comentary*, Londres.
- EGGERS LAN, C. (1966), *Platón. Apología de Sócrates*, Buenos Aires.
 - (1986), *Platón. Diálogos IV. República*, Madrid.
- DOVER, K. J. (1980), *Plato. Symposium*, Cambridge.

- DURÁN, M. A. - LISI, F. (1992), *Platón. Diálogos VI*, Madrid.
- LLEDÓ, E. (1981), *Platón. Diálogos I*, Madrid.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M. (1986), *Platón. Diálogos III*, Madrid.
- RAMOS JURADO, E. A. (2003), *Platón. Apología de Sócrates. Fedón*, Madrid.
- RIVAUD, A. (1985), *Platon. Timée-Critias*, París.
- ROBIN, L. (1976²), *Platon. Le Banquet*, París.
- ROWE, C. J. (1998), *Plato. Symposium*, Cambridge.
- TAYLOR, A. E. (1928), *A Commentary on Plato's Timaeus*, Oxford (=1962).

PORPHYRIVS

- PERIAGO LORENTE, M. (1987), *Porfirio. Vida de Pitágoras. Argnáuticas órficas. Himnos órficos*, Madrid.

SATYRVS

- HUNT, A. S. (1912), «P. Oxy. 1176. Satyrus, Life of Euripides», *The Oxyrhynchus Papyri IX*, p. 124–182.
- SCHORN, S. (2002), *Satyros aus Kallatis. Sammlung der Fragmente mit Kommentar*, Basilea.

SCHOLIA

- CUFALO, D. (2007), *Scholia Graeca in Platonem. I: Scholia ad dialogos tetralogiarum I-VII continens*. Roma.
- GREEN, W. C. (1938), *Scholia Platonica*, Haverford.
- HOLWERDA, D. (1991), *Scholia in Vespas, Pacem, Aves et Lysistratam*, II 3. *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Aves*, Groninga.

SOPHOCLES

- CAMPBELL, L. (1879), *Sophocles. The Plays and Fragments*, Oxford.
- DAIN, A. - MAZON, P. (1994-1999), *Sophocle. Tragédies*,
 - (1994⁷), vol. I, *Les Trachiniennes – Antigone*, París.
 - (1994⁸), vol. II, *Ajax - Œdipe Roi – Electre*, París.
 - (1999⁵), vol. III, *Philoctète - Œdipe à Colone*, París.
- LLOYD-JONES, H. (2003²), *Sophocles. Fragments*, Cambridge Mass.-Londres.
- LUCAS DE DIOS, J. M. (1983), *Sófocles. Fragmentos*, Madrid.
- PEARSON, A. C. (1917), *The Fragments of Sophocles*, vol. I-III, Cambridge.
- RADT, S. (1999²), *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Sophocles*, vol. 4 (TrGF 4), Gotinga.

- WILLIGE, W. (1966), *Sophokles. Tragödien und Fragmente*, Múnich.

STOBAEVS

- WACHSMUTH, C. - HENSE, O. (1884-1912), *Ioannis Stobaei Anthologium*, 5 vols., Berlín (= reprod. fasc. 1974-1999).

STRABO

- TORRES ESBARRANCH, J. J. (2001), *Estrabón. Geografía VIII-X*, Madrid.

TRAGICA ADESPOTA

- KRAMER, B. (1976), «Kölner Papyri I», *Papyrologica Coloniensia* 7, p. 14-18.
- NORSIA, M. (1949), *Papiri Greci e Latini*, vol. XIII fasc. 1, Florencia, p. 57-60.
- NORSIA, M.-VITELLI, G. (1935), «Rifacimento di una scena delle Fenicie di Euripide», *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere, Storia e Filosofia*, s. II, 4, 14-16.
- TURNER, E.G. (1962), «Anon. *Heracles on Oeta*», *The Oxyrhynchus Papyri* XXVII, 27-32.

TRAGICORVM GRAECORVM FRAGMENTA

- CIPOLLA, P. (2003) *Poeti minori del drama satiresco, testo crítico, taduzione e commento. Supplementi di Lexis, XXIII*, Amsterdam.
- DEL RINCÓN SÁNCHEZ, F. M. (2007), *Trágicos menores del siglo V a. C. (de Thespis a Neofrón): estudio filológico y literario*, Madrid.
- DIGGLE, J. (1998), *Tragicorum Graecorum fragmenta selecta*, Oxford.
- KANNICHT, R. - GAULY, B. et al. (1991), *Musa Tragica, Die griechische Tragödie von Thespis bis Ezechiel*, Gotinga.
- NAUCK, A.
 - (1856), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig.
 - (1889²), *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TGF)*, Leipzig (supl. B. Snell, Hildesheim 1983³).
- *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*
 - SNELL, B. - KANNICHT, A. (1986²), *Didascaliae tragicae. Catalogi tragicorum et tragoediarum. Testimonia et fragmenta tragicorum minorum*, vol. 1 (TrGF 1), Gotinga.
 - KANNICHT, A. - SNELL, B. (2007²), *Fragmenta adespota. Testimonia volumini 1 addenda. Indices ad volumina 1 et 2*, vol. 2 (TrGF 2), Gotinga.

- RADT, S. (1985), *Aeschylus*, vol. 3 (*TrGF* 3), Gotinga.
 - RADT, S. (1999²), *Sophocles*, vol. 4 (*TrGF* 4), Gotinga.
 - KANNICHT, R. (2004), *Euripides. Pars prior*, vol. 5.1 (*TrGF* 5.1), Gotinga.
 - KANNICHT, R. (2004), *Euripides. Pars posterior*, vol. 5.2 (*TrGF* 5.2), Gotinga.
- WAGNER, F. W. (1844-1848), *Poetarum Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. I-III, Bratislava.

TRAGICORVM ROMANORVM FRAGMENTA

- RIBBECK, O. (1897³), *Tragicorum Romanorum Fragmenta (TRF)*, Leipzig (= Hildesheim 1962).
- WARMINGTON, E.
- (1935), *Remains of Old Latin*, vol. I *Ennius and Caaecilius*, Cambridge Mass.
 - (1936), *Remains of Old Latin*, vol. II *Livius Andronicus, Naevius, Pacuvius, and Accius*, Cambridge Mass.

VARRO

- DELLA CORTE, F. (1939), *La poesia di Varrone Reatino ricostituita*, Turín.
- CÈBE, J. P. (1972), *Varron. Satires Ménipées*, vol. I, Roma.

VERGILIVS

- NORDEN, E. P. (1903), *Vergilius Maro. Aeneis Buch VI*, Leipzig.

2. Estudios

- AÉLION, R. (1986), *Quelques grands mythes héroïques dans l'oeuvre d'Euripide*, París.
- AGUILAR, R. M^a. (2003), «La figura de Télefo en la literatura y en el arte griegos», *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 13, 181-193.
- ALBRECHT, D. (1977), «Das Satyrspiel *Sisyphos*», *Hermes* 105, 28-42.
- ALFAGEME, I. R. (1988), *Nueva gramática griega*, Madrid.
- ALLAN, W. (2004), «Religious Syncretism: The New Gods of Greek Tragedy», *Harvard Studies in Classical Philology* 102, 113-155.
- ALVONI, G. (2006), «Nur Theseus oder auch Peirithoos? zur Hypothesis des pseudo-euripideischen *Peirithoos*», *Hermes* 134/3, 290-300.
- (2008), «Eracle ed Eaco alle porte dell'Ade (Critias fr. 1 Sn.-K.)», *Philologus* 152, 40-48.
 - (2011), «Ist Critias Fr. 1 SN.-K. Teil des "Peirithoos"-Prologs? Zu Wilamowitzens Memorandum über die 'Peirithoosfrage'», *Hermes* 139/1, 120-130.
 - (2012), «Autogenerazione della divinità: Da Crizia (frammenti 3 e 4 Snell-Kannicht) al dio cristiano», *Zeitschrift für antikes Christentum / Journal of Ancient Christianity* 16/3, 477-486.
- ALY, W. (1929), *Formprobleme der frühen griechischen Prosa*, Leipzig.
- ANDERSON, W. D. (1994), *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaca.
- APELT, O. (1904), «Satura critica», *Philologus* 63, 247-272.
- ARIETI, J. A. (1991), *Interpreting Plato: The Dialogues as Drama*, Savage, Maryland.
- ARNDT, P. - BRUCKMANN, F. (1891-1942), *Griechische und römische Porträts*, Múnich.
- ARNIM, H. V. (1913), *Supplementum Euripideum*, Bonn.
- ARRIGHETTI, G. (1987), *Poeti, eruditi e biografì. Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa.
- ASSAËL, J. (2001), *Euripide, philosophe et poète tragique*, Lovaina-Namur.
- (2008), «Étude de deux fragments de poésie euripidéenne sur l'Éther», en *Phileuripidès. Mélanges offerts à François Jouan*, París, p. 466-479.
- BÁDENAS, P. (1984), *La estructura del diálogo platónico*, Madrid.
- BAILLY, A. (1950), *Dictionnaire Grec Français (DGF)*, París.

