



*Tycho. Revista de Iniciación en la Investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición* está indexada en:



AWOL - The Ancient World Online

MIAR C.I.R.C. REBIUM

# **TYCHO**

**Revista de Iniciación en la Investigación  
del teatro clásico grecolatino y su tradición**

**Número 6**

**2018**

**GRATUV**

**Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València**

# CONSEJO EDITORIAL

## Dirección:

Carmen Bernal Lavesa, Laura Monrós Gaspar, Carmen Morenilla Talens

## Secretariado:

Núria Llagüerri Pubill

### Consejo de redacción:

José Vte. Bañuls Oller  
*Universitat de València*

Javier Campos Daroca  
*Universidad de Almería*

Chema Cardeña  
*Director de teatro - Sala Russafa*

Francesco De Martino  
*Università degli Studi di Foggia*

David García López  
*Universidad Nacional Autónoma de México*

Enrique Gavilán  
*Universidad de Valladolid*

Juli Leal Duart

*Universitat de València*

Juan Luis López Cruces  
*Universidad de Almería*

Reinhold Münster  
*Universität Bamberg*

M<sup>a</sup> Purificación Nieto Hernández  
*Brown University*

Lucía P. Romero Mariscal  
*Universidad de Almería*

### Consejo asesor:

Antonio Andrés Ballesteros González  
*UNED*

Juan de Dios Bares Partal  
*Universitat de València*

Reyes Bertolin Cebrián  
*University of Calgary*

Esteban Calderón Dorda  
*Universidad de Murcia*

Luisa Campuzano  
*Casa de las Américas de La Habana*

Charles Delattre  
*Université Paris-Ouest Nanterre*

Diana De Paco Serrano  
*Universidad de Murcia*

José Antonio Fernández Delgado  
*Universidad de Salamanca*

Concepción Ferragut Domínguez  
*Universitat de València*

M<sup>a</sup> do Céu Fialho Zambujo  
*Universidade de Coimbra*

Pedro Pablo Fuentes González  
*Universidad de Granada*

Ramiro González Delgado  
*Universidad de Extremadura*

Marta González González  
*Universidad de Málaga*

Carmen González Vázquez  
*Universidad Autónoma de Madrid*

Lorna Hardwick  
*The Open University*

Eleftheria Ioannidou  
*University of Birmingham*

Montserrat Jufresa Muñoz  
*Universitat de Barcelona*

David Konstan  
*New York University*

Aurora López López  
*Universidad de Granada*

M<sup>a</sup> Paz López Martínez  
*Universitat de Alacant*

Fiona Macintosh  
*University of Oxford*

Elina Miranda Cancela  
*Universidad de La Habana*

J. Guillermo Montes Cala (†)  
*Universidad de Cádiz*

Carlos M. Ferreira Morais  
*Universidade de Aveiro*

Andrés Pociña Pérez  
*Universidad de Granada*

M<sup>a</sup> Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel  
*Universidade de Lisboa*

Jaume Pòrtulas Ambros  
*Universitat de Barcelona*

Elena Redondo Moyano  
*Universidad del País Vasco*

Andrea Rodighiero  
*Università degli Studi di Verona*

M<sup>a</sup> Fátima Sousa e Silva  
*Universidade de Coimbra*

Miguel Teruel Pozas  
*Universitat de València*

Pierre Voelke  
*Université de Lausanne*

Bernhard Zimmermann  
*Universität Freiburg*

Edita: JPM Ediciones

ISSN: 2340-6682

Impreso en España

# ÍNDICE

OLIVER BALDWIN

¿Qué hay de heroico en todo esto?

La *Iliada* de *La Joven Compañía* ..... 7

EDUARDO A. GALLEGO CEBOLLADA

Un *novom aucupium*: Gnatón frente a la antigua *parasitatio* .... 21

HELENA LORENZO FERRAGUT

Mujeres en la escena romana a través de la epigrafía ..... 39

SANDRA MUÑOZ MARTÍNEZ

Experiencia de la *mors immatura* según la epigrafía

y la tragedia griegas ..... 75

ANDREA SÁNCHEZ I BERNET

Etèocles segons Èsquil: expressió lingüística dels conflictes

d'un personatge ..... 97



## ¿QUÉ HAY DE HEROICO EN TODO ESTO? LA *ILÍADA* DE *LA JOVEN COMPAÑÍA*

Oliver Baldwin

King's College London  
<oliver.o.baldwin@kcl.ac.uk>

Artículo recibido: 2 de junio de 2018  
Artículo aceptado: 30 de julio de 2018

### RESUMEN

La *Iliada* de Homero es uno de los textos fundacionales de la literatura occidental. En la historia de nuestra cultura, Ilión se alza como el campo de batalla por excelencia, como instrumento de análisis privilegiado, en el que revivir los desastres, el horror y la deshumanización de todas las guerras. Baste con recordar la conexión propuesta por Gilbert Murray (1905) entre *Las Troyanas* de Eurípides (415 a. C.) y el relato de lo acontecido en el Desastre de Melos (416 a. C.), narrado por Tucídides en su *Historia de la Guerra del Peloponeso* (V, 84-116). Más recientemente, la Guerra en Siria ha reavivado el interés por el conflicto bélico que enfrentó a griegos y a troyano, como demuestra la puesta en escena en Londres de *Queens of Syria* (2016), versión de *Las Troyanas* de Eurípides, cuyas actrices fueron refugiadas sirias.

El presente artículo pretende explorar dicha reflexión y crítica antibelicista en una reelaboración reciente de tema troyano: *Iliada*, escrita por Guillem Clua y producida en Madrid por *La Joven Compañía*, dentro de su *Proyecto Homero* (2016), junto a *Odisea* de Alberto Conejero. Mediante referencias al texto, la puesta en escena, fuentes antiguas o recepciones posteriores, se explorará cómo *Iliada* de Clua disecciona los horrores de la guerra en cuatro líneas temáticas: el contra-heroísmo, el lamento, la muerte y la eternidad de la guerra. La escenografía, el uso de pañuelos palestinos y ropas negras, las proyecciones de un bombardeo y las palabras de dolor y horror de sus protagonistas, ayudarán a entender de qué manera *Iliada* de Guillem Clua y *La Joven Compañía* responde a la pregunta de Héctor al final de la obra: «¿Qué hay de heroico en todo eso?».

**PALABRAS CLAVE:** Troya. *Iliada*. Teatro. Recepción. Anti-belicismo. España.

**KEYWORDS:** Troy. *Iliad*. Theatre. Reception. Anti-war. Spain..

A orillas del Escamandro, se erige nuestro primer gran escenario bélico en la literatura occidental. Es el relato de la Guerra de Troya, la *Iliada*, el primer exponente de nuestro canon literario, un relato y un espacio visitado en multitud de ocasiones. Sus aspectos antibelicistas y los de su séquito de reinterpretaciones posteriores son de importancia capital, por mucho que la exaltación del heroísmo y la gloria de la guerra se encuentren también presentes en el texto homérico y su posterior recepción. En Troya, se ha batallado y sufrido en guerras pasadas y presentes desde Homero mismo. De ahí que Gilbert Murray en la introducción a su traducción de *Las Troyanas* de Eurípides en 1905 se plantease, con cierta lógica intelectual, la posibilidad de que *Las Troyanas* (415 a. C.), «el llanto de uno de los grandes males del mundo forjado en música», según el helenista británico, pudiera responder, si no directamente al desastre de Melos (416 a. C.), sí, al clima que su saqueo dejó en la población ateniense.<sup>1</sup> Diría Murray en su libro *Euripides and his age* (1913) sobre *Las Troyanas* lo siguiente:

Lenta, reflexivamente, sin el menor arrebato bélico, se nos lleva a contemplar la gloriosa hazaña de tal suerte que se desvanece su gloria, y sólo vemos ya vergüenza y ceguera y un mundo envuelto en tinieblas. Desde el comienzo encontramos a los dioses cavilando respecto a la destrucción de Troya, como sin duda debieron de cavilar ante la destrucción de aquella isla egea de Melos, cuyos muros no eran menos antiguos de los de la misma Troya.<sup>2</sup>

Pero las palabras de Murray también son reflejo de su propia crítica contra los campos de concentración de mujeres durante la Guerra de los Boer (1899-1902).<sup>3</sup> Se evidencia así cómo el tema troyano sirve no sólo para exponer los horrores de la Guerra de Troya, sino también de subsecuentes guerras y del dolor y la desolación que todo conflicto bélico trae en su seno. Los ejemplos de este uso de lo que podríamos llamar «la desolación troyana» han sido múltiples desde que Murray escribiese su prefacio. Su propia traducción de *Las Troyanas* fue puesta en escena en 1915 por el Partido de las Mujeres por la Paz, quienes hicieron suya la interpretación de Murray.<sup>4</sup> Desde entonces encontramos abundantes ejemplos, como la película de Michalis Cacoyannis, *Troyanas* de 1971, con obvios ecos del conflicto en Vietnam, poemas como *War Music* de Christopher Logue, ensayos como *L'Iliade ou le poème de la*

<sup>1</sup> Traducido al castellano por el autor de este artículo, según Murray (1905: 6-7).

<sup>2</sup> Murray (2014: 102).

<sup>3</sup> Véase Hall (2010: 268) y Hall y Macintosh (2005: 508-511).

<sup>4</sup> Perris (2010: 426).



*forcé* de Simone Weil o puestas en escena como *Queens of Syria*, versión de las *Troyanas* dirigida por Zoe Lafferty y protagonizada por refugiadas sirias que tuvo lugar en julio del 2016 en el teatro Young Vic de Londres. Ilión es, al parecer, el campo de batalla donde se libra una y otra vez, aunque de maneras distintas y cambiantes, la guerra contra todas las guerras.

España también ha participado recientemente en esta perenne batalla. En abril del 2016, *La Joven Compañía* estrenó en Madrid *Iliada*, en versión dramática de Guillem Clua, junto a *Odisea*, versionada por Alberto Conejero, ambas dirigidas por José Luis Arellano, como parte de un proyecto de diálogo escénico con los textos homéricos, el *Proyecto Homero* (Imagen 1). Esta puesta en escena y adaptación de la *Iliada*, cuya relación con el texto original no voy a analizar aquí, está preñada de un fuerte pesimismo y anti-belicismo cuyo hilo conductor es una desolación que, a pesar de no ser aún palpable, es sin duda inminente e ineludible.

### Imagen 1. Reparto de *Iliada*



Producción de *La Joven Compañía*. 2016. Fotografía por Javier Naval.

En el presente artículo pretendo explorar brevemente cómo esta versión se evidencia como un eslabón más en la genealogía anti-belicista de tema troiano. Para ello, prestaré atención a cuatro conceptos que recorren el texto y su puesta en escena: el contra-heroísmo, el lamento, la muerte y la eternidad de la guerra. De esta manera, conseguiremos desvelar cómo en la desolación

troyana, en la batalla perenne, esta *Iliada* pretende responder, de la manera más rotundamente negativa posible, a la pregunta que se formula Héctor en su final: «¿Qué hay de heroico en todo esto?»<sup>5</sup>

## 1. CONTRA-HEROÍSMO

Una de las principales características de *Iliada* de Guillem Clua y de *La Joven Compañía* es la casi total ausencia de heroísmo. La minuciosa extirpación del factor heroico y glorificador homérico crea un tono no ya anti-heroico, es decir, de oposición al heroísmo épico, sino contra-heroico, de completa subversión de dicho heroísmo. Este es quizá su aspecto más definitorio y lo que provoca que el montaje mantenga un tono sombrío, gris, incluso pesimista. Adopta así un tono parejo al llanto de *Las Troyanas*, pero antes de que la desolación y la caída lleguen, presagiando el porvenir, demostrando que no hay gloria en la guerra, sino una siembra de muertes que florecerán en la tierra yerma del post-conflicto.

Uno de los recursos utilizados para conseguir este tono contra-heroico es la eliminación de la intermediación divina. Así, las acciones de los individuos tienen razones y consecuencias humanas. Se traslada la responsabilidad de la muerte, de la masacre y destrucción del otro a la *psyché* del guerrero, resaltando así los aspectos más oscuros del propio ser humano. Es la agencia humana, y no la divina, la que impulsa la guerra y su desolación:

ACTRIZ 3. Si te fijas, toda esta guerra se reduce a eso. A un puñado de hombres prisioneros de sus decisiones.<sup>6</sup>

Pero la semi-divinidad de los héroes homéricos tampoco es condición legitimadora en la Troya de *La Joven Compañía*. La condición de héroe no dignifica al que la tiene. Los protagonistas están despojados de cualquier valor añadido a su condición de guerrero, de combatiente. Queda el resonar de sus nombres sin duda, pero como un eco lejano, hueco de sentido. Esto se plantea desde el propio inicio de la obra. La *Iliada* homérica comienza con la ira de Aquiles, reacción, se entiende, comprensible ante el ataque al honor del héroe semi-divino. En cambio, *Iliada* de Guillem Clua abre no con la ira, sino con el lamento de Aquiles. Así, Aquiles en las primeras líneas aparece no como el heraldo del heroísmo, sino del contra-heroísmo, como si declamando un

<sup>5</sup> Clua (2016: 103).

<sup>6</sup> Clua (2016: 74).

dantesco «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrare» (Dante Alighieri, *Divina Comedia*, III. 9). «Su tono no tiene nada de heroico» reza la acotación de Clua antes de las palabras de Aquiles:

AQUILES- (Al público) La verdad.  
La verdad es la primera víctima de cualquier guerra.  
Y es la que más duele.  
La sangre que mancha mis manos, los cuerpos que cubren el campo de batalla, los seres queridos que la lucha me ha arrebatado... todo eso es resultado de aquella primera muerte.  
Del día que murió la verdad. [...]  
Cientos de muertos, miles de muertos. Todos caídos por el honor de Menelao.  
O por la pasión de dos enamorados.  
O por un concurso de belleza.  
¿Fueron esas las verdaderas razones o quizás todo fue una mala excusa para obtener el control comercial del Mar Egeo? [...]  
Hace tiempo que el mundo ha olvidado lo que ocurrió en realidad.  
Porque con la verdad no se moviliza un ejército.  
Con la verdad no consigues que un hombre le corte el cuello a otro.  
Con la verdad no rezas por la destrucción de países enteros.  
Por eso lo primero que hace cualquier guerra es acabar con ella.  
Y la sustituye por algo mucho más efectivo.  
El mito.<sup>7</sup>

Al no existir legitimidad divina ni heroica, desaparece cualquier trazo de jerarquía entre los bandos. Aquiles también elimina cualquier trazo de justicia terrenal de las razones de la Guerra de Troya al no alegar un crimen claro que ha de ser castigado, desapareciendo así también la distinción entre los ajusticiadores y los ajusticiados. Esta ambigüedad en la jerarquía moral y legitimadora entre los bandos existe ya en Homero. Uno de los aspectos más excepcionales de la *Iliada* homérica es la ambigüedad en la distinción *civilizado/bárbaro*. Esta ambigüedad, incluso a modo de subversión, es continuada en futuras reelaboraciones de la desolación troyana, como cuando Andrómaca misma apela a los griegos en *Las Troyanas*: «ὦ βάρβαρ' ἐξευρόντες Ἕλληνας κακά (Eur. *Tro.* 764)» (¡Oh griegos urdidores de bárbaros males!).<sup>8</sup> Leamos las palabras de Príamo a su hijo en la obra de *La Joven Compañía*:

<sup>7</sup> Clua (2016: 13-15).

<sup>8</sup> La cita griega proviene de Eurípides (1999: 90). Traducido al castellano por el autor de este artículo.

PRÍAMO Llevamos nueve años cometiendo errores. La guerra es eso, hijo. Una equivocación constante a la que tenemos que aprender a sobreponernos. Y no permitiré que eso me manche las manos con la sangre de mi propio hijo. Yo no soy Agamenón.<sup>9</sup>

Dado que no existe legitimidad divina ni heroica, y ni siquiera una intención de imponer justicia, la razón última por la que la guerra tiene lugar es simplemente inexistente. Aun así, no por ello cesa de haber guerra. Esta se fundamenta en una inercia y apatencia del conflicto ya comenzado, que sólo puede ir *in crescendo* hasta la destrucción total. Esto es notable incluso en la *Iliada* homérica. Según Besimaloff en su ensayo *De l'Iliade* (1943), en la *Iliada*: «la fuerza aparece al mismo tiempo como la suprema realidad y la suprema ilusión de la vida [...] es detestable, tanto en cuanto contiene [...] un empuje ciego que siempre lo está empujando en cuanto a los mismos valores que genera».<sup>10</sup> La única resolución de este empuje ciego es la rendición o aniquilación absoluta del enemigo. Hace tiempo que el punto de no retorno se sobrepasó. Y es esta inercia la que mueve a los protagonistas en la versión de Clua a seguir con la desolación, como si la muerte fuese ya una forma de vida:

ULISES [...] Hemos ido demasiado lejos ya. No podemos volver atrás. No está en nuestra mano decidir nada, ¿no lo veis? Es la guerra quien lo hace por nosotros. Llevamos demasiado tiempo siendo guerreros para plantearnos ser otra cosa. Así que... o derrumbamos esas murallas o morimos a sus pies.<sup>11</sup>

## 2. LAMENTOS

Este empuje ciego, según Besimaloff, encuentra sus cadencias en el texto de Clua en cinco lamentos, que sirven tanto de pausas en la intensidad del conflicto como reflexiones sobre el mismo. Así pues, Aquiles lamenta la pérdida de la verdad, Helena la del amor, Agamenón la del futuro, Patroclo la de la lealtad y Casandra la del heroísmo:

CASANDRA (A público) El heroísmo.  
El heroísmo es la primera víctima de cualquier guerra.  
En tiempos de paz, un héroe es aquél que salva la vida a otro, aquél que evita un abuso, aquél que defiende al más débil. Pero en cuanto se despliegan los es-

<sup>9</sup> Clua (2016: 68).

<sup>10</sup> Traducido al castellano por el autor de este artículo según cita en Schein (2016: 217).

<sup>11</sup> Clua (2016:32).

tandartes de la guerra sólo obtienen medallas aquellos que hacen lo contrario:  
los asesinos, los injustos, los tiranos.  
Cuando las bestias nos defienden, les ponemos collares de oro. [...]  
En tiempos de guerra, lo más heroico es la piedad.  
La misma piedad que Aquiles siente por Príamo.  
La que redime sus actos salvajes en un abrazo compasivo.  
La que le convierte, en ese momento y no en otro, en el verdadero héroe de la  
guerra de Troya.  
Sé que no durará mucho.  
El combate volverá a embriagar a los hombres y apagará ese gesto como quien  
sopla una vela.<sup>12</sup>

La verdad, el amor, el futuro, la lealtad y el heroísmo son las víctimas abstractas de todo conflicto, sacrificadas en la Troya de *La Joven Compañía*. Sobrevuelan el campo de batalla, deshechas por el empuje bélico. Hasta los conceptos más nobles de la humanidad son despojados de su condición. Esta erosión de la humanidad es la causa, motor y resultado de la guerra en *Ilíada*:

AGAMENÓN. (A público) El futuro.  
El futuro es la primera víctima de cualquier guerra.  
Cuando un soldado da su vida por un rey, por su patria, por su bandera, los años que tiene por delante se desvanecen. Su retorno a casa, las personas que amaría, los hijos que tendría, todo aquello que construiría para hacer el mundo un lugar mejor nunca ocurrirán.  
La guerra roba el futuro de los muertos, sí, pero también el de los que sobreviven.<sup>13</sup>  
Clua parece coincidir en su planteamiento con Simone Weil, cuando en su *L'Iliade ou le poème de la force* (1947) define la fuerza, el empuje inherente a la *Ilíada* homérica, como «esa x que convierte a todo aquel que es sometido a ella en una cosa».<sup>14</sup> La guerra despoja a sus combatientes y víctimas, no sólo de su vida, sino también de su propia humanidad:

HELENA (A público) Sus hombres afilan sus espadas y atizan su rabia, disfrazan sus miedos con arengas floridas y estandartes de colores, se despiden de sus familias y olvidan quienes son antes de convertirse en muchedumbre, una masa amorfa con un solo fin: la destrucción del otro.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Clua (2016: 100-101).

<sup>13</sup> Clua (2016: 51).

<sup>14</sup> Traducido al castellano por el autor de este artículo según cita en Schein (2016: 214).

<sup>15</sup> Clua (2016: 35).

## Imagen 2. María Romero como Helena



*Iliada*. Producción de *La Joven Compañía*. 2016. Fotografía por Javier Naval.

### 3. MUERTES SACRIFICIALES

Pero, a pesar de tener sus cadencias en los lamentos, es la muerte el elemento que sirve de corte en la evolución de la trama. Dos se encuentran en el centro de *Iliada* de Guillem Clua, la muerte de Patroclo y la de Héctor, que son expuestas como el sacrificio del amor y de la resistencia, respectivamente.