- BARKER, A. (1985), «Che cos'era la "mágadis"?, en *La musica in Grecia* (B. Gentili y R. Pretagostini eds.), Urbino, p. 96-107.
- BARRIGÓN FUENTES, M. C. (1996), «Sobre el culto de las Musas en Delfos» *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 6, 237-250.
- BASEDOW, F. A. (1872), *De Euripidis fabula quae inscribitur Ἀλκμέων ὁ δὶὰ Κορίνθου*, Berlín.
- BATTEGAZZORE, A. (1958), «Influssi e polemiche nel fr. 25 (DK) di Crizia», *Dioniso* 21, 45-58.
- (1970), «Il termine καθέδρα nella hypothesis del Piritoo di Crizia», en *Mythos. Scripta in honorem Marii Untersteiner*, Génova, p. 73-79.
 - (vid. infra UNTERSTEINER, M. – BATTEGAZZORE, A.)
- BAUCHHENS-THÜRIEDL, C. (1971), *Der Mythos von Telephos in der antiken Bildkunst*, Würzburg.
- BEAZLEY L. D. -CASKEY, J. D. (1954), *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts Boston*, Londres-Boston.
- BENTLEY, R. (1699), *Dissertations upon the Epistles of Phalaris, Themistocles, Socrates, Euripides, and upon the Fables of Aesop*, Oxford.
- BÉRARD, V. (1933), *Introduction a l'Odysée*, vol. I-III, París.
- BERGK, T. (1884), *Griechische Literaturgeschichte* III, Berlín.
- BERNABÉ, A. (1992), *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*, Madrid.
- (2008), «Orfeo y Eleusis», *Synthesis* 15, 13-36.
- BERNABÉ, A.-JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, A. I. (2001), *Instrucciones para el más allá. Las laminillas órficas de oro*, Madrid.
- BERNHARDY, G. (1852-1859), *Grundriss der griechischen Literatur*, vol. I-III, Halle.
- BERNOULLI, J. J. (1901), *Griechische Ikonographie mit Ausschluss Alexanders und der Diadochen* I-II, Múnich.
- BLASS, F. (1901), *Die Rhythmen der attischen Kuntsprosa*, Leipzig.
- BLONDELL, R. (2002), *The Play of Character in Plato's Dialogues*, Cambridge.
- BLUMENTHAL, A. (1923), v. *Der Tyrann Kritias als Dichter und Schriftsteller*, Stuttgart.
- BLUMENTHAL, H. (1973), «Meletus the accuser of Andocides and Meletus the accuser of Socrates one man or two?», *Philologus* 117, 167-178.
- BOARDMANN, J. (1975), *Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period*, Londres.
- BODE, G. H. (1839), *Geschichte der dramatischen Dichtkunst der Hellenen*, Leipzig.

- BOTTARI, M. (1819-1821), *Il museo capitolino illustrato da M. Bottari e N. Foggini. Con osservazioni ricavate dalle opere di Winckelmann e di E. Q. Visconti e con tavole disegnate ed incise di A. Locatelli* (4 vol.), Roma.
- BRANDESTEIN, W. (1966), *Lingüística griega* (trad. V. García Yebra), Madrid.
- BREMER, J. M. - CALDER III, W. M. (1997), «Prussia and Holland: Wilamowitz and Two Kuipers», *Mnemosyne* 47, 177-216.
- BREMER, J.M. (1991), «Poets and their Patrons», *Fragmenta Dramatica* (ed. H. Hofmann-A. Harder), Gotinga, p. 42-44.
- BRISSON, L. (1994), *Dictionnaire des philosophes antiques* (ed. R. Goulet), París, s. v. "Critias", p. 512-520.
- (2005), *Platón, las palabras y los mitos*, Madrid.
- BROMMER, F. (1973), *Vasenlisten zur Griechischen Heldensage*, Marburgo.
- *Hephaistos: Der Schmiedegott in der antiken Kunst*, Maguncia 1982.
- BUCHWALD, W. (1939), *Studien zur Chronologie der attischen Tragödie*, Weida.
- BUNDY E. L. (1962), *Studia Pindarica I-II*, Berkeley-Los Angeles.
- BURKERT, W. (2007), *Religión griega arcaica y clásica*, Madrid (ed. or. 1977).
- (2013), *Homo necans. Interpretaciones de ritos sacrificiales y mitos de la antigua Grecia*, Barcelona.
- BURNET, J. (1914), *Greek Philosophy. Tales to Plato*, Londres (=1964¹³).
- CALVO, J.L. (2000), «Platón», en *Historia de la literatura griega* (López Férez, J. A. ed.), Madrid, p. 650-681.
- CAMPOS, F. J. – GARCÍA GONZÁLEZ, F. J. – LÓPEZ CRUCES J. L. - ROMERO MARISCAL, L. P. (2007), «Traducción de las Vidas de Eurípides», en *Las personas de Eurípides*, Amsterdam, p. 253-291.
- CANFORA, L. - LANA, I. (1980), «Studi sull'Athenaion politeia pseudosenofontea», *Memorie dell' Accademia delle Scienze di Torino*, serie V 4, Turín.
- CANTARELLA, R. (1967), «Agatone e il prologo delle Tesmoforiazusae», en *ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ. Studia Aristophanea viri Aristophanei W. J. W. Koster in honorem*, Amsterdam, p. 8-15.
- (1970), *Scritti minori sul teatro greco*, Brescia.
- CAPPS, E. (1911) «The Date of Aristophanes' *Georgoi*», *American Journal of Philology* 32/4, 421-430.

- CARLINI, A. (1968), «Un nuovo frammento di tragedia greca», *Annali de la Scuola Normale Superiore di Pisa* 37, 163-71.
- (2012), «Due frammenti di tragedia (Piritoo?) di uno stesso volumen: P.Köln 2 e PSI inv. 3021», en *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova, Studi e Saggi*, 109, Florencia, p. 183-194.
- CARPENTER, T. H. (2001), *Arte y mito en la antigua Grecia*, Barcelona.
- CASADIO, G. (1990), «I Cretesi di Euripide e l'ascesi orfica», *Didattica del Classico* 2, 278-310.
- CASTELLI, C. (2003), «Due hypotheseis comiche in un commentario bizantino a Ermogene (cod. Vat.Gr. 2228)», en *L'erudizione scolastico-grammaticale a Bisanzio. Atti della VII giornata di Studi Bizantini* (ed. Paola Volpe Cacciatore), Nápoles, p.37-65.
- CATAUDELLA, Q. (1932), «Sulla *Teogonia* di Antifane e sui frammenti del *Piritoo* di Euripide», *Athenaeum* 10, 259-268.
- (1966), «Il papiro Ossirinchi 2454 e gli *Eraclidi* di Eschilo», *Revue des Études Grecques* 79, 38-63.
- CENTANNI, M. (1997), *Atene assoluta. Crizia dalla tragedia alla storia*, Padua.
- CHANTRAINE, P. (1968-1980), *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque (DELG)*, París.
- (1974), *Morfología histórica del griego*, trad. A. Espinosa Alarcón, Reus.
- CHERNISS, H. (1944), *Artistotle's Criticism of Plato and the Academy*, Baltimore.
- CHIRICO, M. L. (1989), «Alceo in Aristofane», *Parola del Passato* 44/3, 174-183.
- CHITWOOD, A. (1993), *The deaths of the greek philosophers*, Baltimore.
- CIRIELLO, S.- IMPERIO, O. (1991), «Nota ad Aristofane *Tesmoforiazuse* 57-62» *AFLB* 35
- CLARK, R. J. (2000), «P. Oxy. 2078, Vat.gr. 2228, and Vergil's Charon», *The Classical Quarterly* 50/1, 192-196.
- CLASSEN, C. J. (1965), «Bemerkungen zu zwei griechischen Philosophie-Historikern», *Philologus* 109, 175-181.
- COBET, C. G. (1860), «Ad Stobaei Florilegium», *Mnemosyne* 9, 86-148.
- (1878), *Collectanea critica quibus continentur observationes criticas in scriptores Graecos*, Lugduni Batavorum [Leiden].
- COCKLE, W. E. H. (1970), «P. Oxy. xvii. 2078: Euripides (?) or Critias (?) *Pirithous*», *Classical Review* 20/2, 136-7.