Una de las aportaciones de *Iliada* de Clua y *La Joven Compañía* es la abierta e incuestionable relación homosexual entre Patroclo y Aquiles (Imagen 3). Esta relación es marcadamente amorosa, incluso romántica. La muerte de Patroclo es el arrebatamiento forzoso y violento del ser amado de Aquiles. El amor ya aparece, con cierta lógica, como víctima abstracta en labios de Helena, torturada entre su amor pasado y su amor presente.<sup>16</sup> Pero es Patroclo

<sup>16</sup> Clua (2016: 33-34).

la víctima sacrificial en la aniquilación del amor, es su mártir, su ejemplo. La venganza de Aquiles se convierte, por tanto, en algo más que la venganza por un compañero, por un honor ultrajado. Aquiles venga en Héctor la muerte de su amor, un amor que él mismo ha despreciado en favor de su vacío honor heroico, como le recuerda el fantasma de Patroclo:

PATROCLO ¿Acaso hace Aquiles algo que no sea por Aquiles? Su orgullo, su honor, su ira, su leyenda. ¿Qué nos queda a los demás?

AQUILES Mi amor siempre ha sido tuyo.

PATROCLO ¿Y qué sentido tiene si todo lo que tocamos se transforma en muerte?

AQUILES ¿Para eso has venido? ¿Para atormentarme con tus reproches?

PATROCLO No te reprocho nada. Ambos elegimos la gloria por encima del amor. Es justo que paguemos su precio. Yo ya lo he hecho. Y tú no tardarás en seguirme.<sup>17</sup>

### Imagen 3. Javier Ariano como Patroclo y Álvaro Quintana como Aquiles



*Ilíada*. Producción de *La Joven Compañía*. 2016. Fotografía por Javier Naval.

<sup>17</sup> Clua (2016: 94-95).

La otra víctima ejemplar en esta *Iliada* es Héctor. Héctor es el defensor de Troya. Ha de defender a su familia y comunidad ante la agresión. Ha de luchar por los suyos. Pero se muestra tan sanguinario como el resto, tan imbuido en ese empuje ciego de la guerra como los demás. Su muerte supone la muerte de Troya, supone la futilidad de la resistencia en confrontación directa con el enemigo. La guerra acabará con todo, incluyendo la resistencia, incluyendo a Héctor, incluyendo a Troya:

HÉCTOR Patroclo murió como un héroe.

AQUILES Y tú morirás como un perro. Tu padre no volverá a ver tu rostro. Tu esposa no volverá a besar tus labios. Tu carne será pasto de las aves de rapiña y tu alma jamás hallará descanso.

HÉCTOR Aquiles, por favor –

AQUILES (A público) Aquiles mata a Héctor.

Y la oscuridad cubre Troya entera.<sup>18</sup>

El campo desolador de Troya y de todas las guerras se encuentra regado de cuerpos, de cadáveres, de cosas, como las califica Simone Weil. Esto se evidencia en *Iliada* con la larga lista de muertes, enunciada directamente al público por personajes externos a la trama que sirven a modo de coro. La lista ocupa cuatro páginas de la edición del texto de 2016.<sup>19</sup> Los nombres de los muertos resuenan como una mortuoria versión del catálogo de las naves del canto II de la *Iliada* de Homero. En Homero se marca los nombres de quienes llegan a Troya. En la versión de Clua se marca los nombres de quienes se marchan. Todas estas muertes en el catálogo son respondidas al final de la lista con «Y la oscuridad cubre sus ojos», al estilo de una fórmula homérica, repetida a lo largo de la obra. Esta lista se asemeja a una representación, incluso a una lectura, de los muchos monumentos a los caídos en combate de cualquier guerra, bando y tiempo:

ACTOR 9 (A público) Héctor mata a Treco.

ACTOR 4 (A público) Antíloco mata a Ablero.

ACTOR 3 (A público) Ulises mata a Pidites.

ACTOR 6 (A público) Leito mata a Fílico.

ACTRIZ 1 (A público) Eurípilo mata a Melantio.

ACTOR 9 (A público) Héctor mata a Orestes.

ACTOR 2 (A público) Y la oscuridad cubre sus ojos.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Clua (2016: 92).

<sup>19</sup> Clua (2016: 55-58).

<sup>20</sup> Clua (2016: 58).



Esta lista de nombres, ya sólo nombres, sólo cosas, será engrosada por los propios héroes de Troya, como se nos recuerda al final de esta *Iliada*. Así pues, el destino de las guerras es uno y el mismo, como las dos víctimas sacrificiales nos recuerdan:

PATROCLO (Al público.) Muertos.

HÉCTOR (Al público.) Muertos.

PATROCLO (Al público.) Todos muertos.

HÉCTOR (Al público.) ¿Qué hay de heroico en todo esto?<sup>21</sup>

#### Imagen 4. Juan Frensa como Menelao



*Iliada*. Producción de *La Joven Compañía*. 2016. Fotografía por Javier Naval.

#### 4. UNA GUERRA ETERNA

Hemos podido comprobar brevemente que la Guerra de Troya sirve en *Iliada* de Guillem Clua y *La Joven Compañía*, como sirvió anteriormente, como campo de batalla para exponer el horror de todas las guerras y para

<sup>21</sup> Clua (2016: 103).

librar una guerra contra la guerra. Esta atemporalidad eterna de la desolación troyana se demuestra también en el espacio limpio e irreconocible de la puesta en escena, y en su vestuario, que mezcla elementos de uniformes de la primera mitad del siglo XX con ropas negras y pañuelos palestinos y vestidos con toques de los años cincuenta, apareciendo estas como inferencias, pero no alusiones abiertas. La proyección de un bombardeo sobre Alepo, en blanco y negro, en el que sólo se atisban edificios de manera inexacta, también podría ser el bombardeo de cualquier ciudad en cualquier guerra. Mediante estas referencias bélicas inexactas, la puesta en escena plantea un contexto que es todas las guerras y ninguna, que es a la vez la orilla del Escamandro, los campos de Babilonia, Alepo, Dresden, las selvas vietnamitas, el Amazonas guerrillero o las orillas del Jarama. Todo es oscuro, todo es guerra.

### Imagen 5. Reparto de *Iliada*



Producción de *La Joven Compañía*. 2016. Fotografía por Javier Naval.

Y esta atemporalidad eterna de la desolación de la guerra se repetirá en cada siglo, siglo tras siglo. Como nos recuerda *Iliada* de Guillem Clua y de *La Joven Compañía*, hay un trazo de destrucción humana que navega sobre el

empuje ciego de la guerra, desde Troya hasta nuestros días, y no acabará en nosotros, pero acabará con todo, dejando sólo lamentos y muertes:

HELENA (A público) Y pasarán los años.  
TERSITES (A público) Los siglos.  
PATROCLO (A público) Los milenios.  
PRÍAMO (A público) Y habrá más guerras.  
PARIS (A público) Y habrá más hazañas.  
MENELAO (A público) Y más muertes.  
HÉCTOR (A público) Y más ira.  
AQUILES (A público) Y menos verdad.  
HELENA (A público) Y menos amor.  
AGAMENÓN (A público) Y menos futuro.  
PATROCLO (A público) Y menos lealtad.  
CASANDRA (A público) Y menos heroísmo.  
ULISES (A público) Hasta que la oscuridad lo cubra todo.  
*Y la oscuridad lo cubre todo.*<sup>22</sup>

La producción de *La Joven Compañía* de la *Iliada* en versión de Guillem Clua, plantea una batalla frontal contra la guerra. Despoja a la guerra de todo signo de heroísmo, evidencia su falta de justificación, expone sus víctimas morales y personales, ejemplifica el empuje ciego de la guerra que desgaja la humanidad de aquel que lo sufre, convertido en cosa, desamparada de humanidad. Además, *Iliada* de Guillem Clua y *La Joven Compañía* traslada el campo de esta batalla desde Troya a toda la historia del conflicto entre humanos. Hace de la Guerra de Troya una desolación atemporal, donde la oscuridad lo cubre todo. Tras transitar esta obra, el espectador sólo puede tener una sola respuesta a la pregunta que Héctor plantea, «¿Qué hay de heroico en todo esto?» Absolutamente nada.

## BIBLIOGRAFÍA

- Clua, G. y Conejero, A. (2016) *Proyecto Homero: Iliada. Odisea*. Antígona-Madrid.
- Eurípides. (1999) *Trojan Women. Iphigenia among the Taurians. Ion*. David Kovacs (ed. y trad.). Loeb Classical Library. Harvard University Press-Cambridge, MA.

<sup>22</sup> Clua (2016: 104-105).

- Hall, E. (2010) *Greek tragedy: suffering under the sun*. Oxford University Press-Oxford, New York.
- Hall, E. y Macintosh, F. (2005) *Greek tragedy and the British Theatre, 1660-1914*. Oxford University Press- Oxford, New York.
- L. Hardwick «Singing across the Faultlines: Cultural Shifts in Twentieth-Century Receptions of Homer» en B. Graziosi and E. Greenwood, *Homer in the Twentieth Century: Between World Literature and the Western Canon*, Oxford University Press-Oxford, 2007, pp.47-72.
- Murray, G. «Introductory note» en Eurípides, *The Trojan Women*. Gilbert Murray (trad.). G. Allen-London, 1905, pp. 5-7.
- Murray, G. (2014) *Eurípides y su tiempo*. Alfonso Reyes (trad.) Fondo de Cultura Económica-México.
- S. L. Schein «‘War, What Is It Good For?’ in Homer’s Iliad and Four Receptions» en V. Caston y S.M. Weineck (eds.), *Our ancient wars: rethinking war through the classics*, University of Michigan Press-Ann Arbor, 2016, pp. 211-228.
- S. Perris «‘The Kingdom of Heaven within Us’: Inner (World) Peace in Gilbert Murray’s ‘Trojan Women’» en *Comparative Drama* Vol. 44/45, Vol. 44, no. 4/Vol. 45, no. 1: Translation, Performance, and Reception of Greek Drama, 1900-1960: International Dialogues (Winter 2010/Spring 2011), pp. 423-440.

## UN *NOVOM AUCUPIUM*: GNATÓN FRENTE A LA ANTIGUA *PARASITATIO*\*

Eduardo A. Gallego Cebollada

Universidad de Zaragoza  
<egcebollada@unizar.es>

Artículo recibido: 19 de febrero de 2018

Artículo aceptado: 2 de mayo de 2018

### RESUMEN

En este artículo se analiza la primera intervención del parásito Gnatón en *Eunuco* prestando atención a su descripción personal y a la información que proporciona sobre su nuevo estilo de vida, diferente del de los parásitos precedentes. Su comparación con los modelos plautinos permitirá vislumbrar el empleo de la caricatura y la parodia literaria que hace Terencio, así como la presencia de una delicada burla de la filosofía.

**PALABRAS CLAVE:** Parodia; Terencio; *Eunuco*; parásito; Gnatón.

### ABSTRACT

This article analyses the first intervention of Gnatho in *Eunuchus* paying attention to his personal description and to the information he provides about his new lifestyle, which is different from that of the previous parasites. His comparison with Plautine models will allow us to glimpse the use that Terence does of the caricature and the literary parody, as well as the presence of a delicate mockery of the philosophy.

**KEYWORDS:** Parody; Terence; *Eunuchus*; parasite; Gnatho.

\* Este trabajo se inscribe dentro de las actividades del Grupo de Investigación Consolidado *Byblion* (H 52), auspiciado por el Departamento de Innovación, Investigación y Universidad (Gobierno de Aragón) y por el Fondo Social Europeo.

Bien consciente de la necesidad de impregnar de humor a sus comedias y no solo preocupado por el tradicional refinamiento intelectual que se le atribuye, Terencio no rechazó por completo acuñar tipos que, lejos de ocupar un papel significativo en la trama de sus espectáculos, favorecieran el humor y la risa mediante simples gracejos. La función principal de estos personajes pasaba por desarrollar una o varias escenas más distendidas, durante las cuales el público pudiera distraerse de la tradicional doble intriga característica del comediógrafo, para así poder continuar absorto por el argumento de las piezas hasta el desenlace. En este contexto, el continuador de Plauto no dejó a un lado el humor más trivial, pero sí que decidió condensar esta actividad exclusivamente en un reducido número de *βωμολόχοι*. Pese a esto, en determinadas circunstancias Terencio no se conformó con incrustar tan solo a estos hazmerreíres en la trama de sus piezas, sino que, como verdadero meteoro de las letras latinas y creador de un proyecto revolucionario (Dupont 1985: 367-372), este autor se ocupó de fagocitar la tradición que descansaba sobre estos personajes y presentar al público romano sus propios bufones, dotados de un sello particular.

Ya un excelente estudioso de la comedia romana como Duckworth (1952: 266) sostenía que, a diferencia de lo que puede ocurrir con otras máscaras en el teatro romano, es imprudente querer ver en el parásito un personaje tipo, dada la diferencia que opera entre el carácter y el papel de esta clase de figuras en función de las distintas comedias. Gnatón, uno de los personajes de *Eunuchus*, es un perfecto ejemplo de esta singularidad transportada a la esfera de los parásitos. Por consiguiente, el estudio de esta figura y, más en concreto, del monólogo en el que se presenta y da a conocer su *novom aucupium*, resulta decisivo para valorar cómo Terencio reacciona ante un modelo de personaje fijado por la tradición para dar forma a un sujeto que dialoga con los parásitos predecesores al tiempo se presenta ante los ojos del espectador como un individuo dotado de una significativa personalidad<sup>1</sup>.

## 1. EL MONÓLOGO DE GNATÓN

El monólogo de Gnatón tiene lugar al comienzo de la escena segunda del segundo acto de la comedia y puede segmentarse con facilidad en dos partes. Su

<sup>1</sup> En este sentido, recordaremos que Pociña Pérez (1975: 242) resumía a la perfección el interés de Terencio en la individualización de sus figuras cuando afirmaba que el autor se esforzó por «dar a cada uno de sus personajes un cierto relieve personal que lo convirtiera en una persona determinada y no en un mero muñeco de guiñol».

primer desarrollo consta de veintiún versos (232-253) interrumpidos por una sucinta anotación –que debe considerarse como un aparte– pronunciada por el esclavo Parmenón, que, mientras escucha al parásito, celebra el ingenio que lo caracteriza<sup>2</sup>. Después de este breve inciso, Gnatón continuará explicando en una segunda parte monologada (255-264) la particular situación en la que se ha visto envuelto. La siguiente tirada de versos reproduce precisamente la primera parte del monólogo con la que el parásito se da a conocer al público:

Di inmortales, homini homo quid praestat? Stulto intellegens  
 quid inter est? Hoc adeo ex hac re venit in mentem mihi:  
 conveni hodie adveniens quendam m<ei> loci hinc atque ordinis,  
 hominem haud inpurum, itidem patria qui abligurrierat bona.  
 Video sentum, squalidum, aegrum, pannis annisque obsitum. «Oh,  
 quid istuc» inquam «ornatist?» «Quoniam miser quod habui perdidit, em  
 quo redactus sum. Omnes noti me atque amici deserunt».  
 Hic ego illum contempsi prae me: «Quid homo» inquam «ignavissime?  
 Itan parasti te ut spes nulla relicua in te s<ie>t tibi?  
 Simul consilium cum re amisti? Viden me ex <eo>dem ortum loco?  
 Qui color nitor vestitus, quae habitudost corporis!  
 Omnia habeo neque quicquam habeo; nil quom est, nil deficit tamen».  
 «At ego infelix neque ridiculus esse neque plagas pati  
 possum». «Quid? Tu his rebus credis fieri? Tota erras via.  
 Olim isti f<ui>t generi quondam quaestus apud saeculum prius;  
 hoc novomst aucupium; ego adeo hanc primus inveni viam.  
 Est genus hominum qui esse primos se omnium rerum volunt  
 nec sunt: hos consector; hisce ego non paro me ut rideant,  
 sed eis ultro adrideo et eorum ingenia admiror simul.  
 Quidquid dicunt laudo; id rursum si negant, laudo id quoque;  
 negat quis: nego; ait: aio; postremo imperavi egomet mihi  
 omnia adsentari. Is quaestus nunc est multo uberrimus».<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Ter. *Eu.* 254: *Scitum hercle hominem! Hic homines prorsum ex stultis insanos facit.*

<sup>3</sup> Sigo la edición de Kauer y Lindsay para el texto terenciano. «¡Dioses inmortales! ¿Por qué una persona vale más que otra? ¿Qué diferencia hay entre un espabilado y un idiota? Esta pregunta en especial me vino a la cabeza por la siguiente circunstancia: me he encontrado hoy, cuando venía, a un tipo de aquí, de mi clase y condición, un tío decente, que asimismo había engullido los bienes paternos. Lo veo erizado, sucio, enfermo, cubierto de harapos y años. Le digo: —Anda, ¿a qué vienen estos adornos? —Puesto que, como un pobre, lo que tuve lo perdí, mira a qué punto he sido reducido. Todos mis conocidos y amigos me abandonan. En este momento, yo sentí desprecio por él en comparación conmigo. Le digo: —¿Cómo, enorme gandul? ¿De tal modo te has dispuesto que en tu fuero interno no albergas ninguna esperanza restante? ¿Has perdido a la vez que con tu patrimonio tu sesera? ¿Me ves a mí, salido de la misma clase? ¿Qué resplandeciente el color de mi ropaje, qué apostura tiene mi cuerpo! Todo tengo y nada

Para Barsby (2001: 238 ss.) los versos con los que Gnatón retrata las costumbres de los nuevos parásitos debían provenir del Κόλαξ de Menandro, una de las comedias que, junto con el homónimo Εὐνοῦχος<sup>4</sup>, empleó Terencio como fuente de inspiración de acuerdo con la información que se desprende su prólogo (*Eu. prol.* 23-26, 30-34). Independientemente de su filiación, el dibujo del parásito terenciano está impregnado de una profunda labor caricaturesca y paródica. La caricatura, como señala certeramente Cèbe (1966: 8-9), se nutre de los defectos físicos y morales de un sujeto para originar una representación deformada de la realidad. El proceso caricaturesco, además, no se contenta tan solo con evidenciar los defectos, sino que se esfuerza por acentuarlos mediante la hipérbole y la exageración de unos rasgos que se consideran negativos. La parodia literaria, por otra parte, puede contemplarse como la aplicación de un proceso caricaturesco al quehacer textual con una intencionalidad cercana al humor en mayor o menor medida<sup>5</sup>. En cualquier caso, el retrato de tipos cómicos, la caricatura de personajes cotidianos o de personajes que podían percibirse como cercanos, y la parodia textual ponen de manifiesto lo obsoleto de algunos tópicos ya superados en virtud de los cuales se pensaba en los ro-

tengo; aunque nada hay, sin embargo nada falta. —Pero yo, infeliz, no puedo ni hacer el idiota ni soportar azotainas. —¿Y qué? ¿Tú crees que se logra con esos medios? Te equivocas por completo de sistema. Antaño, el linaje de otro tiempo tuvo su negocio durante la generación precedente; en esta época hay un nuevo método para cazar pájaros; de hecho, fui yo el primero que ideó el siguiente sistema. Existe una clase de personas que quieren ser los primeros en todas circunstancias y no lo son: a estos me arrimo; yo no me presento a estos de aquí para que se burlen, sino que, al contrario, me río con ellos y a la vez aplaudo sus ocurrencias. Toda cosa que dicen, la alabo; si en cambio niegan esta, esta alabo también; niega alguno: niego yo; afirma: afirmo yo; en fin, yo mismo me he ordenado el adularlo todo. Dicho negocio es ahora, con mucho, el más productivo.» De no indicar lo contrario, debe entenderse que las traducciones proporcionadas son propias.

<sup>4</sup> Un intento de reconstrucción del argumento de la primera pieza puede localizarse en la edición que hace Barsby (1999: 19) de la obra terenciana, de la que se conocen unos ciento treinta versos aproximadamente. Vid. Körte y Thierfelder (1953-1955: 1.110-119). Por otra parte, el número de versos que la tradición nos ha legado sobre la segunda pieza es mucho más escaso. Vid. Körte y Thierfelder (1953-1955: 2.66-69).

<sup>5</sup> El propio nombre con el que los romanos se referían a la caricatura aporta una valiosa información a la hora de considerar cómo se concebía este proceder como una dinámica emparentada con la imitación. En Cicerón, es frecuente el concepto de *similitudo turpioris* (*De or.* 2.266, 2.289) o *imitatio depravata*, si bien es posible encontrar otros adjetivos que acoten el significado de esta mimesis (*Cic. De or.* 2.242-243, 2.252). Por otro lado, resulta sorprendente comprobar que los romanos no disponían de un término específico para designar el fenómeno paródico, sino que lo usual era que se refirieran a este proceder con vocablos griegos (vid. *Cic. De or.* 2.257, *Quint. Inst.* 7.3.97, cf. 9.2.35).



manos como un pueblo incapaz de reír, atenazado por su particular *gravitas* y por una austeridad completamente tópica<sup>6</sup>.