- COLLARD, C. (1995), «The *Pirithous* fragments», en *De Homero a Libanio: Estudios actuales sobre textos griegos II* (ed. J. A. López Férez), Madrid, p. 183-93 (=2007, *Tragedy, Euripides and Euripideans. Selected Papers*, Exeter, p. 55-68).
- COLLARD, C. (2005), «Euripidean Fragmentary Plays», en *Lost Dramas of Classical Athens* (F. McHardy, J. Robson, D. Harvey, eds.), Exeter, p. 49-62.
- COLOMBI, L. (1964), «P.Oxy. XXVII (1962) Nr. 2454», *Dioniso* 38, 12-22.
- COMOTTI, G. (1972), «L'endecacordo di Ione di Chio», *Quaderni Urbinati* 13, 54-61.
- (1991²), *La música nella cultura greca e romana*, Turín.
- COPE, E. (1877), M. *The Rhetoric of Aristotle with a commentary* I-II, Cambridge.
- CORBATO, C. (1948), «L' Anteo di Agatone», *Dioniso* 11, 163-72 (=1991, *Scritti di letteratura greca*, Trieste, p. 29-40).
- COSCI, M. (2008), *La nozione di εἶκος in Aristotele*, Padua (tesis doctoral, <http://tesi.cab.unipd.it/14443/1/COSCI08.pdf>).
- COSTA, C. D. N. (2001), *Greek Fictional Letters*, Oxford.
- CRESCINI, V. (1904), «Di Agatone poeta tragico», *Rivista di Storia Antica* 9, 7-30.
- CRESPO, E. (2003), *Sintaxis del griego clásico*, Madrid.
- CRIBIORE, R. (2001), «The Grammarian's Choice: The Popularity of Euripides' *Phoenissae* in Hellenistic and Roman Education», en *Education in Greek and Roman Antiquity* (Yun Lee Too, ed.), Leiden, p. 241-59.
- CROISSET, A. - CROISSET, (1891), M. *Histoire de la littérature grecque* III, París.
- CRÖNERT, W. (1903), «Die Ueberlieferung des Index Academicorum», *Hermes* 38, 357-405.
- CROPP, M. - FICK, G. (1985), *Resolutions and Chronology in Euripides: The Fragmentary Tragedies* (BICS Supplement 43), Londres.
- CSAPO, E. G. (1990), «*Hikesia* in the *Telephus* of Aeschylus», *Quaderni Urbinati di Cult. Class.* 63, 41-52.
- DARAKI, M. (2005), *Dioniso y la diosa Tierra*, Madrid.
- DAUB, A. (1880), «Kleine Beiträge zur griechischen Litteraturgeschichte», *Rheinisches Museum für Philologie* 35/1, 59-68.
- DAVIDSON, J. (1999), «Rhadamanthys and the Family of Herakles», *L'Antiquité Classique* 68, 247-52.
- DAVIES, M. (1989), «Sisyphus and the Invention of Religion», *BICS* 36, 16-32.

- DEFORGUE, B. (1986), *Eschyle, poète cosmique*, París.
- DEFRADAS, J. (1967), «Une image présocratique du temps», *Revue des Études Grecques* 80, 152-59.
- DEL GRANDE, C. (1932), *Espressione musicale dei poeti greci*, Nápoles.
- DELCOURT, M. (1959), *Oreste et Alcmeón. Étude sur la projection légendaire du matricide en Grèce*, Lieja-París.
- DENNISTON, J. D. (1954²), *The Greek Particles*, Oxford.
- DERENNE, E. (1930), *Les procès d'impieté intentés aux philosophes à Athènes au V^e et au IV^{ème} siècle avant J. C.*, Lieja.
- DI BENEDETTO, V. (2006), «Osservazioni su alcuni frammenti dell' *Antiope* di Euripide», en *Euripide e i papiri. Atti del convegno internazionale di studi* (eds. G. Bastianini - A. Casanova), Florencia, p. 97-122.
- DIELS, H. (1890), «Ein gefälschtes Pythagorasbuch», *Archiv für Geschichte der Philosophie* 3, 451-513.
- DIGGLE, J. (1981), «*The Trojan Trilogy of Euripides* by Ruth Scodel» [reseña], *The Classical Review* 31/1, 106-107.
- (1996), «Critias, *Sisyphus* (fr. 19 Snell)», *Prometheus* 22, 103-4.
- DIHLE, A. (1977), «Das Satyrspiel *Sisyphos*», *Hermes* 105, 28-42.
- DITIFECCI, M.T. «Note al Telefo di Euripide», *Prometheus* 10 (1984) 210-20.
- DOBROV, G. W. (2001), *Figures of play: Greek drama and metafictional poetics*, Oxford.
- DÖRRIE, H. (1956), «Leid und Erfahrung: die wort und Sinn-Verbindung Pathein Mathein in Grewchischen Denken», *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur* 5.
- DOVER, K. J. (1965), «The date of Plato's *Symposium*», *Phronesis* 10, 2-20.
- (1975), «The freedom of the intellectual in Greek Society», *Talanta* 7, 24-54 (= 1988, *The Greeks and their Legacy*, Oxford, 135-58).
- DRACHMANN, A. B. (1922), *Atheism in Pagan Antiquity*, Londres.
- DUBUISSON, M. (1977), *OI AMΦI TINA, OI ΠΕΡΙ TINA. L'évolution des sens et des emplois*, Lieja.
- EASTERLING, P. E. (1973), «Repetition in Sophocles», *Hermes* 101, 14-34.
- EASTERLING, P.E. - KNOX, B. M. W. (1985), *The Cambridge History of Classical Literature I. Greek Literature*, Cambridge.

- EGLI, F. (2003), *Euripides im Kontext zeitgenössischer intellektueller Strömungen*, München-Leipzig.
- ELSE, G. F. (1958), «'Imitation' in the Fifth Century», *Classical Philology* 53, 73-90.
- ENK, P. J. (1962), «De Acii Atrei exemplo graeco», *Eos* 52, 105-10.
- FAIRWEATHER, J. (1974), «Fiction in the biographies of ancient writers», *Ancient Society* 5, 231-275.
- FELTEN, W. (1975), *Attische Unter weltstdarstellungen*, München.
- FINLEY M. I. (1960), *Slaves in Classical Antiquity: views and controversies*, Cambridge.
- FLICKINGER, R. C. (1912), «Xopoũ in Terence's *Heauton*, the shifting of choral rôles in Menander and Agathon's *Embolima*», *Classical Philology* 7, 24-34.
- (1936⁴), *The Greek theater and its drama*, Chicago.
- FOSSATI, V. (1950), «Il mito nelle tragedie di Crizia», *Dioniso* 13, 105-117.
- FRAENKEL, E. (1912), *Geschichte der griechischen Nomina agentis auf -τήρ, -τωρ, -της (-τ-)* vol. II, Estrasburgo.
- FRASER, P.M. (1987-2005), *A Lexicon of Greek Personal Names (LGPN) I-IV*, Oxford.
- FREEMAN, K. (1946), *The Pre-Socratic Philosophers. A Companion to Diels «Fragmente der Vorsokratiker»*, Oxford.
- FRIEDLÄNDER, P. (1989), *Platón. Verdad del ser y realidad de vida*, Madrid (ed. or. 1928, Berlín).
- FURTWÄNGLER, A. (1893), *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig-Berlín.
- GAISER, K. (1988), *Philodems Academica. Die Berichte über Platon und die Alte Akademie in zwei Herculanensischen Papyri. Supplementum Platonicum 1*, Stuttgart.
- GALLAGHER, D.K. (1974), «In praise of Pausanias: Dialectic in the second speech of Plato's *Symposium*», *Kínesis* 6, 40-55.
- GALLAVOTTI, C. (1933), «Nuove 'hypotheseis' di drammi euripidei», *Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica (RFIC)* 61, 177-188.
- GANTZ, T. (1980), «The Aeschylean Tetralogy: attested and conjectured groups», *American Journal of Philology* 101, 133-64. (=2007, [ed. M. Lloyd] *Aeschylus, Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford, 40-70).
- (1981), «Divine Guilt in Aischylos», *Classical Quarterly* 31, 16-32.
- (2004), *Mythes de la Grèce Archaique*, París (ed. or. 1993, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore).