## 2. CARICATURA Y PARODIA DE LOS MODELOS PLAUTINOS

Para comprender precisamente la caricatura y parodia del parásito a la que nos referimos, conviene preguntarse qué figuras o modelos podía haber tomado Terencio para desarrollar el comportamiento del soberbio Gnatón.

Es el parásito un tipo de personaje verdaderamente antiguo, cuya presencia podría detectarse de forma tangencial en un texto fundacional como la *Odisea* a través del *πρωχός* Iro (Corner 2013: 48 ss.)<sup>7</sup>. Sin duda, la figura del parásito había sido incorporada al elenco de personajes tradicionales de la comedia griega según se evidencia en los comediógrafos áticos. El propio Menandro, uno de los principales modelos para Terencio, no había renunciado al poder cómico que desprendían los parásitos<sup>8</sup>, y otros tantos comediógrafos tampoco habían pasado por alto a estos pobres hambrientos, cuya relevancia en el drama hizo que en ocasiones llegaran a constituir el título de algunas piezas, llegando a constituir dos modalidades básicas: la del *γελωτοποιός* o ‘hazmerreír’ y la

<sup>6</sup> De hecho, como recoge Cèbe (1966: 377) en sus conclusiones: «la tendance à la caricature et à la parodie est un élément essentiel du génie latin et que toute définition de ce génie qui n'évaluerait pas cette tendance à ses dimensions exactes serait incomplète et fautive. Elle permet de mesurer la justesse d'affirmation que nous nous étions fixé pour but de vérifier: ce qui est particulier aux Italiens anciens, c'est "le goût de la caricature, de la parodie, de la satire"». Y ya en la Antigüedad, amén de la popularidad de los espectáculos cómicos, célebres personajes como el propio Cicerón (*De or.* 2.216; 2.291), Horacio (*Sat.* 1.7.31 ss.) y Quintiliano (*Inst.* 6.3), se mostraban favorables a la risa y al humor. La *licentia fescennina*, así como la sátira y la burla emanadas de este comportamiento, tuvieron un papel determinante en la sociedad romana y una significativa influencia en la literatura de la que disponemos.

<sup>7</sup> Efectivamente, Iro, que acapara buena parte del protagonismo en el canto decimoctavo, comparte en cierta medida los rasgos identificativos de un parásito. En los primeros versos del canto (*Od.* 18.2-4) se hace referencia a su avidez y la falta de vigor a pesar de su tamaño, lo que todavía enfatiza más la comicidad del personaje: *μετὰ δ' ἔπρεπε γαστέρι μάργη / ἄζηχῆς φαγέμεν καὶ πέμεν: οὐδέ οἱ ἦν ἴς / οὐδὲ βίη, εἶδος δὲ μάλα μέγας ἦν ὄρασθαι*. Igual de cómicos resultan su patético conato de lucha con Odiseo y su triste derrota. Por otro lado, y en el mismo marco de la *Odisea*, la influencia del propio Ulises, también caracterizado como un vagabundo durante su regreso a Ítaca, es asimismo contemplada por Tylawsky (2002: 3) como un precedente para el que terminará por convertirse en un personaje de la comedia. En este contexto, es importante señalar cómo Ateneo (6.253 E [=Epicarmo fr. 31]) precisaba que habría sido el propio Epicarmo el encargado de haber introducido la figura del parásito a través de una caracterización que precisamente recordaba a la de un mendigo.

<sup>8</sup> Vid., por ejemplo, fr. 265 Kassel y Austin.

del κόλαξ o ‘adulador’ consumado<sup>9</sup>. En todas estas obras la figura del parásito se caracterizó por gozar de una ínfima reputación. A su vez, como recuerda Corner (2013: 45), en el marco de la polis el parásito griego se caracterizaba por suponer una auténtica inversión del perfecto ciudadano de la polis<sup>10</sup>. Era común que esta figura apareciera definida por epítetos como *τρεχέδειπνος*, ya que se apresuraba hacia las mesas dispuestas con viandas; *ἄκλετος*, debido a que se trataba de una persona que por norma general no había sido invitada a un convite, y *ἀσύμβολος*, compuesto con el que se evoca su escasa o nula contribución al pago de la comida comunal. El desapego que la sociedad debió de experimentar hacia estos individuos llegó a hacerse incluso proverbial, idea que explica el contenido de ciertas sentencias gnómicas en virtud de las cuales cualquier ciudadano de a pie consideraba que era preferible venir a dar con los cuervos que con los parásitos, toda vez que los primeros ultrajan el cuerpo del muerto, mientras que los otros, el espíritu del vivo<sup>11</sup>.

Por otro lado, las opiniones son diversas respecto a la presencia del parásito como un personaje de carne y hueso no ya en el terreno de la polis, sino en el seno de la sociedad romana y, por consiguiente, respecto a la virtual

<sup>9</sup> Alexis (frs. 121 y 183 Kassel y Austin) establecía una diferencia entre dos tipos de parásitos; Antífanes (frs. 80 y 193 Kassel y Austin) presenta un ejemplo en el que este personaje no ha sido invitado al banquete; en Axiónico (fr. 6 Kassel y Austin) el parásito acepta de buena gana los insultos a cambio de comida; Timocles (fr. 8 Kassel y Austin) llegó a elaborar un irónico elogio de esta figura. También Aristofón (fr. 5 Kassel y Austin) dio vida a este tipo de personaje y, precisamente, *El parásito* es el título de una obra de Dífilo (frs. 60, 61 y 62 Kassel y Austin). Por otra parte, la figura experimentará una poderosa reactivación en las letras griegas de la mano de autores enmarcados en la Segunda Sofística como Luciano de Samósata o el enigmático Alcifrón.

<sup>10</sup> Sobre los antecedentes literarios del parásito hasta la época de Plauto, puede leerse la monografía de Tylawsky (2002). A propósito de las modificaciones que experimenta la figura en la comedia griega, vid. los títulos recogidos por Morenilla Talens (2006: 67 n. 70). Por otro lado, el parásito como figura real e histórica, subordinada a los conceptos de patronazgo y clientela dentro de la sociedad romana, ha sido tratado por Damon (1995), cuyo material puede verse ampliado en su posterior monografía sobre el mismo tema (1997). Más reciente es el título de Antonsen-Resch (2005), que contiene diez discusiones en las que está presente la figura del parásito, generalmente vinculadas a la trama dramática de las obras. No obstante, en este caso, la figura del parásito se convierte en un elemento puramente vehicular para reflexionar sobre el género cómico. Asimismo, tengo constancia —gracias a la observación del evaluador de este trabajo— de la existencia del reciente diccionario coordinado por González Vázquez (2016), en cuyas entradas se recoge bibliografía específica sobre cada uno de los parásitos de las comedias conservadas. Desafortunadamente, no me ha sido posible consultar la obra para la redacción de este artículo.

<sup>11</sup> La cita es del cínico Antístenes (Stob. 14.17): Αἰρετώτερον εἰς κόρακας ἐμπεσεῖν ἢ εἰς κόλακας· οἱ μὲν γὰρ ἀποθανόντας τὸ σῶμα, οἱ δὲ ζῶντος τὴν ψυχὴν λυμαίνονται.

caricatura y transformación de unos sujetos reales en personajes de la escena cómica. Por ejemplo, Fraenkel (1960 [=1922]: 183) opinaba que la presencia del parasitismo dentro de la *res publica* era bastante improbable, siendo los textos literarios los primeros y últimos exportadores del tipo cómico. En su opinión, la asunción de las funciones características del esclavo por parte del parásito no haría otra cosa que evidenciar la necesidad de adaptar a los gustos del público romano la cara más civilizada y burguesa del parásito en la comedia griega (Fraenkel 1960 [=1922]: 237 ss.). Si esta postura respecto a la existencia de parásitos genuinos en la vida de los romanos de época de Plauto era más bien precavida, aunque no tan favorable como la de otros autores (D'Agostino 1937: 139), no han faltado juicios más dogmáticos, en los que se abogaba por su absoluta inexistencia (Frank 1957 [=1930]: 79). Con todo, más recientemente, otras investigaciones han demostrado que la presencia del parásito en los textos grecorromanos puede tener su reflejo en individuos reales, sobre todo si su figura pasa a concebirse como «el reflejo negativo del *cliens*» (Damon 1997: 8), integrante de un sistema suficientemente conocido en la sociedad republicana<sup>12</sup>. En este contexto, fueron principalmente dos los modelos de personajes griegos que se amalgamaron para dar vida al arquetipo romano, el παράσιτος y el κόλαξ. No obstante, únicamente el primero de estos términos –que curiosamente había sido empleado en sus orígenes dentro de la Comedia Media como apodo para un adulator (Damon 1997: 12)–, encontró acomodo en el latín *parasitus*<sup>13</sup>. En cambio, la palabra κόλαξ, salvo la transliteración Terencio en el propio *Eunuco*<sup>14</sup>, no fue adoptada por la lengua

<sup>12</sup> Unos años antes del estudio de Damon, Dupont (1993) ponía de manifiesto la potente carga cómica de la figura del parásito durante la *cena* romana, uno de los elementos nucleares en las relaciones clientelares. Este reflejo paródico del *cliens* romano y su relación con el *patronus* se extendería también a otros géneros literarios, proyectándose más allá de la comedia y siendo capaz de influenciar la oratoria ciceroniana (Damon 1997: 195-251), así como la sátira de Horacio y Juvenal (Damon 1997: 105-194).

<sup>13</sup> Della Corte (1975: 369) señalaba que la diferencia que existía entre los tipos κόλαξ y παράσιτος (que son los dos rasgos identificativos de Gnatón en *Eu.* 30) parecía haberse desdibujado ya desde Alexis, siendo posible que uno incurriera en la actividad del otro.

<sup>14</sup> Ter. *Eu.* 30: *Colax Menandrist: in east parasitus Colax*. No obstante, el significado de la palabra *colax* en este verso ha sido enormemente debatido, según recuerda Fontaine (2007). El autor hace una recopilación de cinco sentidos diferentes según los cuales podría entenderse el verso de acuerdo con el comentario de diversos autores (Fabia, Daemon, Barsby, Brown y Tromaras), para terminar, proponiendo una nueva sugerencia. En su opinión, *colax* no sería una mera transliteración del término griego, sino que supondría la presencia de un adjetivo deverbativo en *-ax*, a partir del verbo *colere* (Fontaine 2007: 486), lo que convertiría a este término en un auténtico hápax latino.

latina, que suplió lo que era un préstamo en potencia por otros términos como *adulator* o *assentator*<sup>15</sup>.

A la hora de vislumbrar semejanzas y diferencias entre la figura de Gnatón y los parásitos plautinos, en un ejercicio comparativo puede recordarse cómo, al contrario que lo que proclama el personaje terenciano, el parásito en Plauto sacrifica todo su potencial individualizador al estómago, elemento que gobierna por entero al personaje. Así, los parásitos de generaciones pasadas a los que se refiere Gnatón, esto es, los personajes acuñados por Plauto, aquellos que de manera significativa aparecían asociados en más ocasiones a referencias específicamente romanas (Gratwick (1983: 109 n. 1), estaban definidos por una serie de tópicos más o menos fijados por la tradición por lo que respecta a su actitud y su carácter.

Estas figuras estaban dispuestas a asumir la condición de esclavos, desempeñar cualquier oficio y soportar todo tipo de vejaciones por degradantes que estas fuesen con tal de acallar su apetito<sup>16</sup>. Aquí radica la condición del antiguo linaje de los parásitos (*Olim...quondam...apud saeclum prius*) contra el que el orgulloso Gnatón se subleva de un modo paródico. Es más, estas pretéritas castas de parásitos debían de ser rápidamente identificadas por los romanos que hubieran visto representadas ciertas comedias plautinas muy próximas en el tiempo. Un caso paradigmático a este respecto lo constituye el *Persa*. En esta comedia en concreto, Plauto traza un gracioso árbol genealógico del que hacía descender al parásito Satrión<sup>17</sup>.

Veterem atque antiquom quaestum maio<rum meum>  
servo atque obtineo et magna cum cura colo.  
Nam numquam quisquam meorum maiorum fuit,  
quin parasitando paverint ventres suos:  
pater, avos, proavos, abavos, atavos, tritavos

<sup>15</sup> Así, vid. Cic. *Pis.* 70.9, *De or.* 3.117; Hor. *A.P.* 420; Sen. *Ep.* 123.9; Petron. 3.3.1, 83.10.3; Tac. *Ann.* 6.32.20.

<sup>16</sup> Algunos ejemplos que ilustran estos comportamientos pueden encontrarse en *Capt.* 88 ss., *Per.* 392-396, *St.* 171, 382, *Men.* 518-521, 602-667. En otras ocasiones, se indica que el parásito actúa como mensajero (*Cur.* 412 ss.), como bufón (*Capt.* 470 y 477) o incluso como delator (*Capt.* 768-900, *As.* 851 ss.).

<sup>17</sup> Plaut. *Per.* 53-60. Cf. *Capt.* 69 ss., *Men.* 79 ss., *St.* 155 ss., donde el parásito siempre se presenta dando a conocer su nombre y su particular moralidad. Evidentemente, el tópico ya estuvo presente en *Néa*, con autores como Diodoro de Sinope (fr. 2 Kassel y Austin), que hacían al mismísimo Zeus el inventor del parasitismo, puesto que el padre de dioses y hombres entraba en casa de los ricos y los pobres sin hacer distinción y, después de comer y beber a expensas de sus anfitriones, los abandonaba sin más miramientos.

quasi mures semper edere alienum cibum,  
neque edacitate eos quisquam poterat vincere;  
atque eis cognomentum erat duris Capitonibus<sup>18</sup>.

Para Damon (1997: 37-79) las palabras de Saturión representan tan solo a uno de los diversos parásitos plautinos. Efectivamente, como colectivo y como personajes individualizados, los parásitos han sido estudiados de acuerdo con su caracterización. Por ejemplo, resumiendo el análisis que lleva a cabo Castillo (1987: 176-180) y que se fundamenta en las intervenciones de un personaje y su función dentro de la comedia, sería posible clasificar hasta en cinco variedades los ocho parásitos que se contabilizan en Plauto<sup>19</sup>. Así, los parásitos de *Asinaria* y *Bacchides* aparecen innominados y actúan como consejeros, no como aduladores. Una actitud completamente diferente desarrollan *Curculio* (*Curculio*) y Ergásilo (*Captivi*), figuras en las que se acentúa el tópico del parásito hambriento y también su importancia en la obra, muchas veces merced a los artificios verbales que envuelven sus intervenciones.

Dentro de esta clasificación, el tercer ejemplo puede encontrarse en Penículo (*Menaechmi*) y el citado Saturión (*Persa*), que comparten importancia en sus respectivas comedias. En sendos casos, además, los parásitos dan cuenta de su origen<sup>20</sup>, pero, si Penículo «es un parásito fallido», Saturión logra satisfacer sus necesidades porque «es un sinvergüenza con suerte» (Castillo 1987: 178). En el caso de *Miles*, Artrotogo se convierte en el mejor representante de la modalidad aduladora al mostrarse pródigo en alimentar la fantasía quijotesca de su patrón Pírgopolinices. Finalmente, Gelásimo (*Stichus*) ocupa una posición privilegiada. Sus intervenciones representan casi un tercio de la pieza –241 versos de los 775 totales–, lo que revela su asombrosa importancia. Sin embargo, a pesar de este protagonismo, Gelásimo no puede adscribirse al modelo de *parasitus colax* que evidencia Artrotogo en Plauto y con el que el Gnatón terenciano comparte características, antes bien, Gelásimo es un bufón desprovisto de gracia, un tipo aquejado por un amargo derrotismo y capaz de

<sup>18</sup> «El ancestral y antiguo negocio de mis antepasados guardo, preservó y cultivo con una gran devoción. Pues nunca existió ninguno de mis antepasados que ejerciendo de parásito lograra abastecer su estómago: mi padre, mi abuelo, mi bisabuelo, mi tatarabuelo, mi tataratatarabuelo, mi tritataratatarabuelo siempre se embucharon la comida ajena como los ratones y nadie podía vencerlos en voracidad; y como sobrenombre tenían los ‘Terco-cabezones’.»

<sup>19</sup> Cf. González Vázquez (2004: 173-175) y la entrada *parasitus*, donde se anotan las diferencias entre los parásitos plautinos y terencianos, y se definen los rasgos básicos que caracterizan a este personaje (*adulator*, *edax*, *iocosus*, *derisor* y *ridiculus*).

<sup>20</sup> Plaut. *Men.* 70-109 y *Per.* 53-80.

percatarse de que en la sociedad de su época ya no tiene cabida la contratación de bufones de alquiler<sup>21</sup>.

Frente a los ocho parásitos de Plauto, Terencio pone en escena únicamente dos figuras: Formión y Gnatón. *Phormio*, que da título a la comedia que protagoniza, se caracterizará por comportarse como un enérgico sicofanta. De hecho, Donato se refiere a él varias veces como delator<sup>22</sup>. Más interesante resulta la figura de Gnatón, que parece dialogar conscientemente con la tradición que lo envuelve.

Si fijamos nuestra atención en el texto que reproducíamos al comienzo, la misma pregunta con la que Gnatón comienza su monólogo (*homini homo quid praestat?*) previene al espectador y le anticipa que en esta ocasión no va a presenciar el comportamiento de un torpe individuo, inclinado a soportar toda suerte de penalidades con tal de lograr un bocado, sino el de un tipo sagaz, de gustos refinados y capaz de reflexionar sobre su condición como lo haría cualquier iniciado en una vía filosófica. El mismo Donato no pasaba por alto la importancia de la modalidad interrogativa con la que se abre el pasaje cuando comentaba: *morata narratio a sententia incipit solet, quae dicitur προμύθιον*<sup>23</sup>. Y es que, efectivamente, Gnatón se niega a ocupar la posición de un vulgar *plagipatidas* plautino y por ello va a referir a un mísero transeúnte de qué forma logró liberarse del lastre tradicional que acompañaba a los de su familia y los beneficios de su particular concepción de la existencia.

La descripción del ausente interlocutor con el que conversa Gnatón aparece nítidamente contrapuesta a la del protagonista del monólogo. Es cierto que ambos comparten clase (*locus*) y condición (*ordo*). La primera cualidad debe entenderse como un atributo ligado a la naturaleza, mientras que la segunda sería un elemento derivado de la fortuna<sup>24</sup>. A su vez, el pasado del individuo anónimo dista también de ser ejemplar, como imaginamos que sucede con Gnatón. En este sentido, el compuesto *abligurierat* (235), con el que Terencio también se refiere en una ocasión al apetito descontrolado de las meretrices en la misma obra<sup>25</sup>, indica que el desconocido ha devorado por completo la

<sup>21</sup> Vid. Plaut. *St.* 636 ss.

<sup>22</sup> Donat. *ad Ph.* 319, 348, 352.

<sup>23</sup> Donat. *ad Eu.* 232.

<sup>24</sup> Donato (*ad Eu.* 234) aclara: *'loci' ingenuum, 'ordinis' pauperem: illud natalium, hoc fortunae est.* Resulta tentador querer ver en esta distinción algunos rasgos de la diferenciación que más adelante se podrá encontrar plenamente desarrollada y teorizada entre ciertos *personis adtributa*, sobre todo en aquellos que se refieren a la *natura* y la *fortuna* de un individuo. Cf. Cic. *Inv. Rh.* 1.34-36, 2.28-31.

<sup>25</sup> Esta vez sin la resonancia expresiva del compuesto, *ligurriunt* (*Eu.* 935).

hacienda paterna. Asimismo, el orden en el que se describen el semblante, el cuerpo y la vestimenta (*squalidum, aegrum, pannis annisque obsitum*), tal y como apuntaría Eugrafio más adelante<sup>26</sup>, denota una característica pobreza, que se contagia al plano social (*Omnes noti me atque amici deserunt*)<sup>27</sup>. Sin embargo, nada tiene que ver este pobre espantajo con la pintura del pagado Gnatón, adalid de la adulación y teórico del parasitismo.