- GARCIA GUAL, C. (1988), «Los sofistas y Sócrates», en *Historia de la Ética* (ed. V. Camps), Barcelona, 35-79.
- (1991), «Tradición mítica y versiones trágicas: la venganza de Alcmeón», *Analecta Malacitana* 14, 5-18.
- GARZYA, A. (1952), «Osservazioni sulla lingua de Crizia», *Emerita* 20, 402-12.
- (1952b), «Rifacimento di scena delle 'Fenicie' di Euripide», *Aegyptus* 32, 389-98 (=1997, *La parola e la scena. Studi sul teatro antico da Eschilo a Plauto*, Nápoles, 335-46).
- GEISSLER, P. (1925), *Chronologie des altattischen Komödie (Philologische Untersuchungen XXX)*, Berlín (=1969).
- GENTILI, B. – PRETAGOSTINI, R. (1988), *La Musica in Grecia*, Roma-Bari.
- GEVAERT, F. A. (1875), *Histoire de la musique I*, Gante (=1965, Hildesheim).
- GHIRON-BISTAGNE, P. (1976), *Recherches sur les acteurs dans la Grèce Antique*, París.
- GIGON, O. (1946), «Antike Erzählungen über die Berufung zur Philosophie», *Museum Helveticum* 3, 1-21.
- GIL FERNÁNDEZ, L. (1969), *Therapeia. La medicina popular en el mundo clásico*, Madrid.
- (1974), «Comedia ática y sociedad ateniense», *Estudios Clásicos* 18, 61-82.
 - (1996), *Aristófanés*, Madrid.
- GIRARD, J. A. (1869), *Le sentiment religieux chez les Grecs*, París.
- GOMOLLÓN GARCÍA, B. (2000), «Ixión y Pirítoo: mortalidad y transgresión en el mito», en *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos I*, Madrid, p. 439-44.
- GOMPERZ, H. (1912), *Sophistik und Rhetorik. Das Bildungsideal des eu legein in seinem Verhältnis zur Philosophie des Verhältnis Jahrhunderts*, Leipzig-Berlín (=2005).
- GOMPERZ, T. (1875-1907), *Beiträge zur kritik und Erklärung griechischer Schriftsteller I-IX*, Viena.
- (1906), «Beiträge zur Kritik und Erklärung griechischer Schriftsteller», *Sitzungsberichte der Philosophisch-Historischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* 152, 1-31.
 - (1912), *Hellenika I-II*, Leipzig.
- GORMAN, R. (2001), «Οἱ περὶ τινᾶ in Strabo», *ZPE* 136, 201-213.

- GÖSSWEIN, H-U. (1975), *Die Briefe des Euripides (Beiträge zur Klassischen Philologie Heft 55)*, Meisenheim.
- GRAEF, B. - LANGLOTZ, E. (1933), *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen II*, Berlín.
- GRAU, S. (2008), «Modelos de conversión e iniciación a la filosofía: análisis de un tópico biográfico», *Nova Tellus* 26/2, 67-102.
- GREENE, W.C. (1958), «The paradoxes of the *Republic*», *Harvard Studies in Classical Philology* 63, 199-216.
- GRONEWALD, M. (1979), «Über den Handlungsort der Kreterinnen des Euripides» *ZPE* 33, 1-5.
- «Zwei Hypomnemata zu Aristophanes», *ZPE* 45 (1982) 61-69.
- GUDEMAN, A. (1920), «Die syrisch-arabische Uebersetzung der aristotelischen Poetik», *Philologus* 76, 239-265.
- GUTHRIE, W. K. C. (1984-1993), *Historia de la filosofía griega I-VI*, Madrid 1984-1993.
- (1984), vol. I-II
- (1988), vol. III
- (1990), vol. IV
- (1992), vol. V
- (1993), vol. VI
- GUZMÁN, A. (1997), *Manual de métrica griega*, Madrid.
- HAIGH, A. E. (1907), *The Attic Theatre*, (ed. rev. por A. W. Pickard-Cambridge), Oxford.
- HAMILTON, R. (1991), «Comic acts», *Classical Quarterly* 41.
- HANDLEY, E. W. - REA, J. (1957), «The Telephus of Euripides», *BICS Suppl.* 5.
- HANNAH, R. (2002), «Imaging the Cosmos: Astronomical Ekphraseis in Euripides», *Ramus* 31, 19-32.
- HARD, R. (2008), *El gran libro de la mitología griega*, Madrid.
- HARRISON, J. E. (1908), *Prolegomena to the study of Greek Religion*, Cambridge.
- HARSH, P. W. (1937), «Repetition of Lines in Euripides», *Hermes* 72, 435-449.
- HASLAM, M. W. (1975), «The Authenticity of Euripides, *Phoenissa* 1-2 and Sophocles, *Electra* 1», *GRBS* 16, 149-75.

- HENRICH, A. (1975), «Two Doxographical Notes: Democritus and Prodicus on Religion», *Harvard Studies in Classical Philology* 79, 93-123.
- (1976), «The Atheism of Prodicus», *Cronache Ercolanesi* 6, 15-21.
- HENSE, O. (1872), *Kritische Blaetter*, Halle.
- HERMANN, K. F. (1854), *De Socratis accusatoribus*, Gotinga.
- HERNÁNDEZ MUÑOZ, F. G. (2006), «Demóstenes, Esquines y el teatro» en *Koinòs lógos. Homenaje al profesor José García López*, Murcia, p. 425-30
- HEUBECK, A. (1983), *Odissea IX-XII*, (vol. III), Roma.
- HIRZEL, R. (1895), *Der Dialog. Ein literarhistorischer Versuch*, Leipzig.
- HOFFMANN, N. (1951), *Chronologie der attischen Tragödie*, Hamburgo.
- HOLZHAUSEN, J. (1999), «Zu TrGF 43 F 19 (= VS 88 B 25)», *Hermes* 127, 289-292.
- HOLZNER, E. (1896), «Zu den Fragmenten der griechischen Tragiker» *Philologus* 55, 566-568.
- HOUSMAN, A. E. (1928), «Oxyrhynchus Papyri XVII. 2078», *The Classical Review* 42/1, 9.
- HUYS, M. (1997), «Euripides and the 'Tales from Euripides': Sources of Apollodoros' 'Bibliotheca'?,» *Rheinisches Museum für Philologie* 140, 308-327.
- (2005), «Some Notes on a Kellis Ostrakon with the Legend of Tennes and Hemithea (= LDAB 10306)» *ZPE* 152, 203-208.
- IMMISCH, O. (1896), *Philologische Studien Zu Plato II*, Leipzig.
- JAEGER, W. (1982), *La teología de los primeros filósofos griegos*, Madrid (ed. or.1947, Oxford).
- JAHN, O. (1841), *Telephos und Troilos*, Kiel.
- JÄKEL, S. (1992), «Platonic Dialogue as a Specific Genre between Tragedy and Comedy. Tragic and Comic Elements in the Early Dialogues of Plato», *Studi Italiani di Filologia Classica (SIFC)* III 10, 1001-1011.
- JEANMAIRE, H. (1939), *Couroi et Courètes: essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'Antiquité hellénique*, Lila.
- JONES, H. S. (1912), *A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford.
- JOUAN, F. (1966), *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, París.
- KAHN, C. H. (1997), «Greek Religion and Philosophy in the Sisyphus Fragment», *Phronesis* 42/ 3, 247-62.

- KAISER, W. C. (1845), *Historia critica tragicorum Graecorum*, Gotinga.
- KAKRIDIS, J. T. (1954), «Οἱ Ἰκέτιδες τοῦ Αἰσχύλου, Pap. Ox. 2256, ap. 3», *Helleniká* 13 165-170.
- KANNICHT, R. (1991), «De Euripidis *Autolyco* vel *Autolycis*», *Dioniso* 61/2, 91-9.
- KEANEY, J. J. (1980), «Plato's Apology 32c8-d3», *Classical Quarterly* 30/2, 296-298.
- KERFERD G. B. (1981), *The Sophistic Movement*, Cambridge.
- KIRCHNER, J. E. (1901-1903), *Prosopographia Attica* I-II, Berlín.
- KIRK, G. S. - RAVEN, J. - SCHOFIELD, M. (2014²), *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, Madrid (2^a ed. revisada).
- KISO, A. (1977), «Notes on Sophocles' *Epigoni*» *GRBS* 18, 207-26.
- KOENEN, L. (1969), «Eine Hypothese zur Auge des Euripides und tegeatische Plynterien (*P.Colon. inv. nr. 264*)», *ZPE* 4, 7.
- KÖRTE, G. (1890), *I rilievi delle urne etrusche*, Roma (=1973).
- (1911), «Bericht über die Literatur zur griechischen Komödie aus den Jahren 1902-1909», *Jahresbericht über die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft* 152, 218-312.
 - (1932), «Referate 726», *Archiv für Papyrusforschung* 10, 51-3.
- KOSTER, W. J. W. (1955), «Ad Aristophanis Thesmophoriazuserum fragmenta in PSI 1194 servata: de coronide; de parepigrapha; de proceleusmatico», *Acme* 8, 93-103.
- KRUMEICH, R. – PECHSTEIN, N. – SEIDENSTICKER, B. (1999), *Das Griechische Satyrspiel*, Darmstadt.
- KUIPER, K. (1907), «De Pirithoo fabula Euripidea», *Mnemosyne* 35, 354-85.
- KUIPER, W. E. J. (1913), «Ad Sauri fragmentum de vita Euripidis adnotationes duae», *Mnemosyne* 41, 240-2.
- KULLMANN, W. (1992), *Homerische Motive*, Stuttgart.
- KUNZE, E. (1950), *Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung*, Berlín.
- LABIANO, J. M. (2010), «Eurípides, Helena 435-482. Elementos conversacionales, humor y guiños aristofánicos en una tragedia», *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* 20, 55-82.
- LABORDERIE, J. (1978), *Le Dialogue Platonicien de la Maturité*, París.

- LAGRANGE, M. J. (1937), *Introduction à l'étude du Nouveau Testament*, IV 1, *Les mystères: L'orphisme*, París.
- LANDELS, J.G. (1981), «The Reconstruction of Ancient Greek *Auloi*», *World Archaeology* 12, 298-302.
- LÁZARO CARRETER, F. (1990), *Diccionario de términos filológicos*, Madrid.
- LEFKOWITZ, M. R. (1981), *The lives of the Greek Poets*, Londres (=1979, «The Euripides Vita», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 20, 187-210).
- LEO, F. (1912), «Satyros βίος Εὐριπίδου», *NGG* 273-90 (=1960, *Ausgewählte Kleine Schriften* 2, Roma, p. 365-83).
- LEÓN VAQUERO, J. (2005), *El alma y el más allá, con especial referencia a Homero y Virgilio*, Córdoba (tesis doctoral), <http://hdl.handle.net/10396/242> (consultado el 14/XII/2014).
- LESKY, A. (1922-23), «Die Griechischen Pelopidendramen und Senecas Thyestes», *Wiener Studien* 43, 172-198.
- (1976), *Historia de la literatura griega*, Madrid.
 - (1983), *Greek Tragic Poetry*, Nueva York (=1972³, *Die Tragische Dichtung der Hellenen*, Gotinga).
 - (2001), *La tragedia griega*, Barcelona (ed. or. 1958).
- LEVANIOUK, O. (2007), «The Toys of Dionysos», *Harvard Studies in Classical Philology* 103, 165-202.
- LÉVÊQUE, P. (1955), *Agathon*, París.
- LEVINSON, R. B. (1953), *In Defense of Plato*, Cambridge Mass.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 8 vol. (LIMC), Zúrich-Múnich-Düsseldorf (1981-1999).
- (1981), vol. I: *Aara - Aphlad*
 - (1984), vol. II: *Aphrodisias - Athena*
 - (1986), vol. III: *Atherion - Eros / Amor, Cupido*
 - (1988), vol. IV: *Eros (in Etruria) - Herakles*
 - (1990), vol. V: *Herakles - Kenchrias*
 - (1992), vol. VI: *Kentauroi et Kentaurides - Oiax*
 - (1994), vol. VII: *Oidipous - Theseus*
 - (1997), vol. VIII: *Thespiades - Zodiacus et Supplementum*
 - (2009), *Supplementum*

- LIBRÁN MORENO, M. (2001), «Zeus Tragodoúmenos: apariciones de Zeus como personaje en la tragedia», *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 11, 101-125.
- (2005), «ἄσα ἐν ἄδου: tragedias y dramas satíricos ambientados en el inframundo», *Lexis* 23, 105-24.
- LIDDELL, H. G. –SCOTT, R. –JONES, H. S. (1996¹⁰), *Greek-English Lexicon. With a revised Supplement (LSJ)*, Oxford.
- LLOYD-JONES, H. (1957), «Appendix», en *Aeschylus II*, Cambridge Mass., p. 525-603.
- (1963), «P.Oxy. 2454», *Gnomon* 35, 433-55.
 - (1967), «Heracles at Eleusis: P.Oxy. 2622 and PSI 1391», *Maia* 19, 206-229 (=1990, *Greek Epic, Lyric and Tragedy*, Oxford, p. 167-187).
 - (1971), *The Justice of Zeus*, Berkeley.
- LOEBCK, CH. A. (1843), *Pathologiae sermonis Graeci prologomena*, Leipzig.
- LÓPEZ CRUCES, J. L. (2003), «Diógenes y sus tragedias a la luz de la comedia» *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica* 19, 47-69.
- (2004), «P.Oxy.2454 (TRGF adesp. 653): cuestiones de datación, género y autoría», *Myrtia* 19, 5-22.
- LUCAS DE DIOS, J. M. (1989), «Mito y tragedia I: Hipólito y Fedra, dos vidas rebeldes», *Epos* 5, 35-56.
- (1990), «La tragedia griega perdida. Una valoración de conjunto», *Epos* 6, 37-50.
 - (1992), «El motivo de Putifar en la Tragedia griega», *Epos* 8, 37-56.
- LUDWIG, W. (1963), «Plato's Love Epigrams» *GRBS* 4, 59-82.
- LUPPE, W. (1980), «Die Papyri aus der Herakles-Tragödie. P.Colon. Inv. 263 und PSI inv. 3021», en *Miscellanea Papyrologica* (ed. R. Pintaudi), Firenze, 141-146.
- (1984), «Zum Tennes-Mythos im 'Mythographus Homericus' P.Hamb. 199» *ZPE* 56, 31-2.
 - (1985), «Dikaiarchos' ὑποθέσεις τῶν Εὐριπίδου μύθων (mit einem Betrag zur Troades' Hypothesis)», en *Aristoteles Werk und Wirkung I* (J. Wiesner ed.), Berlín-Nueva York, p. 610-615.
 - (1990), «Dikaiarchos Und Der ‚Rhesos‘-Prolog» *ZPE* 84, 11–13.
 - (1992), «Eine Interpolation in dem großen Sisyphos-Fragment: T.G.F. I (43) F. 19 = (88) B 25», *Hermes* 120, 118-119.

- (1996), «Zur 'Lebensdauer' der Euripides-Hypotheseis», *Philologus* 140, 214-224.
 - (1997), «Nochmals zum Handlungsort der Kreterinnen des Euripides», *ZPE* 115, 47-9.
 - (2004), «Zum Bücher-Katalog IG II/III2 2363», *Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete (APF)* 50/2, 113-115.
 - (2005), «Zum Τέννης-Ostrakon», *Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete (APF)* 51, 65-66.
- LUZZATTO, M. J. (1999), *Tzetzes lettore di Tucidide. Note autografe sul Codice Heidelberg Palatino Greco 252*, Bari.
- MAAS, M. - SNYDER, J.M. (1989), *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven.
- MAAS, P. (1973), *Kleine Schriften* (ed. Wolfgang Buchwald), München.
- MACÍAS OTERO, S. M. (2010), «Euripides, fr. 912 Kannicht (OF 458)», en *Orfeo y el orfismo. Nuevas perspectivas* (eds. A. Bernabe, F. Casadesus, M. A. Santamaría), Alicante, p. 405-420.
- <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm04n6>
- (2007), «Las ψυχὰς ἐνέρωον del fr. 912 Kannicht de Eurípides y la columna VI del Papiro de Derveni», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 17, 145-161.
- MÄHLY, J. (1861), «Der Sophist Hippias von Elis. II», *Rheinisches Museum für Philologie* 16, 38-49.
- MANSFELD, J. - RUNIA, D.T. (1997-2009), *Aëtiana The Method and Intellectual Context of a Doxographer*, vol. I-III, Leiden–Boston.
- MANTZIOU, M. (1990), «Euripides fr. 912 N² (inc. fab.)», *Dodone (phil.)* 19, 209-224.
- MARSICO, C. (2012), *Sócrates y los Socráticos. Cartas*, Buenos Aires.
- MASCIADRI, V. (1987), «Autolykos und der Silen», *Museum Helveticum* 44, 1-7.
- MATTINGLY, H. B. (1958), «The date of Plato's Symposium», *Phronesis* 3, 31-39.
- MAYKOWSKA, M. (1934), «De Critiae moribus fortunis litteris», en *Charisteria Gustavo Przychocki a discipulis oblata*, Varsovia, p. 119-139.
- MAZON, P. (1942), «Mélétos accusateur de Socrate», *Revue des Études Anciennes* 44, 177-190.
- MCDOWALL, K. A. (1904), «Some greek portraits», *The Journal of Hellenic Studies* 24, 81-98.