### 3. LA *NOVA PARASITATIO* Y LA BURLA FILOSÓFICA

Gnatón ha logrado enmendar una vida marcada por la penuria mediante una particular filosofía del sustento. Desde el verso 242 hasta el final de su intervención, Gnatón pasa a caracterizarse como un célebre *philosophus*. Pero, en contraposición al tradicional imaginario cómico-satírico en el que el filósofo se presenta como un charlatán pobre y harapiento<sup>28</sup>, Gnatón hace gala de una soberbia magnificencia cuando reprocha a su otro-yo el pesimismo que le atenaza (*Qui color nitor vestitus, quae habitudost corporis!*). Efectivamente, aunque sea de forma colateral e indirecta, la filosofía también ocupa un lugar importante en el parlamento de este parásito venido a más, que se desenvuelve ante los ojos del espectador como un maestro convencido de sus excepcionales reglas para el bien vivir. Es en este contexto en el que Terencio utiliza el tradicional tópico del *primus inventor*, presente en la literatura grecolatina desde al menos el siglo VI a.C., mediante la expresión *ego adeo hanc primus inveni viam*. El *πρῶτος εὑρετής* ha sido estudiado en la comedia por Gratwick (1979: 313) y por Fontaine (2014) entre otros autores. Este último (2014: 188) señala que Gnatón ocupa un lugar decisivo en esta tradición porque a diferencia de modelos anteriores en los que el primer inventor se corresponde con un personaje mítico o alejado en el tiempo al que se hace referencia en tercera persona y que muchas veces carece de nombre propio (o la tradición le atribuye distintos e inciertos nombres), el parásito terenciano es un personaje del aquí y el ahora, dotado de un nombre que, dicho sea de paso, hace honor a su oficio,<sup>29</sup> y que se refiere a sí mismo en primera persona, lo que barniza su mo-

<sup>26</sup> Eugr. *ad Eu.* 236: *miserorum expressio his modis semper impletur: vultu, habitu corporis, atque vestitu.*

<sup>27</sup> El verso en cuestión parece ser una traducción libre de un fragmento atribuido a Menandro (¿quizá perteneciente al *Kólax*?) y preservado por el gramático Herodiano (Arnott 1996: 196-197 fr. 9): *ἀλλ' οὐδὲ γνήτην δύναμ' εὔρεϊν οὐδένα / ὄντων τοσούτων, ἀλλ' ἀπειλημμαι μόνος.*

<sup>28</sup> Es curioso advertir cómo esta imagen se ajusta bastante al perfil del parásito como mendigo que se anotaba líneas arriba.

<sup>29</sup> *Gnatho*, en efecto, está creado sobre el griego *γνάθος* ('mandíbula').

nólogo de una autoridad y un respeto auto-impuesto, como si verdaderamente nos encontrásemos ante la figura de un pensador reverenciado.

Ahora bien, ¿había inventado Gnatón el parasitismo? O, mejor dicho, ¿es Gnatón el primer personaje cómico que se atribuye el triunfo y corona de haber iniciado una nueva corriente de parásitos? Lo cierto es que no. De hecho, incluso el tópico del *primus inventor* no resultaba novedoso en la comedia<sup>30</sup>. Como sin duda sucedía con buena parte de las recreaciones y remodelaciones terencianas –y las acusaciones de *contaminatio* vertidas contra el autor son una prueba evidente–, este hecho podría ser fácilmente identificable por el auditorio romano más cultivado, que reconocería la mentira o, al menos, la media verdad, que proclama jactancioso Gnatón.

En efecto, aquellos espectadores que hubieran presenciado la representación de una comedia anterior como el *Miles gloriosus* recordarían sin ningún género de dudas que Gnatón no podía reivindicar la patente de la *assentatio* o *κολακεία* como modelo de conducta opuesto al parasitismo toda vez que pocos años atrás Artotrogo ya había optado por convertirse no en un bufón, sino en un servicial adulator de su protector. De una forma idéntica a la actitud que manifiesta el parásito plautino, a lo largo de la comedia terenciana son abundantes los versos en los que Gnatón emplea su particular técnica adulatoria: amplifica las hazañas de Trasón (391-397, 410-419), ríe sus gracias (422-430) y secunda vivamente sus afirmaciones<sup>31</sup>, guardándose de manifestar su verdadera opinión hasta mucho más adelante (1079-1080). El método que reivindica haber creado Gnatón supone una auténtica puesta en escena del retrato que Teofrasto había elaborado a propósito del vicio de la adulación<sup>32</sup>. No hay más que comparar expresiones de la comedia como *Quidquid dicunt laudo* (251) o *negat quis: nego; ait: aio* (252) con la pintoresca viñeta que dibuja Teofrasto sobre el adulator, un tipo que alaba a quien está escuchando y manda callar a los demás, celebra cada una de sus

<sup>30</sup> Por ejemplo, Brothers (2000: 172-173) cita un ejemplo semejante conservado en una comedia de Eupolis.

<sup>31</sup> Baste citar como ejemplos algunas palabras del propio Gnatón: *mirum* (403), *haud inuria* (433), *recte, probe* (773), *pulchre* (774), *sine dubio opinor* (1044).

<sup>32</sup> En calidad de defecto, la adulación (*κολακεία*) en Teofrasto es muy semejante a la complacencia (*ἀρέσκεια*). De hecho, ambas se encuentran en los extremos del punto medio que ocuparía la amistad (*φιλία*) de acuerdo con el pensamiento peripatético (Arist. *EN*. 1108a26-30, 1127a6-11). Sin embargo, el parásito, en calidad de adulator, se diferencia del complaciente en que su comportamiento no es desinteresado, sino que obedece a un fin egoísta. Esta nota, si bien se cumple y se observa en el tratadito del discípulo de Aristóteles, no tiene mayor relevancia a la hora de caracterizar a un personaje cómico.



acciones y ríe sus bromas echándose el manto a la cara, como si fuera incapaz de contener la risa<sup>33</sup>.

La incidental parodia de los métodos filosóficos, que podía advertirse mediante la identificación del *novom aucupium* gnatoniano con un moderno y desconocido método para ganarse el favor de los hombres, adquiere pleno significado cuando se presta atención a los últimos versos de la segunda parte del monólogo de Gnatón. Después de haber paseado con su interlocutor por el mercado, donde los carniceros, los pescadores y demás trabajadores relacionados con el mundo de la cocina y el paladar, saludan e invitan a comer al personaje, este termina la exposición de su relato:

[...] sectari iussi,  
si potis est, tamquam philosophorum habent disciplinae ex ipsis  
vocabulary, parasiti ita ut Gnathonici vocentur<sup>34</sup>.

Como se aprecia, los últimos versos de la intervención constituyen un ingenioso juego de palabras en el que se parodia la costumbre de las escuelas filosóficas en virtud de la cual sus adeptos recibían el nombre a partir de la figura fundacional de una corriente de pensamiento (platónicos, epicureístas...) o de algún elemento reconocible en el marco de sus enseñanzas (peripatéticos, estoicistas, cínicos...). Es cierto que las críticas a las diversas escuelas filosóficas y sus acólitos se habían convertido prácticamente en un cliché dentro de la comedia ática<sup>35</sup>, y, si en Atenas era una situación corriente, en Roma,

<sup>33</sup> Vid. Thphr. *Char.* 2, especialmente 2.4 para las semejanzas.

<sup>34</sup> Ter. *Eu.* 262-264: «Le insté a que me siguiera, por si es posible que, tal y como las disciplinas de los filósofos adquieren sus denominaciones por sus fundadores, así los parásitos pasen a denominarse gnatónicos.»

<sup>35</sup> A propósito de la comedia ática, modelo inequívoco para Terencio, comenta Konstan (2014: 278) que los filósofos contienen, bien por sus vidas, bien por sus costumbres, elementos especialmente proclives a convertirse en material de burla dentro de la sátira y la comedia, independientemente de la mención específica de las distintas escuelas o de la simple alusión al comportamiento de sus miembros sin llegar a establecer un vínculo explícito con ninguna corriente. Algunos ejemplos de la risa sardónica que persigue a la filosofía pueden encontrarse en Cratino el joven (fr. 7 Kassel-Austin), Mnesímaco (fr. 1 Kassel y Austin), Eubolo (fr. 137 Kassel y Austin) y Alexis (frs. 27, 201 y 223 Kassel y Austin). La concreción de las líneas de pensamiento de los filósofos objeto de burla es más extraña. Con todo, Filemón, en una comedia titulada *Los filósofos*, se burlaba de las enseñanzas de Zenón (fr. 88 Kassel y Austin) y Aristofonte (fr. 12 Kassel y Austin) presenta a los pitagóricos como unos seres intratables, cubiertos de piojos y suciedad y únicamente admitidos en las mansiones del Hades. Una recopilación de varios pasajes en los que los comediógrafos griegos cargan sus tintas contra los filósofos puede encontrarse en Webster (1970: 110-112).

la burla en la que se ve envuelta la filosofía y sus representantes dentro de la literatura, en general, y de la comedia, en particular, también adquiere carta de pleno derecho durante la primera mitad del siglo II a.C.<sup>36</sup>, sobre todo a la luz del constante influjo helenístico que había tenido lugar desde las tres primeras guerras macedónicas.

Es cierto que fue Plauto y no Terencio el principal azote de la filosofía sobre el escenario. En *Curculio*, se refiere a los filósofos como un exótico grupúsculo de griegos que deambulan con la cabeza cubierta, los compara con esclavos fugitivos y, entre otros descalificativos, les aplica las notas de inoportunos, charlatanes, tristes y borrachos<sup>37</sup>. De hecho, en la comedia plautina, *philosophari* muchas veces puede entenderse como sinónimo de *nugare*. Otras veces, la filosofía se sitúa incluso por encima de la mentira: *philosophatur quoque iam, non mendax modo est*, llega a exclamar un personaje<sup>38</sup>. Es frecuente también la equiparación de las disertaciones filosóficas con discursos largos y tediosos, como el caso de *Pseudolus*, donde el ladino esclavo afirma después de un monólogo en el que se lamenta de su suerte: *sed iam satis est philosophatum*<sup>39</sup>. En esta misma obra, las cavilaciones que caracterizaban a los pensadores aparecen prácticamente como sinónimo de ‘delirar’: *salvos sum, iam philosophatur*<sup>40</sup>. Y en *Rudens* (986), palabras como *philosophe* tienen la misma consideración que un insulto.

Sin embargo, en Terencio también pueden vislumbrarse parodias sutiles de la filosofía. Un ejemplo es el viejo Simón en *Andria*, personaje para el que las enseñanzas de los filósofos no constituyen sino otra de las aficiones en las que consume el tiempo la juventud, equiparando los dogmas y principios de pensamiento a la cría de perros o la caza de fieras<sup>41</sup>. Asimismo, en *Adelphoe*, también el esclavo Siro satiriza las enseñanzas de raigambre filosófica y la diatriba cínicco-estoica que emana de los preceptos paternos de Démeas, para aconsejar a sus compañeros de esclavitud que, en lugar de tomar las vidas de los demás como ejemplo para lograr alcanzar el conocimiento, lo hagan mediante la contemplación de los platos de comida<sup>42</sup>. Dentro de este contexto particular y, a la vez,

<sup>36</sup> En verdad, la filosofía y el colectivo de los filósofos siempre ha sido uno de los elementos más denostados y más fácilmente satirizables por los autores latinos. Vid. Cic. *Tusc.* 2.1.4; Hor. *Ep.* 1.1.106-108; Petron. 71.12; Sen. *Ep.* 5.2; Pers. 3.79-83; Mart. 4.53, 14.81; Juv. 2.8-15.

<sup>37</sup> Plaut. *Cur.* 288-295.

<sup>38</sup> Plaut. *Capt.* 284.

<sup>39</sup> Plaut. *Ps.* 687.

<sup>40</sup> Plaut. *Ps.* 974.

<sup>41</sup> Ter. *An.* 55-59.

<sup>42</sup> Ter. *Ad.* 425-429.

dentro del vasto horizonte de la comedia latina, es donde debe ubicarse la fina burla del parásito de *Eunuchus*, así como sus referencias paródicas.

#### 4. CONCLUSIONES

El monólogo de Gnatón revela cómo este personaje, al igual que muchos de sus hermanos, no deja de comportarse como «un retórico acomplejado que no tiene interés en la *res publica*» (Gratwick 1983: 109). El parásito de *Eunuco* reivindica la patente de la adulación, un nuevo método de sustento (*novom aucupium*), que en su conciencia se traviste de ínfulas filosóficas. Si aceptamos que, en el nutrido y complejo número de transposiciones que hacen posible una parodia, la comicidad «puede pasar por todas las fases, desde la bufonada más grotesca hasta las más exquisitas formas de la ironía o el humor» (Íñiguez Barrena 1995: 16), tendremos que convenir que Gnatón y, con él, Terencio, están más próximos al segundo de los polos. Pero, al mismo tiempo, también será preciso reconocer que la pretendida parodia de los antiguos parásitos plautinos quizá no fuera completamente valorada por todos los asistentes al espectáculo, aunque a buen seguro resultó evidente entre los círculos más cultivados y los personajes que acogían con entusiasmo las obras de tendencias helenizantes. No en vano, de profesar la fe y asumir el credo propuesto por Gnatón, los parásitos jamás volverán a recibir palizas porque ya no se comportarán como bufones. Desde este momento, quienes otrora fueron miserables colgarán el traje de payaso para pasar a formar parte de un nuevo colectivo, el de los aduladores, cuyo oficio comporta menos riesgo y más provecho. Gnatón es el fundador de este nuevo método para cazar hombres, de esta nueva *parasitatio* que se escinde del grueso tronco del parasitismo como la rama de un árbol joven, distanciándose de su antiguo modelo del mismo modo en que una nueva corriente filosófica brota de los principios caducos de un viejo pensamiento.

#### 5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

##### 5.1. Ediciones y comentarios

- Arnott, W. G. (1979-1996-2000). *Menander in three volumes*, Cambridge, Loeb Classical Library [vol. 1 *Aspis; Georgos; Dis Exapaton; Dyskolos; Encheiridion; Epitrepontes*; vols. 2 y 3 *Samia; Sikyonioi; Synaristosai; Phasma*; fragmentos dudosos y papiráceos].
- Barsby, J. (1999). *Terence. Eunuchus*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Brothers, A. J. (2000). *Terence. The Eunuch*, Warminster, Aris & Phillips.
- Kassel, R. y Austin, C. (1983-2001). *Poetae Comici Graeci*, 8 vols., Berlín, Walter de Gruyter.
- Kauer, R. y Lindsay, W. M. (1965). *P. Terenti Afri Comoediae*, Oxford, Oxford University Press [=1926].
- Körte, A. y Thierfelder, A. (1953-1955). *Menandri quae supersunt*, 2 vols., Leipzig, Teubner.
- Lindsay, W. M. (1984). *T. Macci Plavti Comoediae*, 2 vols., Oxford, Oxford University Press [=1904 vol. 1, 1905 vol. 2].
- Wesner, P. (1902). *Aeli Donati quod fertvr Commentvm Terenti. Accedvnt Evgraphi Commentvm et Scholia Bembina*, 3 vols., Leipzig, Teubner.

## 5.2. Estudios

- Antonsen-Resch, A. (2005). *Von Gnathon zu Saturio. Die Parasitenfigur und das Verhältnis der römischen Komödie zur griechischen. Untersuchungen zur antiken Literatur un Geschichte*, Berlín, Walter de Gruyter.
- Barsby, J., «Problems of Adaptation in the Eunuchus of Terence» en E. Segal (ed.), *Oxford readings in Menander, Plautus, and Terence*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 230-249 [=mismo título, en B. Zimmermann y N. W. Slater (eds.), *Beiträge zum antiken Drama und seinver Rezeption 2: Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart, 1993, pp. 160-179].
- Castillo, C., «El tipo del parásito en la comedia romana» en L. A. de Cuenca, E. Gangutia, A. Bernabé y J. López Facal (coords.), *Athlon. Saturi grammatica in honorem Francisci R. Adrados*, vol. 2, Madrid, Gredos, 1987, pp.173-182.
- Cèbe, J.-P. (1966). *La caricature et la parodie dans le monde romain antique. Des origenes a Juvénal*, París, E. de Boccard.
- Corner, S. (2013). «The politics of parasite (part one)», *Phoenix* 67/1-2, pp. 43-80.
- Corte, F. della, «La tipologia del personaggio della *palliata*», *Actes du IXe Congrès Association Guillaume Budé, Rome, 13-18 Avril 1973*, París, Les Belles Lettres, 1975, pp. 354-394.
- D'Agostino, V. (1937). «La figura del parassito in Plauto», *Mondo Classico* 7, pp. 90-110.
- Damon, C. (1995). «Greek Parasites and Roman Patronage», *Harvard Studies in Classical Philology* 97, pp. 181-195.
- (1997). *The mask of the parasite: a pathology of Roman patronage*, Michigan, Ann Arbor.

- Duckworth, G. E. (1952). *The nature of Roman comedy: a study in publical entertainment*, Princeton, Princeton University Press.
- Dupont, F. (1985). *L'acteur-roi. Le théâtre dans le Rome Antique*, París, Les Belles Lettres.
- (1993). «Le parasite de comédie, figure de la consommation ludique», *Lalies* 14, pp. 249-259.
- Fontaine, M. (2007). «*Parasitus colax* (Terence, *Eunuchus* 30)», *Mnemosyne* 60, pp. 483-489.
- «Dynamics of Appropriation in Roman Comedy: Menander's *Kolax* in three Roman Receptions (Naevius, Plautus and Terence's *Eunuchus*)» en S. Douglas Olson (ed.), *Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, 2014, pp. 180-202.
- Fraenkel, E. (1960). *Elementi plautini in Plauto*, Florencia, La nuova Italia [= *Plautinisches im Plautus*, 1922, versión al italiano de F. Munari].
- Frank, T. (1957). *Life and Literature in the Roman Republic*, Cambridge, Cambridge University Press [=1930].
- González Vázquez, C (2004). *Diccionario del Teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid, Ediciones Clásicas [reeditado en Akal, 2014].
- [coord.] (2016). *Diccionario de personajes de la comedia antigua*, Zaragoza, Pórtico.
- Gratwick, A. S. (1979). «Sundials, Parasites, and Girls from Beotia», *Classical Quarterly* 29, pp. 308-323.
- «Drama» en E. J. Kenney (ed.), *The Cambridge History of Classical Literature II. Part 1. The Early Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 77-137.
- Íñiguez Barrena, F. (1995). *La parodia dramática. Naturaleza y técnicas*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Konstan, D., «Crossing conceptual worlds: Greek Comedy and Philosophy» en M. Fontaine y A. C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 278-320.
- Morenilla Talens, C., «De la política a la ética: la configuración de los personajes de Menandro» en A. Pociña, B. Rabaza y M<sup>a</sup>. F. de Silva (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 45-77.
- Pociña Pérez, A. (1975). «Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina», *Cuadernos de Filología Clásica* 8, pp. 239-276.
- Tylawsky, E. I. (2002). *Saturio's inheritance: The Greek ancestry of the Roman comic parasite*, Nueva York, Peter Lang.
- Webster, T. B. L. (1970). *Studies in later Greek Comedy*, Manchester, Manchester University Press.



# MUJERES EN LA ESCENA ROMANA A TRAVÉS DE LA EPIGRAFÍA\*

Helena Lorenzo Ferragut

Centro CIL II-UAH - Universidad Autónoma de Madrid

<helena.lorenzo@uah.es>

Artículo recibido: 12 de febrero de 2018

Artículo aceptado: 9 de marzo de 2018

## RESUMEN

En este trabajo estudiamos la actividad profesional de las mujeres vinculadas a las artes escénicas en el mundo romano utilizando como fuente la documentación epigráfica de época republicana e imperial.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro romano, mujeres, actrices, epigrafía romana.

## ABSTRACT

In this paper we study the professional activity of women related to the performing arts in the Roman world, using as our principal source the epigraphic documents from Republican and Imperial times.

**KEYWORDS:** Roman theatre, women, actresses, Roman epigraphy.

## 1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años, la actividad femenina en el mundo del espectáculo en la sociedad romana ha sido objeto de atención tanto por los investigadores del teatro en tanto que género dramático, como por historiadores que se interesan

\* Proyecto de investigación «Nueva edición del CIL II: 1. Inscripciones del extremo occidental del *Conventus Gaditanus*. 2. Inscripciones de los municipios antiguos en territorio portugués al este del Guadiana» (ref.: FFI2016-77528-P). N° ORCID: 0000-0003-4776-9768.

por la realidad socio-económica del mundo antiguo. Es, por tanto, un tema de plena actualidad, si bien por su propia singularidad no ofrece al investigador un material de análisis tan abundante como otros campos de la actividad profesional de las mujeres en Roma, especialmente en lo relativo a la esfera pública, por lo que en ocasiones es difícil obtener resultados concluyentes. En este sentido, la epigrafía constituye una valiosísima fuente de información, pues aporta datos mucho más próximos al mundo real –aunque se trate de una realidad fragmentaria y supeditada a muchos condicionantes–, que los de las fuentes literarias en general, además de ofrecer testimonios léxicos no presentes en estas últimas. Por ello, hemos realizado una revisión de las diferentes profesiones femeninas relacionadas con las artes escénicas a través de un catálogo epigráfico de mujeres dedicadas a dichos oficios, con el fin de conocer mejor no solo estos, sino también a quienes los ejercieron, obteniendo así una visión más precisa de la mujer romana durante la República y el Imperio.

Las profesiones femeninas relacionadas con el mundo del espectáculo comprenden un abanico amplio, si pensamos que las mujeres participaban tanto en la interpretación musical (existen testimonios de cantantes, flautistas, organistas...) como en las representaciones sobre el escenario, sin olvidar tampoco las actividades relacionadas con los aspectos no ya interpretativos, sino de apoyo y «logística» del espectáculo (peluqueras, costureras, etc.). Por otra parte, el ejercicio de estas profesiones podía desarrollarse tanto en el ámbito doméstico como en el público, ya que estas actividades artísticas se realizaban no solo en representaciones privadas o actuaciones itinerantes, sino también, y de modo especial, en los *ludi*. Nuestro propósito a lo largo de estas líneas es centrarnos en las profesiones más directamente relacionadas con la actuación y con sus intérpretes, las actrices.

Como es sabido, en Roma las mujeres no participaron en obras de teatro hasta el s. IV d.C.<sup>1</sup>. Hasta entonces, su actividad estaba restringida a determinadas especialidades artísticas que les exigían una notable capacidad física y un importante control de la expresión corporal: *acroama*, *embolium*, *mimus*, *monodia*, *pantomima*... No existía un nombre genérico para definir su actividad profesional –a diferencia de lo que ocurría con los actores varones, que eran designados con términos como *histrion*, *ludio* o *actor*<sup>2</sup>–, ya que el signi-

<sup>1</sup> Sobre esta cuestión cf. Leppin (1992: 43); Webb (2002: 282).

<sup>2</sup> Como indica Gregori (2004-2005: 576), el término *actor* está atestiguado abundantemente en fuentes literarias, pero solo una vez en epigrafía (*CIL* VI, 10118). Existían también términos especializados, como *tragoedus*, *comoedus*, *mimus*..., que fueron apareciendo a medida que van surgiendo los diferentes géneros.



ficado del término *actrix* no aludía a esta profesión, sino exclusivamente a la actividad de «administradora»<sup>3</sup>. Por consiguiente, las actrices eran designadas en función del nombre de la modalidad practicada –*acroamatica, emboliaria, mima, monodiaria, pantomima...*– y es posible que, en un proceso de evolución inverso al de los actores del sexo masculino, más adelante también se les aplicaran los términos más genéricos *histrionica* y *scaenica*<sup>4</sup>.

Con respecto a su extracción social, al igual que los varones, la mayoría de actrices era de origen servil, libertas o esclavas compradas para ser educadas en estas artes<sup>5</sup>. En caso de las mujeres nacidas libres, el modo más habitual de acceder a estos oficios era por haber nacido dentro del mundo del espectáculo. No existe constancia de escuelas para mujeres –lo que no significa que no pudiesen haber existido–, por lo que serían educadas en las casas de los amos o por su propia familia.

En lo referente a su consideración social, si ya la profesión de actor se asociaba a individuos poco honorables, en el mundo romano las mujeres dedicadas al teatro sufrían una constante estigmatización pública, y la profesión estaba indefectiblemente asociada a la prostitución<sup>6</sup>. Ello, no obstante, podía llegar a reportar grandes beneficios económicos, incluidas las relaciones con patronos y evergetas, pues se dieron muchos romances entre personajes importantes de la sociedad romana y estas actrices, como el caso de Volumnia Cítéride, que fue amante de Marco Antonio y musa de Cornelio Galo, o de la emperatriz Teodora, que fue actriz antes de desposarse con Justiniano I.

En el aspecto profesional, podían formar parte de *greges* o *cateruae* mixtas o femeninas<sup>7</sup>. Del mismo modo que las *greges* constaban de un actor principal –en las compañías de mimos era denominado *archimimus*–, y actores de reparto (*actor secundarum partium, tertiarum, quartarum...*),

<sup>3</sup> Sobre el significado de *actrix* y su evolución cf. Le Gall (1969: 126); Malaspina (2003: 370); González Vázquez (2014: 42). Sobre la terminología específica para la denominación de actores y actrices cf. Webb (2002), Malaspina (2003), Perea (2004), Gregori (2004-2005), Nieva (2005), Caruso (2008) y González Vázquez (2014).

<sup>4</sup> Cf. el capítulo *Incertae*.

<sup>5</sup> Aunque en menor cantidad, también podemos encontrar personas de origen libre dedicadas a la interpretación, distinguiendo entre romanos y extranjeros. Estos últimos, que acudían a Roma en tiempos de celebración de *ludi*, procedían mayoritariamente de Oriente. También muchos de los actores y actrices griegos llegados a Roma trabajaron en el ámbito privado para los aristócratas romanos (Dupont 1985: 301-302).

<sup>6</sup> Así se lee, por ejemplo, en Cíc. *Verr.* 2, 3, 83; *Phil.* 1, 3, 24. Sobre la ecuación *mima* = prostituta cf. Dupont (1985: 98-102); Perea (2004: 14-15 con abundante bibliografía); Cabrero-Cordente (2011: 375); González Vázquez (2014: 184).

<sup>7</sup> Cf. inscripción n.º 2.4.8. del presente trabajo.

siguiendo una jerarquía basada en la importancia del papel interpretado<sup>8</sup>, encontramos también actrices principales y de reparto. Con respecto a la figura del *dominus gregis*, término un tanto controvertido, pues podría referirse al actor principal, al director, o incluso al productor de la compañía, no existen testimonios epigráficos de que esta función fuera desempeñada por una mujer.

Pasamos a continuación a exponer el catálogo de profesiones, que testimonia la existencia de *acroamaticae*, *archimimae*, *emboliariae*, *mimae*, *monodiariae*, *pantomimae*. Como podremos comprobar, comprende un amplio marco geográfico y cronológico, e inscripciones tanto conservadas como desaparecidas y conocidas gracias a la tradición manuscrita.

## 2. CATÁLOGO

### 2.1. *Acroamatica*

La *acroamatica* (*acromatica*) era la intérprete de pequeños espectáculos escénicos denominados *acroamata* (*acromata*), que incluían recitado, música y canto. Se celebraban tanto en banquetes privados como en el transcurso de representaciones teatrales. Tenían gran aceptación, pues hasta el conservador Augusto disfrutaba en privado de estos espectáculos (Dupont 1985: 101).

Esta actividad no parece fácil de definir, pues los especialistas ofrecen diferentes posibilidades sobre su significado: para Gregori (2004-2005: 575) quienes la ejercen son una especie de bufones; Malaspina (2003: 370) las considera intérpretes musicales, y para Braund (2014: n° 346) la *acroamatica* es una recitadora. González Vázquez (2014: 39) no recoge este término, pero sí indica que *acroama*, además referirse al espectáculo en sí, significa «actor de reparto».

En latín no existen testimonios literarios de este término, pero sí epigráficos. La aparición del término *acroamatica* en la inscripción que presentamos a continuación constituye un *hapax* en el mundo romano<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Las compañías solían tener pocos actores, que interpretaban diversos papeles dentro de la misma obra, pero también se han constatado *greges* de gran tamaño, como la de *Lucius Acilius Eutyches* (CIL XIV, 2408).

<sup>9</sup> El término *acroamaticus*, *-a*, *-um* aparece recogido en el *ThLL* (s. v.) como adjetivo, referido a «algo que se oye» o «algo agradable de oír». Lo mismo ocurre en *DLE* (s. v.), donde se recoge el término *acroama* como «artista sobresaliente», pero no aparece *acroamatica*, *-ae*.

### 2.1.1. *Demetria*

Inscripción funeraria. Se cree que se encontraba en Foro Sempronio, a unos dos km al norte de la localidad de Fossombrone (provincia Pesaro-Urbino). Desaparecida. Dimensiones y soporte desconocidos. T *summa* (línea 1).

*CIL VI, 8693; Cf. Malaspina 2003, 370; Braund 2014 n° 346.*

Demetriae · Act<e>s  
 Aug(usti) · l(ibertae) · ser(vae) · acroamat(icae)  
 Graecae · vix(it) · a(nnos) XXXV  
 Trophimus · cubicul(arius)  
 5 conservae · bene · mer(enti)  
 D(is) M(anibus)

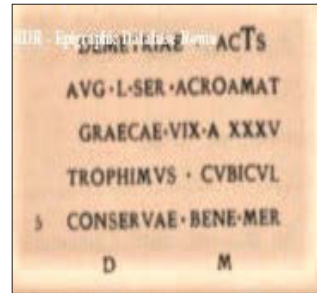


Imagen nº 1 (foto obtenida de EAGLE)

A Demetria, esclava de Acte, liberta a su vez del emperador, acroamática griega. Vivió 35 años. Trófimo, ayudante de cámara, a su consierva, que bien lo merecía. A los dioses Manes.

*Demetria*, de nombre griego (Solin 1982: 320), pertenecía a una liberta y concubina de Nerón<sup>10</sup> llamada *Claudia Acte*, y tal vez se dedicara al entretenimiento privado de su dueña.

Cronología: se data entre el 54-68 d.C. por razones prosopográficas.

### 2.2. *Archimima*

Entre los actores varones, los *archimimi* se encargaban de la dirección artística de las obras y de la distribución de los papeles. Además, desempeñaban el papel protagonista, e incluso es posible que se atrevieran con la composición de obras cómicas. Constituían la baza más importante de la compañía, el principal motivo por el que esta era contratada para unos *ludi* (Cicu 1988: 168; Gregori 2004: 581-582).

En el caso de las mujeres, González Vázquez (2014: 59) indica que no hay evidencias de que las *archimimae* pudieran ejercer como directoras, por lo que

<sup>10</sup> Cf. SVET. *Nero* 28; TAC. *ann.* 13, 12.

solo coincidirían con su homónimo masculino en el protagonismo de las obras interpretadas. En cambio, Malaspina (2003: 370) define a la *archimima* como directora de una compañía de mimo. En nuestra opinión, y a juzgar por la segunda inscripción que comentamos en este apartado, tal vez podrían haber desempeñado esta función.

### 2.2.1. *Claudia Hermione*

Inscripción funeraria. Clípeo de mármol, encontrado en el atrio de San Pedro del Vaticano. Se conserva en la Galería Lapidaria de los Museos Vaticanos (sigla 8-17, n° inv. 5693). Dimensiones: diámetro: 25,6 cm; letras: 2,5 - 4,5 cm.

*CIL* VI, 10106, *cf.* pp. 3492, 3906; *ILS* 5211; Bonaria 1965a, 209 n° 193; Csapo-Slater 1995, 375 n° 6C; Perea 2004, 29; Kolb-Fugmann 2008 n° 51; Cascioli 2013, 7; *AE* 2013, 143. *Cf.* Kenneth-Henry 1919, 380; Leppin 1992, 248; Malaspina 2003, 364 y 370.

5

Dormi  
Claudiae  
Hermionae  
archimimae sui  
temporis primae  
heredes



Imagen n° 2 (foto obtenida de EAGLE)

Duerme. A Claudia Hermíone, primera *archimima* de su tiempo. Sus herederos.

La inscripción comienza con una exhortación de los dedicantes al descanso eterno (representada por el imperativo *dormi*) a Claudia Hermione. La expresión *archimimae sui temporis primae* da a entender que la dedicataria era una *archimima* de destacado talento, aunque tal vez constituya una fórmula epigráfica habitual, puesto que se repite en la inscripción siguiente y aparece también en inscripciones dedicadas a actores varones (*cf.* *CIL* XIV, 2113

y 2977)<sup>11</sup>. El *nomen* romano y el *cognomen* griego de la destinataria (Solin 1982: 591) indican su *status* de liberta.

Cronología: s. II d.C., por la paleografía y el contexto arqueológico.

### 2.2.2. *Fabia Arete*

Inscripción funeraria. Fragmento de placa de mármol encontrada en Roma. Bajo la inscripción, tres columnas verticales (no hemos reproducido aquí las laterales) contienen al menos 22 nombres personales, acompañados de la condición social y, algunas veces, de la profesión. Desaparecida. Dimensiones desconocidas.

*CIL* VI, 10107, *cf.* p. 3906; *ILS* 5212; Bonaria 1965a, 268-269 n° 459; Eichenauer 1988, 62 Perea 2004, 29. *Cf.* Kenneth-Henry 1919, 381; Leppin 1992, 212; Malaspina 2003, 364, 370; Gregori 2004-2005, 581.

Dīs Manibus

M(arc)i · Fabi · M(arc)i · f(ili) · Esq(uilina tribu) · Regilli · et · Fabiae [---]

Fabia · M(arc)i · et · ((mulieris)) · lib(erta) · Arete · archim[ima]

temporis · sui · prima · diurna · fec[it]

5

sibi · et · suis · quibus · legavit · testa[mento]



Imagen n° 3 (foto obtenida de EAGLE)

A los dioses Manes de Marco Fabio Regilo, hijo de Marco, de la tribu Esquilina, y de Fabia. Fabia Arete, primera *archimima* de su tiempo, liberta de Marco y de su esposa, actriz fija, hizo (este monumento) para ella y los suyos, a quienes lo legó por testamento.

<sup>11</sup> En el lenguaje literario solo encontramos una expresión similar en *SEN. contr.* 2, 5, 17: *uir eloquentissimus et temporis sui primus orator*.

En Fabia Arete coinciden la condición de dedicante y dedicataria. Como en el caso anterior, la onomástica (Solin 1982: 1285) indicaría que era una mujer de origen griego que, al ser manumitida, habría adquirido el nombre del patrono, dejando el suyo como *cognomen*. *Arete* (< Ἀρετή = «excelencia», «virtud») bien podría ser una alusión a sus cualidades artísticas.

La mujer pertenecía a la compañía de actores de Fabio Regilo, que también es nombrado en la inscripción junto con su esposa, probablemente para indicar el patronazgo sobre esta agrupación. El hecho de que Fabia Arete aparezca en primer lugar, inmediatamente después de los patronos, y bajo el distintivo de *archimima temporis sui prima*, podría señalarla como directora de la compañía. Reforzaría esta idea el hecho de que la inscripción menciona expresamente que Fabia Arete legó el monumento a otros libertos para que permaneciera en la *familia* (cf. imagen nº 3, columna 3, línea 3), término que aquí puede referirse a la compañía de actores<sup>12</sup>.

En el lenguaje teatral el término *diurna* (línea 4) se aplica a una *grex* o a una artista individual que, en lugar de ser contratada para espectáculos de manera puntual, ha adquirido un compromiso perpetuo con un patrono, y pertenece a este<sup>13</sup>. El salario recibido se denomina *diurnus*<sup>14</sup>.

En conclusión, Fabia Arete –y su compañía– se encontraría bajo el patronazgo permanente de M. Fabio Regilo, que los utilizaría para su propio disfrute o para representaciones en *ludi*, siendo esta posibilidad última la más probable, dado el elevado número de individuos que aparece en la inscripción.

La tribu Esquilina, a la que pertenecía M. Fabio Regilo, era la propia de los actores.

Cronología: primera mitad del siglo I d.C.

### 2.3. *Emboliaria*

Las *emboliariae* eran actrices de pequeñas representaciones llamadas *embolia*, que tenían lugar antes de la obra principal o en los intermedios de esta; también se empleaban para rellenar el espacio entre obras. Estas representaciones implicaban no solo la actuación, pues podían combinar también danza, música y canto; debido al elevado nivel de especialización y a la necesidad de cultivar diversos campos artísticos, las *emboliariae* contaban con un buen

<sup>12</sup> Cf. *ThLL* s.v.

<sup>13</sup> *ILS* 5212; *DAGR* s.v.

<sup>14</sup> Por eso, quizá, Malaspina (2003: 370, nota 43) indica que *diurna* significa que «era pagata a giornata».

reconocimiento como artistas. Podían formar sus propias compañías (Csapo-Slater 1995: 371; Malaspina 2003: 364, 375; Gregori 2004-2005: 579; González Vázquez 2014: 118).

El término está testimoniado una vez en la literatura latina, referido a Galeria Copiola, emboliaria que vivió 104 años (PLIN. *nat.* 7, 158), mientras que el espectáculo es citado dos veces por Cicerón (*Sest.* 116 y *ad Q. fr.* 3, 1, 24). Gracias a la epigrafía conocemos la expresión *arbitrix emboliarum*<sup>15</sup> que, aunque es difícil de definir, parece constituir un término técnico dentro de la profesión. Podría referirse a la directora de una compañía de *emboliariae* o, como piensa Malaspina (2003: 370), a la coreógrafa o directora de estas piezas, pues para esta autora la *emboliaria* es, sobre todo, bailarina. Para Starks (2008: 127) sería una especie de agente artística encargada de poner en contacto a las artistas de *embolia* con *greges* teatrales.

Existen dos testimonios epigráficos de *emboliariae* en soportes bien diferentes. La primera es una placa funeraria y la segunda una *tessera*, probablemente con finalidad comercial.

### 2.3.1. *Phoebe Vocontia*

Inscripción funeraria. Placa de mármol, hallada en Roma. Se conserva en la Galería Lapidaria de los Museos Vaticanos (sigla 25-79, n° inv. 7588). Texto dividido en tres columnas (aquí solo se recoge la central, que es la que corresponde a nuestro estudio). Está partida por la mitad con un corte en diagonal que atraviesa la dedicatoria.

*I longa* en *artis* (línea 3). *Vixsit* por *vixit* (línea 6). Los signos de interpunción son triángulos invertidos. Dimensiones: 15 x 37 cm.

*CIL* VI, 10127, *cf.* p. 3906; *ILS* 5262; Bonaria 1965a, 271 n° 474; Prosperi 1985, 76-77 n° 4; Perea 2004, 29; Starks 2008, 128-130. *Cf.* Malaspina 2003: 364, 375; Gregori 2004-2005, 579.

	Phoebe ·
	Vocontia
	emboliaria · artis ·
	omnium · erodita
5	hunc (!) · fatus · suus · pressit
	vixsit annis · XII

<sup>15</sup> *Cf.* inscripción n° 2.3.2.



Imagen nº 4 (foto obtenida de EAGLE)

Febe Voconcia, emboliaria, cultivada en todas las artes<sup>16</sup>. Su destino la empujó aquí. Vivió 12 años.

*Phoebe* es el femenino de *Phoebus*, uno de los epítetos más comunes para Apolo, dios de la música y de las artes. *Vocontia* es un gentilicio que hace referencia a la procedencia de esta niña<sup>17</sup>; está abundantemente documentado en la Galia Narbonense y otras dos veces en Roma<sup>18</sup>. Este tipo de *cognomen*-gentilicio no tiene ningún paralelo con las demás inscripciones estudiadas en estas páginas, y solo en el caso de Maura Cana (inscripción nº 2.4.5, procedente de *Volubilis*, Marruecos), el *nomen* –y no el *cognomen*– parece hacer referencia a la procedencia de la actriz.

La temprana edad de la artista –12 años– y su completa formación –*artis omnium erodita*– parecen sugerir que estas profesionales se adiestraban intensamente desde muy pequeñas, alcanzado fama muy jóvenes, de forma similar a lo que ocurre en la actualidad con las gimnastas de alto rendimiento.

La fórmula *artis omnium erodita* se repite en la inscripción nº 2.4.3, perteneciente a Licinia Éucaris, *mima* fallecida a los 14 años.

Cronología: primera mitad del siglo I d.C.

<sup>16</sup> Malaspina (2003: 364) interpreta esta expresión como «la più esperta di tutti nell'arte sua», entendiendo que de *erodita*, adjetivo en grado positivo, dependen un genitivo de relación, *artis*, y un genitivo partitivo, *omnium* (cf. *ibid.* nota 6).

<sup>17</sup> Los *Vocontii* eran un pueblo de la Galia Narbonense que habitaba la zona entre el Ródano y los Alpes. Kajanto (1965: *add.* 202) incluye *Vocontius* entre los *cognomina* étnicos.

<sup>18</sup> *CIL* I, p. 341 y *AE* 2008, 261.



### 2.3.2. *Sophe Theorobathylliana*

*Instrumentum*. Tessera de hueso encontrada en la viña Santambrogio, en la Via Latina, Roma. Desaparecida. Dimensiones desconocidas.

*Imbolarium* por *embolarum* (línea 5).

*CIL* VI, 10128, cf. p. 3906; *ILS* 5263; Perea 2004, 29; Starks 2008, 125-127. Cf. Kenneth-Henry 1919: 380; Leppin 1992, 297; Malaspina 2003, 370; Gregori 2004-2005, 579.

5  
Sophe  
Theoroba-  
thylliana  
arbitrix  
imbolia-  
rum

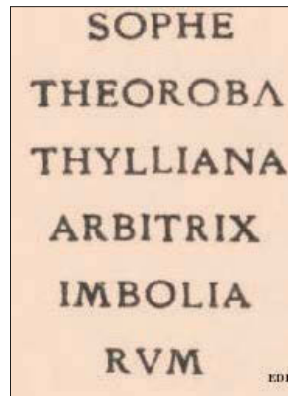


Imagen nº 5 (foto obtenida de EAGLE)

*Sophe* Teorobatiliana, agente de embolios.