- McHARDY, F. – ROBSON, J. – HARVEY, D. (2005), *Lost Dramas of Classical Athens*, Exeter.
- MCINTOSH SNYDER, J. (1974), «Aristophanes' Agathon as Anacreon», *Hermes* 102, 244-6.
- MEDDA, E. (2007), «Quantum in bello fortuna possit: a conjecture to TrGF adesp. F 665», *Exemplaria classica: journal of classical philology* 11, 13-18.
- (2008), «Il frammento tragico adespoto F 665 K.-Sn. (= PSI XIII 1303). Una tragedia tebana?», *Lexis* 24, 99-123.
- MEINEKE, A. (1867), *Analecta critica ad Athenaei Deipnosophistas*, Leipzig.
- MEKLER, S. (1910), «Bursian» 147, 175-6.
- MELERO BELLIDO, A. (2012), «Critias, Pirítoos fgs.2. 1-4-5 Snell», en *Textos fragmentarios del teatro griego antiguo. Problemas, estudios y nuevas perspectivas* (eds. A. Melero, M. Labiano, M. Pellegrino), Valencia, 119-140.
- MERKELBACH, R. (1950), «Πειρίθου κατάβασις», *Studi Italiani di Filologia Classica* 24, 255-63.
- (1967), «Wartetext 3: P. Colon. inv. 263, Tragödienfragment», *ZPE* 1, 110.
- METTE, H. J. (1963), *Der verlorene Aischylos*, Berlín.
- (1964), «Die römische Tragödie und die Neufunde zur griechischen Tragödie (insbesondere für die Jahre 1945-1964)», *Lustrum* 9, 10-211.
 - (1981-1982), «Euripides, Bruchstücke (insbesondere für die Jahre 1968-1981)», *Lustrum* 23-24, 5-448.
 - (1983), «Perithoos-Theseus-Herakles bei Euripides», *ZPE* 50, 13-19.
 - (1985), «Euripides, Erster Teil: Bruchstücke 1983», *Lustrum* 27, 23-6.
- MEURIG-DAVIES. E. L. B. (1943), «Euripides, Bacchae, 461», *The Classical Review* 57/2, 69.
- MILES, S. (2009), *Strattis, Tragedy and Comedy. Thesis submitted to the University of Nottingham for the degree of Doctor of Philosophy*, Nottingham.
- MILLS, S. (1997), *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*, Oxford.
- MITSOPOULOU, C. (2010), «De nouveaux Kernoi pour Kernos... Réévaluation et mise à jour de la recherche sur les vases de culte éleusiniens», *Kernos* 23, 145-178. <http://kernos.revues.org/1576>
- (2011), «The Eleusinian processional cult vessel. Iconographic evidence and interpretation», en *Current approaches to religion in ancient Greece* (eds. M. Haysom y J. Wallensten), p. 189-226, Estocolmo.

- MOMIGLIANO, A. (1930), «Ideali di vita nella sofistica: Ippia e Crizia», *La cultura* 9, 321-30.
- MORETTI, L. (1968), *Inscriptiones Graecae urbis Romae* I, Roma.
- MUECKE, F. (1982), «A Portrait of the Artist as a Young Woman» *Classical Quarterly* 32, 41-55.
- MURRAY, G. (1932), «The Trojan Trilogy of Euripides» (415 B. C.)», en *Mélanges Gustave Glotz* II, París, p. 645-656.
- MUSA, G. C. (2005), «Una Θησέως έπιγραφή nel *Telefo* di Agatone» *Eikasmos* 16, 125-134.
- MUSSO, O. (1964), «I Γεωργοί di Aristofane e il *Cresfonte* di Euripide», *Studi Italiani di Filologia Classica* 36, 80-89.
- NESTLE, W. *Euripides, der Dichter der grieschischen Aufklärung*, Stuttgart 1901.
- (1903), «Kritias: Eine Studie.», *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* 11, 81-107, 178-199.
 - (1940), *Vom Mythos zum Logos. Die des griechischen Denkens Selbstentfaltung Homer bis auf die von und Sokrates Sophistik*, Stuttgart.
 - (1981), *Historia del espíritu griego. Desde Homero hasta Luciano*, Barcelona (ed. or. 1944, Stuttgart).
 - (1948), *Griechische Studien*, Stuttgart.
- NEUBECKER, A. J. (1986), *Über die Musik. IV Buch Philodemus*, Nápoles.
- NIETO IBÁÑEZ, J. M. (2010), *Cristianismo y profecías de Apolo: los oráculos paganos en la Patrística griega (siglos II-V)*, Madrid.
- NOCK, A. D. (1933), *Conversion: the old and the new in religion from Alexander the Great to Augustine of Hippo*, Oxford.
- NORSA, M.-VITELLI, G. (1935), «Rifacimento di una scena delle Fenicie di Euripide», *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere, Storia e Filosofia*, s. II, 4, 14-16.
- NORWOOD, G. (1931), *Greek Comedy*, Londres.
- O' BRIEN, M. J. (1967), *The Socratic Paradoxes and the Greek Mind*, Chapel Hill.
- OCHSENSCHLAGER, E. L. (1970), «The Cosmic Significance of the "Plemochoe" », *History of Religions* 9/4, 316-336.

- O'SULLIVAN, P. (2010) «Use your Illusion: 'Critias' on Religion Reconsidered», *Annual Conference of the Australian Society of Classical Studies (ASCS)* 31. <http://msc.uwa.edu.au/classics/ascs31/OSullivan.pdf>
- (2012), «Sophistic Ethics, Old Atheism, and “Critias” on Religion», *Classical World* 105, 167-185.
- PACK, R. A. (1965), *The Greek and Latin Literary Texts from Greco-Roman Egypt*, Ann Arbor.
- PANCHENKO, D. V. (1980), «Eurípides o Critias» [en ruso], *Vestnik Drevnei Istorii* 151, 144-62.
- PAOLETTI, M. (1982), «Arule di Medma e tragedie attiche», en *ΑΠΑΡΧΑΙ. Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia in onore di P. E. Arias I*, Pisa, p. 371-392.
- PAPAGIANNOPOULOS-PALAIOS, A. A. (1929), «Ἀττικαὶ ἐπιγραφαί», *Polemon* 1 161-181.
- PAPPAS, A. (2007), «Describing Inscription: Euripides, Agathon, and the Politics of Ekphrasis», APA. <http://www.apaclassics.org/AnnualMeeting/07mtg/abstracts/Pappas.pdf>
- PAQUETTE, D. (1984), *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique. Études d'Organologie*, París.
- PARKE, H. W. (1981), «Apollo and the Muses, or prophecy in Greek verse», *Hermathena* 130-131, 99-112.
- PARMENTIER, L. (1892), *Euripide et Anaxagore*, Bruselas.
- PECHSTEIN, N. (1998), *Euripides Satyrographos: Ein Kommentar zu den Euripideischen Satyrspielfragmenten*, Stuttgart-Leipzig.
- PFEIFFER, R. (1981), *Historia de la filología clásica*, Madrid.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. (1933), «Tragedy», en *New Chapters in the History of Greek Literature III* (ed. J. U. Powell), Oxford, p.148-151.
- (1988²), *The Dramatic Festivals of Athens* (ed. rev. por J. Gould - D.M. Lewis), Oxford.
- PILLING, C. (1886), *Quomodo Telephi fabulam et scriptores et artifices veteres trataverint*, Halis Saxonum.
- PINTACUDA, M. (1981), *Interpretazioni musicali sul teatro di Aristofane*, Palermo.
- PISANI, V. (1960), *Storia della lingua Greca*, Turín.

- PITCHER, S. M. (1939), «The Anthus of Agathon», *The American Journal of Philology* 60, 145-169.
- PLATNAUER, M. (1949), «Three Notes on Aristophanes, *Wasps*», *The Classical Review* 63, 6-7.
- POERNER, I. (1913), «De Curetibus et Corybantibus», en *Dissertationes philologicae Halenses XXII 2*, Halis Saxonum, 245-427.
- PÖHLMANN, E. (1971), «Die ABC-Komödie des Kallias», *Rheinisches Museum für Philologie* 114, 230-240.
- POOLE, W. (1990), «Male homosexuality in Euripides», en *Euripides, Women and Sexuality* (ed. A. Powell), Londres.
- PREISER, C. (2001), «Achilleus' Heilmittel für Telephos in den Kyprien, in Euripides' Telephos, bei Plinius und bei Apollodor», *Rheinisches Museum für Philologie* 144, 277-286.
- PRETAGOSTINI, R. (1997), «L'omosessualità di Agatone nelle Tesmoforiazuse di Aristofane e la figura del κλητίζειν (v. 153)», *ΜΟΥΣΑ. Scritti in onore di Giuseppe Morelli*, Bologna, p. 117-122.
- RADT, S. (1971), «Aristoteles und die Tragödie», *Mnemosyne* 24, 189-205.
- (1980), «Noch einmal Aischylos, Niobe Fr. 162 N.² (278 M.)», *ZPE* 38, 47-58.
 - (1988), «Οἱ (αἱ etc.) περὶ + acc. nominis proprii bei Strabon», *ZPE* 71, 35-40.
 - (2002), «Οἱ περὶ τινα bei Strabon», *ZPE* 139, 46.
- RAOSS, M. (1951), «Anassagora e Crizia», *Rivista Rosminiana* 45, 252-59.
- RAU, P. (1967), *Paratragoedia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München.
- REITZENSTEIN, R. (1964), *Geschichte der griechischen Etymologika: ein Beitrag zur Geschichte der Philologie in Alexandria und Byzanz*, Amsterdam.
- RIBBECK, O. (1875), *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Leipzig.
- RIGINOS, A. S. (1976), *Platonica: the anecdotes concerning the life and writings of Plato*, Leiden.
- RIVAUD, A. (1927), «Platon auteur dramatique», *Revue d'histoire de philosophie* 1, 125-151.
- ROBERT, C. (1920-1926), *Die Griechische Heldensage I-III* (= L. PRELLER, *Griechische Mythologie*), Berlin (=1966-1967).