En las líneas 5-6 la mayoría de editores considera que *imbolarum* es una haploglogía de *embolarium*. Starks (2008: 127) sugiere una posible lectura *emboli<o>rum* a partir del neutro *embolium*. El *ThLL* atestigua el femenino *embolia*, *-ae* tomando como fuente precisamente esta inscripción, con lo cual no sería necesaria ninguna conjetura.

Con respecto al soporte, la *tessera* sería una especie de credencial profesional o tarjeta de presentación (Starks 2008: 127).

El *nomen Sophe*, de origen griego, incide en la «sabiduría» de su poseedora, cualidad recalcada por su condición de *arbitrix*. Este término, equivalente a *arbitra*, puede interpretarse como epíteto alusivo a la superioridad de *Sophe* sobre las de su misma profesión, o como tecnicismo; en este último caso, su condición servil (el sistema onomástico indica que *Sophe* era esclava) hace difícil considerarla propietaria de una compañía de emboliarías (Gregori 2004-2005: 579), por lo que tal vez fuera directora o coreógrafa de este tipo de espectáculos o representante de emboliarías.

Sobre el significado de *Theorobathylliana* existen varias hipótesis construidas sobre la base de los elementos constitutivos del apodo, *Theoros* y *Bathyllus*. *Bathyllus* era un pantomimo de época augustea asociado a Mecenas y uno de los desarrolladores del género, mientras que *Theoros* era otro actor de la misma época con el que debía codirigir una escuela que rivalizaba con la de Pylades, otro de los precursores de la pantomima, de modo que los miembros de una y otra solían diferenciarse adoptando como apodo el nombre de sus respectivos maestros; en este sentido, *Theorobathylliana* podría funcionar como un apodo de *Sophe*, aludiendo a que trabajaba un repertorio cómico siguiendo dicha escuela (*ILS* 5263; *CIL* VI, p. 3906; Malaspina 2003: 370 nota 142)<sup>19</sup>. Solin (1982: 1098) y Gregori (2004-2005: 579) opinan que *Bathyllus* y *Theoros* podrían haber sido la misma persona, que cambió su nombre original, *Theoros*, por el de *Bathyllus*. Starks (2008: 125-126) sugiere que tal vez existiera un pantomimo llamado *Theorobathyllus*, que habría formado su nombre uniendo los de los dos famosos pantomimos anteriores, y que *Sophe* sería miembro de su compañía.

Cronología: época augustea, por el contexto.

## 2.4. *Mima*

La *mima* es la actriz de mimo, género cuyo elemento definitorio básico es el empleo primordial de la expresión corporal<sup>20</sup> (López-Pociña 2007: 307). Su presencia en escena surge aproximadamente a partir del siglo II a.C.; actuaban sin máscara, para reforzar la gesticulación necesaria en el mimo, y debían encontrarse en buena forma física, puesto que muchos de sus movimientos requerían ciertas dotes atléticas (Malaspina 2003: 380; González Vázquez 2014: 184-185).

En general, el mimo era un espectáculo grotesco y cargado de erotismo, tal vez por un posible origen relacionado con las fiestas dedicadas a Flora (*Floralia*), diosa de la fecundidad y patrona de las prostitutas. Lo que sí es seguro es que muchas de las representaciones acababan con la *nudatio mimarum*<sup>21</sup>.

Pese a estas actitudes «licenciosas», las *mimae* contaban con el aprecio tanto de patricios como de plebeyos llegando incluso, como hemos recordado ya, a ser objeto de las atenciones de políticos y personajes influyentes y a ostentar privilegios propios de la aristocracia, sin que ello mitigara su mala con-

<sup>19</sup> Por otra parte, si *Sophe* era pupila de los pantominos *Theoros* y *Bathyllus*, tal vez trabajara también como pantomima (Kenneth-Henry (1919: 380).

<sup>20</sup> Aunque no podemos olvidar que el mimo alcanzó rango literario en época de Cicerón, fundamentalmente, gracias a las figuras de Décimo Laberio y Publilio Siro (López-Pociña 2007: 307-308).

<sup>21</sup> Sobre la *nudatio mimarum* cf. Gregori (2004-2005: 580) y López-Pociña (2007: 309, 317).

sideración social, equiparada a la de las prostitutas –pensamiento fomentado también por esta *nudatio mimarum*.

Las mimas podían organizarse, igual que sus colegas masculinos, en asociaciones, bien mixtas, bien femeninas<sup>22</sup>.

La profesión de mima es, de entre las de actrices, la más atestiguada por la epigrafía, que presenta diez *tituli* dedicados a ellas.

#### 2.4.1. *Cornelia Nothis*

Inscripción funeraria. Cipo rectangular de mármol veteadado en gris, fragmentado en 6 piezas que encajan entre sí; faltan trozos correspondientes al lado derecho y a la parte inferior. Fue hallado en la necrópolis oriental, en el Solar del Disco, Mérida, en 1991. Se conserva en el MNAR, Mérida.

Signos de interpunción triangulares y *hedera* (línea 6). Dimensiones: (46) x 26 x 30 cm.

Saquete-Márquez 1993 n° 10 (*AE* 1993, 912; *HEp* 5 1995, 97); Nogales 2000, 86-87 fig. 12; Ceballos 2004a, 382-383; Perea 2004, 29.

Corne???

P(ublīi) • l(iberta) • Noth?[s]

secunda • mim[a]

Sollemnis • et

5 Halyi

h(ic) • s(ita) • [e(st)] s(it) • t(ibi) • t(erra) • (*hedera*) l[(evis)]



Imagen n° 6 (foto obtenida de *Hispania Epigraphica*)

Cornelia Notis, liberta de Publio, segunda mima de Solemne y Halyo. Aquí yace. Que la tierra te sea ligera.

*Cornelia Nothis* era una actriz de reparto (*secunda mima*) en una *gex*. El *nomen* es puramente romano, sin embargo, el *cognomen* es griego; en Hispania

<sup>22</sup> Waltzing (1895: 32 n° 86) incluye entre los *collegia* profesionales el de las *mimae*; cf. inscripción n° 2.4.8.

*Nothis* aparece en otra ocasión<sup>23</sup>. *Nothis* (Solin 1982: 1070-1071) es la variante femenina de *Nothus*<sup>24</sup>.

La relación de Cornelia con *Sollemnis* y *Halyos* no es fácil de definir. En general se acepta la idea de que ambos serían los directores o actores principales de la compañía a la que pertenecía la dedicataria. Más difícil de aceptar es la interpretación de Ceballos (2004a: 383), para quien Solemne y Halyos eran compañeros de Cornelia *Nothis* y dedicantes de la inscripción, dado que sería totalmente inusual la consignación de los dedicantes en genitiv. En cuanto a la onomástica, *Sollemnis* es latino (Kajanto 1965: 221), mientras que *Halyos* es oriental (Solin 1982: 697), y hace referencia al río Halys, en Asia Menor.

La importancia de esta inscripción reside en que constituye uno de los pocos ejemplos del teatro provincial en la Hispania romana<sup>25</sup>.

Cronología: primera mitad del siglo II.

#### 2.4.2. Ecloga

Inscripción funeraria encontrada en el cementerio Esquilino, Roma. Desaparecida. Características externas y dimensiones desconocidas.

*CIL* VI, 10110, *cf.* p. 3906; *ILS* 5216; Bonaria 1965a, 190 n° 97; Eichenauer 1988, 62; Csapo-Slater 1995, 281 n° 108; Perea 2004, 29. *Cf.* Leppin 1992, 233; Malaspina 2003, 380.

Eclogae  
regis · Iubae  
mimae · quae  
v(ixit) · a(nnis) · XVIII · [m(ensibus) ---]  
[- - - - -]

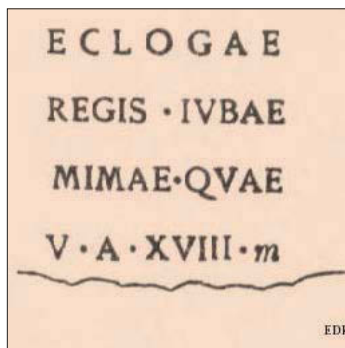


Imagen n° 7 (foto obtenida de EAGLE)

A Égloga, mima del rey Juba, que vivió 18 años y [- - -] meses...

<sup>23</sup> *AE* 1988, 769 (*Clunia*).

<sup>24</sup> *Nothus* aparece también en la inscripción n° 2.4.9.

<sup>25</sup> Para otras referencias hispanas a artistas teatrales, *cf.* Ceballos (2004b: 141-142).

Variantes: [*serva*] (línea 2) Mommsen.

Égloga (< ἐκλογή = «selección», a partir de ello se puede interpretar el nombre como «selecta») era posiblemente de origen griego, dado su nombre (Solín 1982: 1291). Según parece, *Ecloga* habría sido una mima privada de Juba II de Numidia, rey vasallo de Roma (Dessau, *ad ILS* 840; Leppin 1992: 233), que tenía un alto nivel de educación y disfrutaba del teatro, por lo que no es extraño que se relacionara con gente del espectáculo.

Cronología: 27 a.C.-37 d.C., por la prosopografía.

### 2.4.3. *Licina Eucharis*

Inscripción funeraria. Placa de mármol encontrada en Roma. Se conserva en los almacenes del Pontificio Instituto di Archeologia Cristiana, II, 129, (Roma). El *elogium* principal está grabado en caracteres de mayor tamaño. Los signos de interpunción son puntos. Dimensiones: (63,1) x (80,2) cm.

*CIL* I2, 1214, *cf.* p. 970; *CIL* VI, 10096, *cf.* pp. 3492, 3906; *CLE* 55; *ILS* 5213; Bonaria 1965a, 182 n° 2; Sanders 1985, 54-57; Eichenauer 1988, 63; Orlandi 1993 n° 66; Massaro 1992, 115-194; Frascati 1997 n° 18; Ricci-Salvadori 2008, 145-146. *Cf.* Beare 1964, 131; Malaspina 2003, 364.

Eucharis · Liciniae · [(liberta)]

docta · erodita · omnes · artes · virgo · vi[xit · an(nis) · XIII]

heus · oculo · errante · quei · aspicias · léti · dom[us]

morare · gressum · et · titulum · nostrum · perlege

5 amor · parenteis · quem · dedit · natae · suae

ubei · se · reliquiae · conlocarent · corporis

heic · viridis · aetas · cum · floreret · artibus

crescente · et · aevo · gloriam · conscenderet

properavit · hóra · tristic · fatalis · mea

10 et · denegavit · ultra · veitae · spiritum

docta · erodita · paene · Musarum · manu

quae · modo · nobilium · ludos · decoravi · choro

et · graeca · in · scaena · prima · populo · apparui

en · hoc · in · tumulo · cinerem · nostri · corporis

15 infestae · Parcae · deposierunt · carmine

studium · patronae · cura · amor · laudes · decus?

silent · ambusto · corpore · et · leto · tacent

reliqui · fletum · nata · genitori · meo

et · antecessi · genita · post · leti · diem

20 bis · hic · septeni · mecum · natales · dies

tenebris · tenentur · Ditis · aeterna · dom[u?]

rogo · ut · discedens · terram · mihi · dic[as · levem]



Imagen nº 8 (foto obtenida de EAGLE)

Éucarís, liberta de Licinia, docta doncella, instruida en todas las artes, vivió 14 años. Detén tu paso, tú que con mirada errante observas las mansiones de la muerte, y lee entero mi epitafio, que el afecto de un padre dedicó a su hija, para que se depositaran allí los restos de su cuerpo. Cuando aquí mi juventud florecía abundantemente con las artes y, con el paso del tiempo, ascendía hacia la gloria, la triste hora de mi destino llegó hasta mí e impidió que el aliento de la vida avanzase más allá. Culta, educada casi por la mano de las musas, yo que hasta hace poco adorné con mi baile los espectáculos de los nobles y aparecí como la más distinguida ante el público en la escena griega, he aquí que las hostiles Parcas han depositado mis cenizas en este túmulo con un poema. La dedicación, cuidado y amor de mi patrona, mis glorias y mi éxito se desvanecen, incinerado mi cuerpo, y guardan silencio en la muerte. He dejado lágrimas para mi padre, a quien he precedido en la muerte, a pesar de haber nacido después. Ahora mis catorce años están retenidos conmigo en la oscuridad eterna de la morada de Dis. Te pido que, al alejarte, digas que la tierra me sea ligera.

Se trata de un *carmen sepulcrale* formado por un *titulus* en prosa (líneas 1-2) y por un epigrama de 20 senarios yámbicos.

*Eucharis* era liberta de una matrona llamada Licinia; era probablemente de origen griego, no solo por el nombre (Éucarís < εὐχαρίς, «bella», «encantadora»), sino también por la mención a las Musas que aparece en el verso 11 (*erodita paene Musarum manu*). Las similitudes existentes entre el lenguaje y el estilo de este *carmen* y el único fragmento largo conservado del mimo de Laberio ha llevado a los especialistas a relacionar a la dedicataria de este epitafio con el género literario del mimo, por lo que tradicionalmente se le ha atribuido la profesión de mima (Massaro 1992: 119-120)

La expresión *graeca in scaena prima* podría significar que había actuado y se había labrado una reputación en Grecia, o bien que estaba especializada en obras griegas<sup>26</sup>. En nuestra opinión, otra posible interpretación de los versos 12-13 es que Éucarís había pasado del espectáculo privado (*nobilium ludos*) a la escena pública, donde acababa de debutar (*in scaena prima populo apparui*).

La mención de ambos personajes por separado ha llevado a pensar (Massaro 1992: 117) que Éucarís y su padre fueron adquiridos por Licinia –probablemente por las cualidades de bailarina de la niña–, en lugar de que la muchacha hubiese nacido en casa de su patrona.

La corta edad de la joven en el momento de su muerte hace pensar en una vida dedicada enteramente al espectáculo, puesto que a los 14 años ya era

<sup>26</sup> Sobre las diferentes interpretaciones de *prima* cf. Massaro (1992: 116, 168-169).

famosa, presentando un notable paralelismo con *Phoebe Vocontia* (cf. la inscripción nº 2.3.1. del presente trabajo.)

Cronología: época cesariana.

#### 2.4.4. *Luria Privata*

Inscripción funeraria. Placa de mármol, con el campo epigráfico enmarcado en una moldura. Encontrada en Roma. Se conserva en el Museo Maffeiano de Verona (nº inv. 28527).

Las dos últimas palabras (*Bleptus fecit*) son posteriores. La -s de *Bleptus* (línea 2) está grabada sobre una de las molduras laterales; *fecit* (línea 3) está sobre la moldura inferior. Interpunciones triangulares. Dimensiones: 14,4 x 27,4 cm; campo epigráfico: 6,6 x 19,6 cm.

*CIL VI, 10111, cf. p. 3906; ILS 5215; Perea 2004, 29. Cf. Leppin 1992, 282.*

Luria · Privata  
mima · v(ixit) · a(nnos) · XIX Bleptus  
fecit ·



Museo Maffeiano, Verona

Imagen nº 9 (foto obtenida de EAGLE)

Luria Privada, mima, vivió 19 años. Blepto hizo (este monumento).

*Luria Privata* era probablemente una liberta (Leppin 1992: 282), pero también cabe la posibilidad de que fuera libre de nacimiento, pues el *cognomen Privatus* indica origen social de ciudadano y es raro en esclavos y en libertos (Kajanto 1965: 82, 315).

Cronología: siglo I d.C., por la paleografía y las fórmulas.



### 2.4.5. *Maura Cana*

Inscripción funeraria, encontrada al norte del barrio oeste de la ciudad de *Volubilis* (actual Moulay Idriss, Marruecos). Dimensiones: 43 x 36 x 6,95; letras: 2,2 cm.

*AE* 1987, 1126.

5	[D(is)] M(anibus) S(acrum) Mau[ra] Cana [---]mima [---]nio mari[to] qui vixit [a]nnis XXXVI dies VI
---	--

Consagrado a los dioses Manes. *Maura Cana*, *mima*, a su marido [...]nio, que vivió 36 años y 6 días.

Esta inscripción representa el único caso en que la actriz estudiada aparece como dedicante y no como destinataria. Debido a su localización –*Mauritania Tingitana*–, creemos que *Maura* era el *nomen*, y que aludía a su procedencia. Aunque *Canus*, *-a* existe como *cognomen* latino referido a características físicas (Kajanto 1965: 223), aquí no parece serlo (Leppin 1992: 223). Dado que en el siglo I d.C. existió un famoso auleta rodio llamado *Kanos*<sup>27</sup>, creemos que *Maura* podría haber adoptado como *cognomen* el nombre del citado artista por estar de algún modo vinculada a él –puede que fuera una admiradora suya–, o para aumentar su propio prestigio<sup>28</sup>.

Cronología: desconocida, pero por los nombres podría datarse en la segunda mitad del siglo I d.C.

### 2.4.6. *Phiale*

Inscripción funeraria. Cipo de mármol encontrado en Roma. Se conserva en el Jardín del Museo Nazionale Romano (Roma). El campo epigráfico se encuentra enmarcado en una moldura. Los signos de interpunción son *hederae*. Dimensiones: 67 x 54 x 33 cm.

Gregori 2005, 3 n° 2.

<sup>27</sup> MART. 4, 5, 8: *Plaudere nec Cano, plaudere nec Glaphyro*. También es mencionado en SVET. *Galba* 12, 3. Sobre este músico cf. *RE* XX 1883; García de Mendoza (2014: 522).

<sup>28</sup> Se trataría de un caso similar al de *Sophe Theorobathylliana* (cf. inscripción n° 2.3.2.).

Dis ·(*hedera*) Manibus  
 Phiale ·(*hedera*) Caes(aris) servae  
 mimae Mandatus  
 Pollittianus  
 5 coniugi optimae  
 fecit  
 cum qua vixit  
 annis XII tulit secum  
 annos XXV



Imagen nº 10 (foto obtenida de EAGLE)

A los dioses Manes de Phiale, esclava imperial, mimma. Mandato Policiano hizo (este monumento) a su magnífica esposa, con quien vivió 12 años. Se llevó consigo 25 años.

El nombre de la joven es de origen griego (Solin 1982: 1248).

Cronología: 171-230 d.C., por la paleografía y las fórmulas.

#### 2.4.7. [---]ra

Inscripción de tipología desconocida. Fragmento de placa de mármol encontrado en Roma. Se conserva en Manziana, Villa di G. Tittoni (Roma). El fragmento consta únicamente de la terminación del nombre (-ra) y de la profesión de la persona; está decorado con un relieve de dos figuras humanas de pie, fragmentado a la altura de las cabezas. *I longa*.

*CIL VI, 10113. Cf. Malaspina 2003, 380.*

[ - - ]ra mima

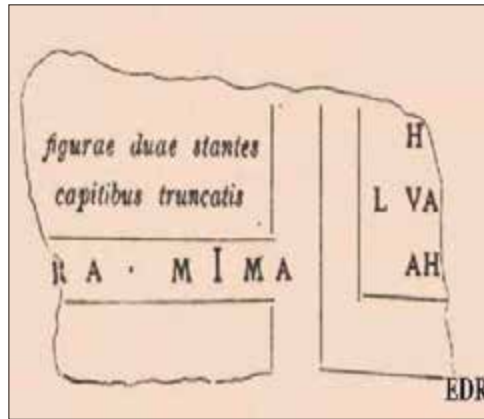


Imagen nº 11 (foto obtenida de EAGLE)

[ --- ]ra, mima.

Cronología: desconocida.

#### 2.4.8. Societas mimarum

Inscripción funeraria. Cipo delimitador realizado en piedra tiburtina. Lugar de hallazgo desconocido. Desaparecida. Dimensiones desconocidas.

*CIL* VI, 10109, *cf.* p. 3906; *ILS* 5217; Bonaria 1965a, 269 nº 464; Eichenauer 1988, 62. *Cf.* Malaspina 2003, 380.

Sociarum  
mimarum  
In fr(onte) p(edes) XV  
in agr(o) p(edes) XII

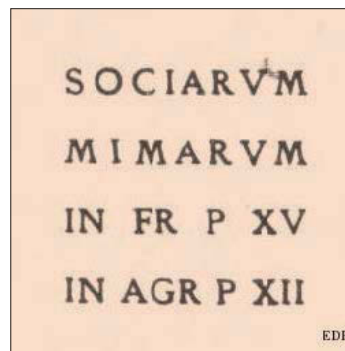


Imagen nº 12 (foto obtenida de EAGLE)

(Propiedad) de las mimas asociadas. Quince pies de frente, doce pies hacia el campo.

Se trata de una inscripción que señala un enterramiento colectivo reservado para las actrices mimas que formaban una asociación. El tamaño de la tumba es de 4,41 m de largo por 3,53 m de ancho. La asociación de mimas se encargaba del entierro de sus miembros y corría con los gastos de las exequias, supliendo así la función de los familiares, y dejando constancia de disponibilidad de ciertos recursos económicos.

Cronología: desconocida.

#### 2.4.9. *Thalassia*

Inscripción funeraria, encontrada en Roma. Soporte, material y dimensiones desconocidos.

*CIL* VI, 10112; Bonaria 1965a, 269 n° 463; Eichenauer 1988, 62; Perea 2004, 30. Cf. Raoul-Rochette 1836, 390 y 1845, 424; Leppin 1992, 304-305.

	Thalassiae
	mimae
	C(ai) Pisonis
	Nothi
5	spec<l>ar<i>
	contubern(ali)
	bene merenti

A Thalassia, mimae de Gayo Pisón Noto, fabricante de vidrio; a su esposa, que bien lo merecía.

Variantes: *speciariae* (línea 5) Bonaria; *speclariae* Raoul-Rochette.

Esta inscripción genera dudas en cuanto a su comprensión debido a la lectura de *speclari* (línea 5). Frente a la lectura de *CIL*, tradicionalmente se había leído *speciariae*, en cuyo caso la destinataria sería una vendedora de especias y *Mima* un *cognomen* latino. Pero parece más lógico que *Thalassia* fuera una esclava griega que ejercía la profesión de mimae bajo la tutela de *Nothus*, el vidriero, con el que luego se habría casado, como indica la palabra *contubernali* (línea 6). En el lenguaje del Derecho el contubernio no tiene rango jurídico de matrimonio, el término alude a la relación «quasi matrimoniale» entre esclavos o entre personas de origen libre y personas de condición servil, y que cuando se da entre personas libres equivale al concubinato, mientras que en epigrafía designa también la relación entre hombre y mujer de origen libre (De Ruggiero *DE s.v.*).

*Nothus* es *cognomen* de origen griego (Solin 1982: 1070-1071).

Cronología: primera mitad del siglo I d.C., basada en los nombres.

#### 2.4.10. *Vitella*

Inscripción funeraria (?). Probablemente era una placa. Fue hallada en Mirabella Eclano (Avelino, Apulia-Calabria). Desaparecida. Material y dimensiones desconocidos.

*CIL IX, 1325.*

5	Vitellae Q(uinti) [s(ervae)] mimae et P[---] Zmurna e[t][---] et Gratus [---] fecerun[t]
---	--

A Vitela, [esclava de] Q(uinto), mima, y a P[...]. Esmirna, y [...], y Grato [...] (lo) hicieron.

La ausencia de fórmulas de deposición podría indicar que esta inscripción no es sepulcral, pudiendo clasificarse como honorífica por el verbo *fecerun[t]* (línea 5). No obstante, la hemos considerado funeraria al resultarnos poco probable que la destinataria de un *titulus* honorífico sea una esclava.

Los dedicantes parecen ser tres: uno desconocido, Esmirna y Grato, todos de origen servil. *Zmurna* es un nombre de origen oriental, atestiguado en una taberna de Pompeya (*CIL IV, 7836*). *Gratus* es frecuente en esclavos y libertos (Kajanto 1965: 73).

Cronología: siglo II d.C.

#### 2.5. *Monodiaria*

El término *monodiaria* deriva de la palabra griega μονοῦδία, que significa «canto de una sola persona». El oficio de las *monodiariae* es difícil de definir; por su etimología, estarían relacionadas con el canto, pero aparecen diferenciadas de las *cantrices*. Tal vez, las *monodiariae* eran cantantes que desarrollaban su arte en el teatro realizando solos, con o sin acompañamiento musical, en los intermedios de las obras o al final de estas, algo similar a las *emboliariae*, pero excluyendo la parte de danza y actuación (Caruso 2008: 1421-1424; Malaspina 1982: 381).

El término está atestiguado únicamente en epigrafía, en dos inscripciones procedentes de Roma. No se ha encontrado ningún ejemplo masculino.

Las hemos incluido en nuestra recopilación porque su oficio parece desarrollarse en el contexto de los *ludi*, y no en el ámbito privado.

### 2.5.1. *Heria Thisbe*

Inscripción funeraria. Ara de mármol encontrada en Roma. Se conserva en los Museos Capitolinos (NCE 475). Signos de interpunción circulares. Dimensiones: 69 x 32 cm.

*CIL VI*, 10120, *cf.* p. 3906; *ILS* 5232; Bonaria 1965a, 209 n° 195; Caruso 2008, 1423 n° 1; Kolb-Fugmann 2008 n° 57; Velestino 2015, 54. *Cf.* Leppin 1992, 245, 306; Malaspina 2003, 381.

Heriae · Thisbe  
monodiariae ·  
Ti(beri) Claudi · Glaphyri  
choraulae · Actionic[ae]  
et Sebastonicae · terrenum  
5 sacratum long(um) p(edes) X lat(um) p(edes) X  
in quo condita est fodere noli  
ne sacrilegium · committas



Imagen n° 13 (foto obtenida de EAGLE)

A Heria Tisbe, monodiaría de Tiberio Claudio Gláfiro, *choraule* acciónico y sebastónico. No caves el terreno sagrado de diez pies de largo y diez pies de ancho en que está depositada, para no cometer sacrilegio.

El sistema onomástico mixto hace pensar que Heria era una liberta de origen griego; *Heria* procede del *praenomen Herius*. *Thisbe* es de origen griego (Solín 1982: 596). En *ILS* 327 se sugiere que es la esposa del dedicante, y Leppin (1992: 245) añade que ambos comparten sepultura.

El dedicante podría ser el propio Tiberio Claudio Gláforo I, un flautista muy reconocido en la Antigüedad<sup>29</sup>, como indican los títulos que le acompañan: *Actionicae* (línea 4) y *Sebastonicae*<sup>30</sup> (línea 5), es decir, vencedor en los *Actia*, unos *ludi* que se celebraban cada cinco años en *Nikopolis* para conmemorar la victoria de Augusto sobre Marco Antonio en *Actium*, y en los *ludi Sebastonici*, que se organizaban en Nápoles. La mención de estos títulos del esposo pretendería dotarla de una mayor consideración por estar relacionada con él. Mediante una imprecación (presente en las líneas 5-8) se advierte de las dimensiones asignadas a la tumba con el objetivo de evitar la profanación del territorio mencionado.

Puede que la inscripción fuese realizada en vida de *Heria*, ya que no aparecen ni la edad ni las fórmulas típicas de deposición.

Cronología: segunda mitad del siglo II, por la paleografía y los nombres.

### 2.5.2. Paezusa

Inscripción funeraria, tal vez situada al principio de la Via Appia. Desaparecida. Dimensiones desconocidas.

*CIL* VI, 10132, *cf.* p. 3906; *ILS* 5231; Caruso 2008, nº 2. *Cf.* Leppin 1992, 268; Malaspina 2003, 381.

Paezusae Caes(aris)  
 ser(vae) monodiar(iae)  
 Vix(it) ann(is) XVIII, m(ensibus) IIX  
 Euchrestus con-  
 iugi suae b(ene) m(erenti)

5

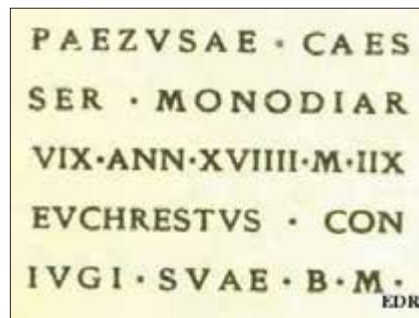


Imagen nº 14 (foto obtenida de EAGLE)

A Paezusa, esclava imperial, monodiaría. Vivió 19 años, 8 meses. Eucresto a su esposa, que bien lo merecía.

<sup>29</sup> *ILS* 5232. Gláforo aparece junto con otro flautista, Cano, en *MART.* 4, 5, 8 (*cf.* inscripción nº 2.10). También lo menciona *Iv.* 6,77. Sobre este músico *cf.* García de Mendoza (2014: 522).

<sup>30</sup> En epigrafía estos títulos siempre aparecen en género femenino, *cf.* *ILS* 5234.

El nombre de la esclava es de origen griego, y la joven perteneció a la casa imperial hasta su muerte. El dedicante es otro esclavo, también de origen griego.

Cronología: 50-150 d.C., por las fórmulas.

## 2.6. *Pantomima*

El término *pantomima* hace referencia tanto al género dramático como a la actriz que lo desempeña. Como género es una creación puramente latina, subdividida en estilos trágico y cómico, subgéneros que se desarrollan a partir de época de Augusto de mano de *Pylades* y *Bathyllus*, respectivamente<sup>31</sup>. Requería el control de varias disciplinas, como el mimo, la danza o el canto. El argumento de la obra, que parodiaba historias conocidas por el público, era cantado por un coro, acompañado de músicos, y la *pantomima* danzaba al son de la música. La parte musical fue perdiéndose poco a poco hasta quedar solo la parte mímica (cf. Malaspina 2003: 383; Gregori 2004-2005: 583-585; Nieva 2005: 2072-2073; Starks 2008: 110-111). Al contrario que los actores de mimo, llevaban máscaras que representaban rostros con las bocas cerradas, para hacer hincapié en que lo que se perseguía era la interpretación basada en los movimientos del cuerpo (González Vázquez 2014: 211).

La condición social de las actrices y actores de *pantomima* era la de libertos o esclavos. Podían realizar sus actuaciones tanto en teatros como en reuniones privadas. La procedencia de la mayoría de artistas que cultivaban este género era oriental (González Vázquez 2014: 214), y podían organizarse en *greges*, dirigidas por los amos o los patronos.

Tradicionalmente se ha considerado que se tardó mucho en otorgar a las mujeres el derecho a ejercer como *pantomimae*. No obstante, la primera inscripción que presentamos en este capítulo podría adelantar la cronología generalmente aceptada.

### 2.6.1. *Hellas*

Inscripción funeraria, procedente de Vienne. Desaparecida. Dimensiones desconocidas.

*CIL* XII, 1916; *ILS* 5210a; Csapo-Slater 1995, 380 n° 27; Perea 2004, 29; Starks 2008, 118-122. Cf. Leppin 1992, 247-248.

<sup>31</sup> Nos hemos referido a estos personajes en la inscripción n° 2.3.2.



Hellas  
pantomim(a)  
hic quiescit  
ann(orum) XIII  
5 Sotericus fil(iae)  
pii[ssim(ae) fecit et]  
s[ub asc(ia) dedic(avit)]

Helas, pantomima de 14 años, aquí descansa. Sotérico hizo (este monumento) para su afectuosísima hija y lo dedicó bajo el *ascia*.

La dificultad de este epígrafe reside en la adscripción del nombre *Hellas* al sexo femenino o masculino: *CIL*, *ILS* y Csapo-Slater no la interpretan, Lepin la identifica como masculina y Starks defiende la identidad femenina. Por nuestra parte, considerando que Solin (1982: 624) recoge más de treinta testimonios del nombre como femenino y ninguno masculino, nos inclinamos a pensar que *Hellas* era una mujer.

Así pues, *Hellas* habría sido una actriz de pantomima adolescente de origen griego; le dedica la inscripción su padre, Sotérico. La expresión *sub ascia* (línea 6), típica de la epigrafía funeraria gala –especialmente de la Galia Lugdunense–, se remonta a los grabados de azuelas o martillos de carpintero tallados en los dólmenes prerromanos de la zona. En una Galia ya romanizada servía para indicar una tumba nueva, posiblemente sin acabar (Smith *et alii* 1890, s.v.). Ambos eran esclavos.

Vienne era una colonia de la Galia Narbonense que gozó de gran vitalidad durante el período romano. Su teatro tenía capacidad para 13000 espectadores.

Esta inscripción puede constituir el más temprano testimonio de una pantomima femenina.

Cronología: primera mitad del siglo I d.C.

### 2.6.2. *Ignota*

Inscripción funeraria. Placa de mármol, fragmentada en siete pedazos por el lado derecho y con un fragmento perdido correspondiente al lado izquierdo. Fue encontrada en las Termas de Caracalla y se conserva actualmente en el Museo Nazionale delle Terme (nº121.598). Dimensiones: 52 x (52) x 2,8 cm.

Ferrua 1967 nº 132; *AE* 1968, nº 74; Manganaro 1970, 78-79; Starks 2008, 138-145.

- Ne · dubitare · precor · titulo · mea · fata · dolere  
 [a]ntequa<m> · addiscis · en · ego · quae · fuerim  
 [si]mplex · suavis · amans · dulcis · dilecta · iocosa  
 [at]tamen · in · thalamis · uno · contenta · marito  
 5 [lim]ina · coniugi · dilexi · quae · mea · semper  
 [qua]re · Thyreno · comes · adfui · s<a>epe · mar<i>to  
 [illa e]go · quae · natos · triplices · inixa · paravi  
 [ipsa h]os · institui · concordēs · discere · mores  
 [ut pari]les · vitae · maneant · probitate · et · amor<e>  
 10 [eis vari]os · casus · matris · suae · qui · modo · m<a>erent  
 [triste] quod · ad · ser{*i*}psit · fatorum · vera · potes<t>as  
 [usquam q]uis · poterit · superis · tam · laeta · videre  
 [ludicra] lascivo · quae · gessi · tradita · lusu  
 [ut divas pl]acidās · saltavi · carmen · amavi  
 15 [atque ad vo]cales · vultus · fui · cognita · digne  
 [nunc sup]eri · meos · casus · mortalisque · precor  
 [narrate ut] · sem<p>er · vivit · mea · fama · per · annos



Imagen nº 15 (foto obtenida de EAGLE)

No dudes, por favor, en lamentarte antes de descubrir en este epitafio mi destino. He aquí que yo, que fui sencilla, agradable, amante, dulce, amada, risueña, y aun así satisfecha en un matrimonio con un solo cónyuge, amé la casa de mi esposo, la cual fue mía siempre, y por eso a menudo fui compañera para mi marido Tirreno. Yo soy la que di a luz y crie a tres hijos; yo personalmente me preocupé de que aprendieran hábitos de concordia, para que sus vidas perma-

necieran parejas en la bondad y el amor, estos quienes ahora se lamentan del destino de su madre, esta triste situación hacia la que el verdadero poder de los Hados me ha arrastrado. ¿Quién en parte alguna podrá ver espectáculos tan placenteros para los dioses como aquéllos que yo interpreté, entregada a un provocativo juego? Cuando bailé (imitando) a las dulces diosas<sup>32</sup>, amé el canto, y fui dignamente conocida, no sin merecimiento, por mis gestos, que hablaban. Ahora, dioses y tú, mortal, por favor, contad mi destino, para que mi fama dure siempre a través de los años.

Variantes: *delicia* (línea 3) Ferrua, Manganaro; *et tamen* (línea 4) Ferrua, Manganaro; *[et ma]re* (línea 6) Ferrua, *[aequo]re* (línea 6) Manganaro; *ut docil]es* (línea 9) Ferrua, *ut simi]es* Manganaro; *funereos* (línea 10) Ferrua, Manganaro; *dura] quos ads[c]ripsit* (línea 11) Ferrua, Manganaro; *nescio* (línea 12) Ferrua, Manganaro; *ut modo* (línea 13) (Ferrua), *quam modo* (línea 13) Manganaro; *[saevos Ae]acidas* (línea 14) Manganaro; *[inter ami]cales* (línea 15) Ferrua, *[ob nover]cales* Manganaro; *vos sup]eri* (línea 16) Manganaro; *[dicite si]* (línea 17) Ferrua, *[discite sic]* Manganaro.

Esta inscripción es un *carmen sepulcrale* redactado en dísticos, dedicado a una actriz de pantomima, cuyo nombre desconocemos. El texto presenta constantes incorrecciones métricas y faltas de ortografía (Ferrua 1967: 95), y ha sido objeto de diferentes interpretaciones, pues parece ofrecer datos contradictorios.

La destinataria habría sido esposa de Tirreno, posiblemente otro pantomimo, y madre de tres hijos. Sus virtudes (línea 3) son todas típicas de las matronas romanas excepto *iocosa*, calificativo que indica de que se trata de una actriz cómica, probablemente una mima, pero la referencia a sus actuaciones danzadas (línea 14) induce a pensar que más bien se trata de una actriz de pantomima. El epitafio hace también mención a sus famosas gesticulaciones faciales (línea 15), afirmación extraña para una pantomima, pues en este género los artistas portaban máscaras<sup>33</sup>.

Si la reconstrucción es correcta, gracias a esta inscripción se confirmaría que esta profesión se basaba en la actuación, pero también en la danza, y que representaba, siempre con un matiz cómico y ligeramente erótico, todo tipo de historias de la mitología greco-romana (línea 14).

Cronología: siglo II d.C.

<sup>32</sup> Entiéndase «los papeles o los personajes de diosas».

<sup>33</sup> Cf. capítulo *Pantomima*.

## 2.7. *Incertae*

### 2.7.1. *Histrionica*

*Histrio*<sup>34</sup> es un sustantivo genérico empleado para designar a los actores varones a partir del siglo I d.C.; en femenino únicamente aparece como adjetivo (*ars histrionica* = «arte de la interpretación»). Si la lectura de la siguiente inscripción es correcta, sería el primer testimonio de su empleo como sustantivo femenino, haciendo referencia a una profesión femenina.

#### 2.7.1.1. *Actic[---]*

Grafito encontrado en la pared de las termas privadas de la «Casa del Centenario» (Casa 9.8.6), Pompeya. Conservada *in situ*. Dimensiones: 19,5 cm (largo).

*CIL* IV, 5233; Bonaria 1965b, 2; Franklin 1987 n° 103; Starks 2008, 130-134.

Histrionica Actic[---]

Actriz de Actio [---].

Aunque existe la posibilidad de que *Histrionica* sea un *cognomen* femenino derivado de profesión (Kajanto 1965: 321), es muy probable que aquí esté indicando precisamente el oficio de esta mujer. En ese caso, *Actic[---]* sería el nombre de la actriz (Franklin 1987 n° 103), o una alusión a su pertenencia a la *grex* de Actio Aniceto, un famoso pantomimo (*CIL* X, 1964). Bonaria (1965b: 2) piensa que *Actica* puede ser una variante de *Acticiana*, adjetivo que la convertiría automáticamente en un miembro no identificado de la compañía de Aniceto. Probablemente sea esta la opción más acertada pues, en un soporte de estas características no sería necesario mencionar su profesión, si se conociera el nombre de la mujer (Starks 2008: 132).

El anónimo autor debía ser un admirador deseoso de dejar constancia de su fascinación por esta mujer miembro de la compañía de *pantomimi* de Actio Aniceto, cuyo nombre desconocía.

Cronología: segundo tercio del siglo I, anterior al 79.

### 2.7.2. *Scaenica*

El término *scaenicus* es usado como sustantivo para referirse al actor que interpreta sobre el escenario (Gregori 2004-2005: 586). En femenino no aparece

<sup>34</sup> Cf. Gregori (2004-2005: 580); Starks (2008: 131). González Vázquez (2014: 137-148).

hasta el siglo VI, en fuentes jurídicas (*COD. IUST.* 5, 27, 1). Si la inscripción está correctamente interpretada, retrotraería cuatro siglos la documentación de este término.

### 2.7.2.1. Ar[---] [---]dida

Inscripción funeraria. Placa de mármol perteneciente a la colección Armellini. Se conserva en el Lapidario profano ex Lateranense de los Museos Vaticanos (sigla Z-19 verso, nº inv. 15813-14). Dimensiones: 30 x 28,5 x ?; Letras: 2-3 cm. *AE* 1993, 281. Cf. Leppin 1992, 222; Malaspina 2003, 387.

Dis [Manibus] sacrum.  
Ar[---][---]didae coniug(i)  
optimā[e bene mere]nti, scaenicāe  
M(arcus) Ar[---]us fecit et sibi.

A los dioses Manes. A Ar[---] [---]dida, excelente esposa, actriz, que bien lo merecía. Marco Ar[---]o hizo (este monumento para ella) y para sí mismo.

[---]didae se puede interpretar como [Can]didae o como [Splēn]didae, pero por el espacio entre letras es preferible la primera opción.

*Scaenica* (línea 3) puede ser interpretado como *scaenica*[e], refiriéndose a la profesión de [Can]dida como actriz (Leppin 1992: 222), o como *Scaenica*<sup>35</sup>, *nomen* masculino de la primera declinación, referido a uno de los dedicantes de la inscripción. La primera hipótesis incumpliría la norma general en epigrafía, en virtud de la cual la profesión del destinatario precede a la relación con el dedicante, pero parece más lógico pensar que en este *titulus* solo aparecen los dos integrantes del matrimonio, al no verse claro en condición de qué aparecería un tercer individuo *Scaenica*, poseedor de un nombre no atestado en ninguna fuente.