- ROBKIN, A. L. H. (1979), «The Odeion of Pericles: The Date of its Construction and the Perikleian Building Program», *Ancient World* 2, 3-12.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. et alii (1980-2010), *Diccionario griego-español (DGE)*, vol. I-VII (A α - ἄξαιος), Madrid.
- ROLLER, L. (1999), *In Search of God the Mother: the Cult of Anatolian Cybele*, Berkeley.
- (1996), «Reflections of the Mother of the Gods in Attic Tragedy», en *Cybele, Attis and related cults* (ed. E.N. Lane), Leiden, p. 305-321.
- ROMERO MARISCAL L. P. (2003), *Estudio sobre el léxico político de las tragedias de Eurípides: la trilogía troyana de 415 a. C.*, Granada (tesis doctoral) <http://hdl.handle.net/10481/4431>
- ROMILLY, J. (1971), *Le temps dans la tragédie grecque*, París.
- ROQUET, E. (1983), *EΥΤΕΡΠΗ. Introducción a la música griega antigua*, Bilbao.
- ROSCHER, W.H. (1965), *Lexicon des griechischen und römischen Mythologie*, vol. I-VII, Hildesheim.
- ROSE, H. J. (1934), *A handbook of Greek Literature*, Londres.
- ROSEN, R. M. (1999), «Comedy and Confusion in Callias' *Letter Tragedy*», *Classical Philology* 94/2, 147-67.
- ROSENMEYER, T. J. (1949), «The family of Critias», *American Journal of Philology* 70, 404-10.
- ROSSUM-STEENBEEK, M. v. (1998), *Greek Readers' Digest? Studies on a Selection of Subliterary Papyri*, Leiden.
- ROSTAGNI, A. (1955), *Scritti minori I. Aesthetica*, Turín.
- ROULEZ, J. (1847), *Annales de l'Institut Archéologique*, París.
- RUDBERG, G. (1939), «Das Dramatische Element bei Platon», *Symholae Osloenses* 19, 1-13.
- RUIJGH, C.J. (2001), «Le spectacle des lettres, comédie de Callias», *Mnemosyne* 54/3 261-339.
- RUIZ DE ELVIRA Y SERRA, M. R. (1974), «Los Pelópidas en la literatura clásica (estudio de un mito de infanticidio)», *Cuadernos de Filología Clásica* 7, 266-302.
- RUIZ DE ELVIRA, A. (1982²), *Mitología clásica*, Madrid.
- RUSTIN, J. (1982), «Dicaearchus and the *Tales from Euripides*», *GRBS* 23, 357-67.
- RYLE, G. (1966), *Plato's Progress*, Cambridge.

- SADIE, S. - TYRRELL, J. (2001), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. I-XXIX, Londres.
- SANTORO, M. C. (1994), «Sisifo e il presunto ateismo di Crizia», *Orpheus* 15, 419-29.
- (1997), «Il fr. 19 Snell del *Sisifo* di Crizia come testimonianza della concezione socratica del divino: Crizia “accusatore” di Socrate?», *Elenchos* 18, 257-76.
- SANZ QUESADA, F. (2008), *Armas de Grecia y Roma*, Madrid.
- SCATTOLIN, P. (2011), «Aristotele e il coro tragico (*Poetica* 12, 18)», en «... un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali». *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, (eds. A. Rodighiero - P. Scattolin), Verona, p. 161-215.
- SCHADEWALDT, W. (1952), «Zu einem Florentiner Papyrusbruchstück aus dem *Alkmeon in Psophis* des Euripides», *Hermes* 80, 46-66 (= 1960, *Hellas und Hesperien*, Zürich-Stuttgart, 316-334).
- SCHANZ, M. (1877), *Über den Platocodex der Markusbibliothek in Venedig Append. Class. 4 Nr. 1 (den Archetypus der zweiten Handschriften familie). Mit einer vollständigen Collation seiner Scholien*, Leipzig.
- SCHLAIFER R. (1936), «Greek Theories of Slavery from Homer to Aristotle», *HSCP* 47, 165-204 (=1968, M. I. Finley (ed.) *Slaves in Classical Antiquity: views and controversies*, Cambridge, 93-132).
- SCHMID, W. - STÄHLIN, O. (1959), *Geschichte der griechischen Literatur (GGL)* I (1-5), II (1-2), München (= 1920-1948⁷).
- SCHUBERT, P. (2004), «Une brève note sur un nouveau texte mythographique», *ZPE* 150, 63-65.
- SCHULTZ, F. (1836), *De vita Sophoclis poeta. Comentatio ab amplissimo ordine philosophorum in Academia Borussica Rhenana praemio ornata*, Berlín.
- SCHWYZER, E. (1966-1971), *Griechische Grammatik* 1, München.
- SCODEL, R. (1980), *The Trojan Trilogy of Euripides*, Gotinga.
- SEAFORD, R. (1982), «The Date of Euripides' *Cyclops*», *The Journal of Hellenic Studies* 10, 161-72.
- SÉCHAN, L. (1926), *Études sur la Tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, París.
- SEVERYNS, A. (1928), *Le Cycle épique dans l'école d'Aristarque*, Lieja-París.

- SIENKEWICZ, T. J. (1976), «Sophocles' Telepheia», *ZPE* 20, 109-112.
- SIMON, E. (1955), «Ixion und die Schlangen», *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien* 42, 17-19.
- SITTL, K. (1884-1887), *Geschichte der griechischen Literatur bis auf Alexander den Grossen* I-III, München.
- SIX, J. (1919), «Mikon's Fourth Picture in the Theseion», *The Journal of Hellenic Studies* 39, 130-143.
- SLATER, N. W. (2002), «Danzing the alphabet», en *Epea and Grammata*, (eds. I. Worthington - J. M. Foley), Boston, p. 117-129.
- SMALL, J. P. (1976), «The Matricide of Alcmaeon», *Römische Mitteilungen* 83, 113-44.
- SNELL, B. (1944), «Die Nachrichten über die Lehre des Thales und die Anfänge der griechischen Philosophie- und Literaturgeschichte», *Philologus* 96, 170-182 (=1996, *Gesammelte Schriften*, Gotinga, 119-128).
- (1964), *Scenes from greek drama*, Berkeley-Los Angeles (1971, *Szenen aus griechischen Dramen* [ed. en alemán, corr. y aum.] Berlín).
- SNYDER, J. M. (1974), «Aristophanes' Agathon as Anacreon», *Hermes* 102, 244- 246.
- SOLMSEN, F. (1968), *Kleine Schriften*, vol. I, Hildesheim.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1984), «Act division in Old comedy», *BICS* 31, 139-152.
- (1996), *Aeschylean Tragedy*, Bari.
- SÖRBON, G. (1966), *Mimesis and Art*, Upsala.
- SOUTO DELIBES, F. (1998), «Relaciones personales entre comediógrafos de la comedia griega antigua», en *Corolla Complutensis. Homenaje a José S. Lasso de la Vega*, Madrid, p. 233-237.
- (2000), «la crítica de los poetas trágicos en la comedia griega antigua» *Estudios Clásicos* 118, 11-26.
- STAHL, J. M. (1908), «Zu fragmenten des Euripides», *Rheinisches Museum für Philologie* 63, 626-7.
- STENZEL, J. (1966), «Literarische Form und philosophischer Gehalt des platonischen Dialoges», en *Kleine Schriften zur griechischen Philosophie*, Bad Homburg, p. 32-47.
- STEPHANOPOULOS, T.K. (1988), «Tragica I», *ZPE* 73, 245-46.
- (2013), «Marginalia tragica I» *Λογεῖον / Logeion* 3, 66-7.

- STEPHANS, D. (1939), *Critias, Life and Literary Remains*, Cincinnati.
- STEVENS, P. T. (1976), *Colloquial expressions in Euripides*, Wiesbaden.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. (2010), «Arquíloco elegíaco y el mito de Télefo», *Actas del XII Español de Estudios Clásicos* (Valencia, 22-27 de octubre de 2007), vol. 2, Madrid, p. 701-708.
- SUTTON, D. F. (1974), «The Nature of Critias' Sisyphus», *Rivista di Studi Classici* 22, 127-131.
- (1976), «Three Notes on 'P. Oxy.' XXVII 2455 (Euripidean Hypotheses)», *The Bulletin of the American Society of Papyrologists* 13, 77-79.
 - (1978), «Euripides' Theseus», *Hermes* 106, 49-53.
 - (1980), *The Greek Satyr Play*, Meisenheim.
 - (1981), «Critias and Atheism», *Classical Quarterly* 31/1, 33-38.
 - (1988), «Evidence for Lost Dramatic Hypotheses», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 29, 87-92.
- SYKUTRIS, J. (1933), *Die Briefe des Sokrates und der Sokratiker*, Paderborn (= 1968, Londres-Nueva York).
- SZANTYR, A. (1938), «Die Telephostrilogie des Sophocles», *Philologus* 96, 304-312.
- TAPLIN, O. (1977), *The Stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- (2007), *Pots & Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C*, Los Ángeles.
- TARRANT, D. (1948), «Style and Thought in Plato's Dialogues», *Classical Quarterly* 42, 28-32.
- (1955), «Plato as dramatist», *The Journal of Hellenic Studies* 75, 82-89.
- TAYLOR, A. E. (2005), *Platón*, Madrid (ed. or. 1908, Londres).
- (1937), *Plato. The man and his work*, Londres.
- THESLEFF, H. (1978), «The interrelation and date of the Symposia of Plato and Xenophon», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 2, 157-170.
- THIERFELDER, A. (1969), «Ps.-Xenophon und Kritias. Politeia und res publica», *Palingenesia* 4, 79-82.
- THIERSCH, H. (1899), *Tyrrenische Amphoren*, Leipzig.
- THREATTE, L. (1980), *The Grammar of Attic Inscriptions. I. Phonology*, Berlín.

- TIECHE, E. (1945), «Atlas als Personifikation der Weltachse», *Museum Helveticum* 2, 64-83.
- TOMMASI MORESCHINI, C. O. (2013), «La nozione di 'Oracoli teologici' nella recente considerazione critica (con una postilla landolfiana)», *Annali di scienze religiose* 6, 191-208.
- TRENDALL A. D. - WEBSTER, T. B. L. (1971), *Illustrations of Greek Drama*, Londres.
- TURYN, A. (1957), *The Byzantine Manuscript Tradition of the Tragedies of Euripides*, Urbana.
- UEBERWEG F. (1953), *Grundriß der Geschichte der Philosophie I* (ed. K. Praechter) Basilea (= 1923¹²; 1863¹).
- UNTERSTEINER, M. (1980), *Problemi di filologia filosofica*, Milán.
- (2008), *I sofisti*, Milán (1^a ed. 1949).
- USENER, H. (1889), «Variae lectionis specimen primum», *Neue Jahrbücher für Philologie* 140, 369-397.
- VALCKENAER, L. C. (1767), *Diatribes in Euripidis perditorum dramatum reliquias*, Lugduni Batavorum [Leiden].
- VAN DER VALK, M. (1986), «On the Lexicographer Gregorius Corinthius», *Mnemosyne* 39, 399.
- VAN KREVELEN, J. A. (1939), *Philodemus de Musiek*, Hilversum.
- VAN LOOY, H. (1964), *Zes verloren Tragedies van Euripides*, Bruselas.
- VERMEULE, E. (1987), «Baby Aigisthos and the Bronze Age», *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 33, 122-52.
- VERNANT, J. P. (2001), *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia*. Barcelona.
- VIDAL-NAQUET, P. (1964), «Athènes et l'Atlantide. Structure et signification d'un mythe platonicien », *Revue des Etudes grecques* 77, 420-444 (=1983, *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, París, 335-360).
- VOELKE, P. (2001), *Un théâtre de la marge: aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*, Bari.
- VYSOKÝ, Z. K. (1964), «Euripidův Perithoos», *Zprávy Jednoty Klasických Filologů při Československé Akademii (ZJKF)* 6, 1-7.
- WALKER, R. J. (1923), *Addenda scenica*, París.

- WATROUS, L. V. (1982), «The Sculptural Program of the Siphnian Treasury at Delphi», *American Journal of Archaeology* 86/2, 159-172.
- WEBSTER, T. B. L. (1953), *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester.
- (1954), «Fourth Century Tragedy and the Poetics», *Hermes* 82, 294-308.
 - (1956), *Art and Literature in fourth century Athens*, Londres.
 - (1967a), *The Tragedies of Euripides*, Londres.
 - (1967b), *Monuments illustrating Tragedy and Satyr play (BICS 20)*, Londres.
 - (1972), «*Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 1: Didascaliae tragicae, catalogi tragicorum et tragoediarum, testimonia et fragmenta tragicorum minorum* by Bruno Snell» (reseña), *Gnomon* 44/8, 737-740.
- WECKLEIN, N. (1923), «Die Antiope des Euripiden», *Philologus* 79, 51-69.
- WEIL, H. (1880), «Un nouveau fragment d'Agathon?», *Revue de Philologie* 4, 128.
- WEISSMANN, K. (1896), *Die Scenischen Anweisungen in den Scholien zu Aischylos... Aristophanen*, Bamberg.
- WELCKER, F. G. (1839-1841), *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Zyklus*, vol. I-III, Bonn.
- WELLIVER, W. (1977), *Character, Plot and Thought in Plato's Timaeus-Critias*, Leiden.
- WEST, M. L. (1983), *The Orphic Poems*, Oxford.
- (1992), *Ancient Greek Music*, Oxford.
 - (1997), «When Is a Harp a Panpipe? The Meanings of πηκτίς», *The Classical Quarterly* 47/1, 48-55.
- WHITMARSH, T. (2014), «Atheistic Aesthetics: The Sisyphus Fragment, Poetics And The Creativity Of Drama», *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 60, 109-126 .
- WILAMOWITZ-MOELLENDORF, U. (1875), *Analecta Euripidea*, Berlín.
- (1884), *Homerische Untersuchungen*, Berlín.
 - (1893), *Aristoteles und Athen I*, Berlín.
 - (1907a), «Zum Lexikon des Photios», *SPAW*, 2-14 (= 1962, *Kleine Schriften* IV, Berlín, 528-541).
 - (1907b), *Einleitung in die griechische Tragödie*, Berlín.
 - (1921a), «Melanippe», *SPAW*, 63-80 (=1962, *Kleine Schriften* IV, Berlín, 440-460).
 - (1921b), *Griechische Verskunst*, Berlín.

- (1927), «Lesefrüchte», *Hermes* 62 276-298 (=1962, *Kleine Schriften* IV, Berlín, 431-453).
 - (1929), «Lesefrüchte», *Hermes* 64, 458-490 (=1962, *Kleine Schriften* IV, Berlín, 476-508).
 - (1935), *Kleine Schriften* I, Berlín.
 - (1959⁵), *Platon. Sein Leben und seine Werke* I-II, Berlín (= 1919).
 - (1971), *Kleine Schriften* V 2, Berlín.
 - (1972), *Kleine Schriften* VI, Berlín.
- WILSON, N. G. (1971), «An Aristarchean Maxim», *The Classical Review* 21/2, 172.
- WINIARCZYK, M. (1984), «Wer galt im Altertum als Atheist?», *Philologus* 128, 157-183.
- (1987), «Nochmals das Satyrspiel *Sisyphos*», *Wiener Studien* 100 35-45.
- WINNIGTON-INGRAM, R. P. (1968), *Mode in Ancient Greek Music*, Ámsterdam.
- WORP, K. A. (2003), «A Mythological Ostrakon from Kellis», *The Oasis Papers III: Proceedings of the Third International Conference of the Dakhleh Oasis Project*, (eds. G. E. Bowen - C. A. Hope), Oxford, p. 379-382.
- XANTHAKIS-KARAMANOS, G. (1980), *Studies in Fourth-Century Tragedy*, Atenas.
- XANTHAKIS-KARAMANOS, G. (1997), «A Survey of the Main Papyrus Texts of Post-Classical Tragedy», *Akten des 21. Internationalen Papyrologenkongresses, Beiheft 3*, Stuttgart-Leipzig, p. 1034-1048.
- YUNIS, H. (1988), «The Debate on Undetected Crime and an Undetected Fragment from Euripides' *Sisyphus*», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 75, 39-46.
- ZAFIROPOULO, J. (1948), *Anaxagore de Clazomènes*, París.
- ZELLER, E. (1922), *Die Philosophie der Griechen* II 1, Leipzig.
- ZIELINSKI, T. (1927), «De Auge Euripidea», *Eos* 30, 33-56.
- (1922), «De Alcmaeonis Corinthii fabula euripidea», *Mnemosyne* 50, 305-327.
- ZIMMERMANN, B. (1985), *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien* II, Fráncfort del Meno.
- ZUNTZ, G. (1955), *The Political Plays of Euripides*, Manchester.