Cronología: por las fórmulas y los epítetos, siglo II d.C.

### 3. CONCLUSIONES

Como hemos comprobado, la información existente en la actualidad sobre terminología, funciones y actividad de las actrices en la Antigua Roma no es

<sup>35</sup> Solin (1982: 1104) recoge como nombre propio masculino dudoso *Scaenicus*, no *Scaenica*.

siempre unitaria y muchas veces se apoya necesariamente en conjeturas. En ocasiones los especialistas no alcanzan un acuerdo, debido a que las fuentes son escasas y fragmentarias. A pesar de ello, y de que en un catálogo tan reducido como el nuestro las conclusiones son susceptibles de variar con la inclusión de nuevos testimonios y es delicado hacer generalizaciones, podemos extraer las siguientes:

La cronología de las inscripciones comprende un período que abarca desde el siglo I a.C. hasta el III d.C., testimoniando la existencia de actrices en un marco temporal de casi cuatro siglos, con un total predominio de la profesión de mima en todas las épocas. Además, gracias a la epigrafía, que constituye una importante fuente de enriquecimiento léxico, hemos podido acreditar la existencia de diferentes profesiones ausentes en otros registros, como *acroamatica* y *monodiaria*, así como la aparición, con toda probabilidad, de nuevos términos para designar a artistas del sexo femenino, como *histrionica* y *scaenica*.

La mera condición femenina imposibilita a las mujeres intervenir en representaciones teatrales de tragedia, comedia y *atellana*. Por ello, los testimonios epigráficos de mujeres se relacionan con las modalidades escénicas a las que ella tiene acceso, preferentemente el mimo y la pantomima.

La escasez de testimonios epigráficos que documentan la existencia de profesionales femeninas de la escena es el reflejo, llevado al extremo, de la situación de la mujer en cualquier otro ámbito laboral e incluso en el ámbito privado, pues la proporción de inscripciones femeninas es en general muy inferior a la masculina.

La presencia de actrices en lugares como Hispania, Galia o Mauritania Tingitana testimonia el amplio marco geográfico de dominio romano y, sobre todo, la presencia de teatros y de actividades escénicas, lo que muestra un profundo grado de romanización y de implantación de la cultura romana en estos territorios.

La profesión de artista es una actividad restringida a áreas urbanas, y va unida por norma general a una baja condición social. La onomástica confirma el origen servil de todas ellas, que tienen mayoritariamente nombre griego u oriental. Gracias a la onomástica, hemos podido conjeturar la condición social de las mujeres de 9 *tituli*, que junto con las 8 que la mencionan expresamente, arrojan un resultado de 9 *libertas* y 8 *siervas*. Ello significa que un 53% son *libertas*, por lo que podría hablarse de una ligera tendencia a la manumisión en estas profesiones.

El 97% de las inscripciones son funerarias, hecho nada sorprendente, pues la propia naturaleza de esta profesión elimina automáticamente cualquier otra tipología epigráfica, aunque no se puede descartar la posibilidad de encontrar inscripciones votivas con actrices como dedicantes.

Las edades indican que las actrices se dedican a esta profesión desde muy jóvenes, por lo que debían ser adiestradas desde niñas. Conocemos la edad de ocho de ellas, de las que seis mueren antes de los 20 años. Estos datos indican que las actrices, ya sea por el tipo de vida o por su condición social, mueren jóvenes.

Por otra parte, de las inscripciones funerarias, salvo en un caso, todas las actrices recogidas son destinatarias de las mismas, siendo los dedicantes, generalmente, personas ligadas a ellas por lazos de parentesco. Por consiguiente, pese a la creencia general de que la relación de las actrices con sus patronos o amos era estrecha y de carácter vitalicio, los datos recogidos no parecen ilustrar esta tendencia.

Para finalizar, una última reflexión: la mayoría de estas actrices tiene un nombre griego u oriental. Un nombre de estas características sugiere o evoca automáticamente en la mente del público la imagen de una artista nacida y venida de Grecia, cuna y paradigma de las artes escénicas, dotando a estas niñas, adolescentes y mujeres de una identidad genuinamente griega, independientemente de su propio origen geográfico. El nombre se convierte así en una especie de sello de calidad que garantiza la autenticidad del producto, y su empleo en un recurso artificioso con vistas a lograr mayor prestigio y, en consecuencia, mayor beneficio económico. Elegido o impuesto, implicaría la sustitución de su verdadero lugar de nacimiento en aras de un mayor prestigio profesional, y ese podría ser el caso de algunas de nuestras actrices.

## ABREVIATURAS

*AE* = *L'Année épigraphique*, Paris (1888-).

*CIL* = *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berlin (1852-).

*CLE* = Buecheler, F. - Lommaztsch, E. (1897-1926), *Carmina Latina Epigraphica*, Stuttgart.

*DAGR* = Daremberg, Ch. - Saglio, E. (1877-1919): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les textes et les monuments*, Paris.

*DE* = De Ruggiero, E. (1895-): *Dizionario epigrafico di antichità romane*, Roma.

*DLE* = Blánquez Fraile, A. (1961): *Diccionario latino-español*, Barcelona.

*EAGLE* = *Electronic Archive of Greek and Latin Epigraphy* (<https://www.eagle-network.eu/>)

*HEp* = *Hispania Epigraphica* (<http://eda-bea.es/>).

*ILS* = Dessau, H. (1892): *Inscriptiones Latinae Selectae*, Chicago.

*ThLL* = *Thesaurus Linguae Latinae* (1894-), München.

## OBRAS CITADAS

- Beare, W. (1964): *La escena romana. Una breve historia del drama latino en los tiempos de la República*, Buenos Aires.
- Bonaria, M. (1965a): *Romani mimi*, Roma.
- (1965b): «Actiani», en *RE Supplement* 10, 1-2.
- Braund, D. (2014): *Augustus to Nero (Routledge Revivals): A Sourcebook on Roman History, 31 BC-AD 68*, London.
- Cabrero, J. - Cordente, F. (2011): «Los oficios de la diversión en Roma», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 24, 349-366.
- Caruso, C., (2008): «La professione di cantante nel mondo romano. La terminologia specifica attraverso le fonti letterarie ed epigrafiche», en M. L. Caldelli *et alii* (eds.), *Epigrafia 2006, Atti della XIVe Rencontre sur l'Épigraphie in onore di Silvio Panciera con altri contributi di colleghi, allievi e collaboratori* III, 1407-1430.
- Cascioli, G. (2013): *Epigrafi pagane nell'area Vaticana*, Ciudad del Vaticano.
- Ceballos, A. (2004a): «Los espectáculos en la Hispania romana: la documentación epigráfica», *Cuadernos Emeritenses* 26, II, Mérida.
- (2004b): «Los *Ludi scaenici* en Hispania», *Epigraphica* 66, 135-144.
- Cicu, L. (1988): *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari.
- Csapo, E. - Slater, W. J. (1995): *The Context of Ancient Drama*, Michigan.
- Dupont, F. (1985): *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome Antique*, Paris.
- Easterling, P. - Hall, E. (2002), *Greek and Roman Actors*, Cambridge.
- Eichenauer, M. (1988): *Untersuchungen zur Arbeitswelt der Frau in der römischen Antike*, Frankfurt am Main.
- Ferrua, A. (1967): «Antiche Iscrizioni inedite di Roma», *Epigraphica* 29, 62-100.
- Frascati, S. (1997): *La collezione epigrafica di Giovanni Battista de Rossi presso il Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana*, Città del Vaticano.
- González Vázquez, C. (2014): *Diccionario Akal del Teatro latino: léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid.
- Gregori, G. L. (2004-2005): «I protagonisti della scena teatrale nella documentazione epigrafica di Roma», *ScAnt* 12, 575-590.
- (2005) «Archimimi, mimi e scaenici: tre nuove iscrizioni romane di attori», *Studi Romani* 53, 6-9.
- Hall, E. - Wyles, R. (eds.) (2008): *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford.
- Kajanto, I. (1965), *The Latin Cognomina*, Roma.
- Kenneth, G. - Henry, G. (1919): «Roman Actors», *Studies in Philology* 16/4, 334-382.



- Le Gall, J. (1969): «Métiers de femmes au *Corpus Inscriptionum Latinarum*», *REL* 47bis, 123-130.
- Lefkowitz, M. R. - Fant, M. B. (2005): *Women's life in Greece and Rome: a Source Book in translation*, Baltimore.
- Leppin, H. (1992): *Histrionen: Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnennkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats*, Bonn.
- López, A. - Pociña, A. (2007): *Comedia Romana*, Madrid.
- Malaspina, E. (2003): «La terminología latina delle professioni femminili nel mondo antico», *MedAnt* 6/1, 347-391.
- Massaro, M. (1992): *Epigrafia metrica latina di età repubblicana*, Bari.
- Medina Quintana, S. (2014): *Mujeres y economía en la Hispania romana: oficios, riqueza y promoción social*, Oviedo.
- Nieva, A. (2005): «El mimo y la pantomima en las fuentes literarias y epigráficas», en P. Conde - I. Velázquez (eds.), *La Filología Latina. Mil años más. Actas del IV Congreso de la Sociedad de Estudios Latinos (Medina del Campo 22-24 mayo de 2003)*, Madrid, 2063-2080.
- Nogales, T. (2000): *Espectáculos en Augusta Emérita (Espacios, imágenes y protagonistas del ocio y espectáculo en la sociedad romana emeritense*, Mérida.
- Orlandi, S. (1993): «Un contributo alla storia del collezionismo: la raccolta epigrafica Delfini», *Opuscula Epigraphica* 4, Roma.
- Perea, S. (2004): «Extranjeras en Roma y en cualquier lugar: mujeres mimas y pantomimas, el teatro en la calle y la fiesta de Flora», *Gerión Anejos* VIII, 11-43.
- Pina, F. (2011): «Teatro, política y sociedad en Roma», en A. Vicente - J. A. Beltrán (eds.), *Grecia y Roma a escena. El teatro grecolatino: actualización y perspectivas*, 196-214.
- Prosperi, G. (1985): «Attori-bambini del mondo romano attraverso le testimonianze epigrafiche», *Epigraphica* 47, 71-82.
- Ricci, C. - Salvadori, M. (2008): *Il fanciullo antico. Soggetto tra formazione e religio*, Alejandría.
- Sanders, G. (1985): *Cultura epigrafica dell'Appennino: Sarsina Mevaniola e altri studi*, Faenza.
- Saquete, J. C. - Márquez, J. (1993): «Nuevas inscripciones romanas de *Augusta Emerita*: la necrópolis del Disco», *Anas* 6, 51-64.
- Starks, J. H. (Jr.) (2008): «Pantomime Actresses in Latin Inscriptions», en E. Hall - R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 110-145.
- Solin, H. (1982): *Die Griechischen Personennamen in Rom: Ein Namenbuch*, Berlin-New York.

Velestino, D. (2015): *La Galleria Lapidaria dei Musei Capitolini*, Roma.

Webb, R. (2002): «Female Entertainers in Late Antiquity», en P. Easterling - E. Hall, (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 282-303.

## RECURSOS WEB

*Epigraphische Datenbank Clauss-Slaby* <<http://www.manfredclauss.de/es/>> (30/01/2018).

García de Mendoza, A., (1947= 2014): *Enciclopedia musical* <<http://bookstore.palibrio.com>> (30/01/2018).

Kolb, A.-Fugmann, J. (2008): *Tod in Rom. Grabinschriften als Spiegel römischen Lebens* <<http://www.trismegistos.org/tm/detail.php?tm=274368>> (30/01/2018).

Raoul-Rochette, M. (1836): *Peintures antiques inédites précédées de Recherches sur l'emploi de la peinture dans la décoration des édifices sacrés et publics chez les grecs et chez les romans* <<https://books.google.es/books?id=9PjFXfmiSEwC&pg=PA390&lpg=PA390&dq>> (30/01/2018).

— (1845): *Lettre à M. Schorn: supplément au Catalogue des artistes de l'antiquité grecque et romaine* <<https://books.google.es/books?id=T3sVh4T-jkFEC&pg=PA424&lpg=PA424&dq>> (30/01/2018).

Smith, W. et alii (1890): *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, en Perseus Digital Library <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0063%3Aentry%3Dascia-cn>> (30/01/2018).

Waltzing, J. P. (1895): *Étude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains depuis les origines jusqu'à la chute de l'Empire d'Occident* <<https://archive.org/details/tudehistoriques01waltgoog>> (30/01/2018).

# EXPERIENCIA DE LA *MORS IMMATURA* SEGÚN LA EPIGRAFÍA Y LA TRAGEDIA GRIEGAS

Sandra Muñoz Martínez

Universitat de València / Universitat de Barcelona

<mumarsan@alumni.uv.es> / <smunozma93@alumnes.ub.edu>

Artículo recibido: 4 de febrero de 2018

Artículo aceptado: 24 de febrero de 2018

## RESUMEN

En el presente trabajo estudiaremos el reflejo de la *mors immatura* o ἄωρος θάνατος en epitafios reales y en la tragedia griega, concretamente en la *Hécuba* de Eurípides. Hemos analizado dos textos, uno epigráfico (GV 1680/Insc. Métr.83) y un pasaje de la tragedia señalada (vv.409-440), que presentan vocabulario trenódico a fin de estudiar qué elementos comunes existen en textos que recogen la experiencia de una *mors immatura* y, a su vez, cuáles son las diferencias. Con el fin de ofrecer un análisis comparativo más claro, hemos escogido dos textos sobre la *mors immatura* de una joven. Nuestro propósito es ofrecer una visión general sobre la plasmación de la muerte prematura en la lengua y en la literatura griegas; por esta razón hemos decidido analizar las cuestiones lingüísticas y estilísticas de alguno de los textos estudiados, así como otra información esencial (muerte de Polixena, pensamiento y métrica).

**PALABRAS CLAVE:** *mors immatura*, Hécuba, Eurípides, epitafios, θρῆνος.

## ABSTRACT

In this paper we will study the reflection of the *mors immatura* or ἄωρος θάνατος in real epitaphs and in Greek tragedy, mainly in *Hecuba* by Euripides. We have analyzed two texts, one epigraphical text (GV 1680/Insc. Métr.83) and one passage of this tragedy that show threnodic vocabulary (vv.409-440) to study what kind of common elements exist in texts that reflect the experience of a *mors immatura* and, at the same time, what kind of differences are. To offer a comparative analysis clearly, we have chosen two texts about the *mors immatura* of a young lady. Our intention is to form a general vision about the representation of the premature death in the language and literature; for this reason, we have decided to do an analysis, maybe a little meticulous, about the linguistic and stylistic matters from one of the texts we have studied, as well as some essential information (the death of Polixena, thought and metric).

**KEYWORDS:** *mors immatura*, Hecuba, Euripides, epitaphs, θρῆνος.

## 1. INTRODUCCIÓN

Nuestro estudio se centrará en el reflejo en la epigrafía y en la literatura –concretamente en la tragedia– de un tipo concreto de muerte, a saber, la *mors immatura* (en griego, ἄωρος θάνατος), es decir, la muerte a deshora, prematura. Hemos escogido este tipo de muerte como objeto del presente análisis por diferentes razones. Se trata de un tipo de muerte que provoca un gran dolor en los padres, ya que supone, además de un desenlace de la vida contrario a las leyes de la naturaleza, la defunción de una persona joven que todavía no ha alcanzado la ἀκμή de su vida, lo que, para un joven, significaba no haber llegado a la ἐφηβεία (límite entre la infancia y la edad adulta)<sup>1</sup>, mientras que, para una joven, suponía no haber contraído matrimonio ni haber engendrado hijos<sup>2</sup>; ahora bien, para los muchachos, uno de los tópicos más repetidos en este caso es que han muerto antes de su primera barba<sup>3</sup> y, en cuanto a la muerte antes del matrimonio, debemos notar que aparece tanto en epitafios de muchachos como de muchachas (incluso más en los de ellos, que contraían matrimonio más tarde)<sup>4</sup>. Asimismo, es un tipo de muerte que, aunque fuese de especial emotividad en Grecia (hasta los dioses pueden sufrir, de un modo metafórico, una muerte prematura, como vemos en el himno homérico II dedicado a Deméter y Perséfone<sup>5</sup>), provoca un dolor perfectamente comprensible en nuestra época, probablemente todavía más que la muerte en la guerra, que desgraciadamente también sigue siendo actual. Así pues, cabe esperar que las muestras de dolor de los familiares por la muerte prematura de algún miembro del grupo sean perfectamente comprensibles para el lector actual. Además, es un tema del que resulta posible extraer una ingente cantidad de información si comparamos los epigramas funerarios griegos que se han conservado y las partes de las tragedias donde abunda este tipo de muerte.

Por tanto, gracias a la comparación de estos dos tipos de textos, uno real y otro literario, podemos observar con claridad las semejanzas y diferencias que existen en la plasmación de la *mors immatura* en textos de géneros diferentes. Hemos focalizado la atención en dos textos en los que se recoge la muerte prematura de dos jóvenes

<sup>1</sup> Cf. Vêrilhac 1978: 7.

<sup>2</sup> Para el tema de la maternidad como objetivo principal de las mujeres, cf. Morales Ortiz (2007: 132-136).

<sup>3</sup> Cf. Vêrilhac (1982: 160-163).

<sup>4</sup> GV 658 y 804 son algunos ejemplos inscripcionales donde se lamenta la muerte prematura de un joven que no ha logrado contraer matrimonio. Para más detalles al respecto, cf. Vêrilhac (1982: 157-160).

<sup>5</sup> Cf. Esteban Santos (2008: 134-135). Para un análisis de este mito desde la perspectiva de la madre enlutada, cf. Loraux (1990: 55-70).

doncellas, a saber, Lisandra, en el epitafio (GV 1680/Inscr. Métr.83), y Políxena, en la tragedia *Hécuba* de Eurípides (vv.409-440). Así podremos especificar detalles con más seguridad, al tratarse de dos casos hasta cierto punto comparables. Respecto a las traducciones ofrecidas, son todas propias, excepto si se indica lo contrario.

## 2. *MORS IMMATURA*: TÓPICO Y PENSAMIENTO ALREDEDOR DE ÉSTE

La muerte prematura ha sido un tema recurrente tanto en la literatura como en los testimonios epigráficos conservados, probablemente debido a que este tipo de defunción, que trastoca el orden natural de muertes (los hijos deben dar sepultura a sus padres y no a la inversa<sup>6</sup>) requería un testimonio conmemorativo que permitiese recordar al difunto y, a su vez, plasmar el dolor de sus familiares. El tema de la inversión del orden natural que supone una *mors immatura* es más frecuente en las inscripciones latinas que en las griegas, aunque esto no supone que la presencia de este motivo en las inscripciones griegas se deba a la influencia latina<sup>7</sup>, más aún si tenemos presente la cronología.

No cabe duda de que el mejor testimonio para estudiar el tópico de la muerte prematura habrían sido los θρήνοι, esto es, los cantos de duelo entonados durante los funerales, pero no conservamos de estos más que su reflejo en la lírica y en la tragedia, así como su parodia en la comedia. Probablemente la pérdida casi total de θρήνοι o elegías trenódicas se deba su naturaleza puramente oral<sup>8</sup>, justo al contrario que los epitafios, que estaban grabados en piedra, factor que ha permitido su conservación. Ante esta situación, hemos focalizado la atención en los elementos que coinciden o confluyen entre tragedia y epigramática sepulcral griegas<sup>9</sup>.

Queremos remarcar brevemente que existen diferencias entre el θρήνος y el γόος, dos maneras distintas de expresar el duelo ya presentes en Homero<sup>10</sup>. A pesar

<sup>6</sup> Cf. Heródoto, I, 84,4 Οὐδείς γὰρ οὕτω ἀμόητος ἐστὶ, ὅστις πόλεμον πρὸ εἰρήνης αἰρέεται, ἐν μὲν γὰρ τῇ οἱ παῖδες τοὺς πατέρας θάπτουσι, ἐν δὲ τῷ οἱ πατέρες τοὺς παῖδας. «Porque nadie es tan insensato que escoge la guerra antes que la paz, pues en ésta, los hijos dan sepultura a sus padres, mientras que, en aquélla, son los padres quienes entierran a sus hijos».

<sup>7</sup> Cf. Hernández Pérez (2001: 1).

<sup>8</sup> Cf. Bañuls Oller (1995: 87).

<sup>9</sup> Para más información, cf. Tsagalis (2008: 268-273).

<sup>10</sup> El θρήνος era una expresión del duelo más controlada y ordenada que, en Homero, se asocia a canciones entonadas hombres profesionales del duelo. Normalmente el θρήνος tenía la intención de calmar al difunto con la insistencia en que su vida había valido la pena, apelando a sus logros y al duelo de sus seres queridos que todavía vivían. Por otra parte, el γόος era más espontáneo y potencialmente emotivo, asociado en un primer momento a las mujeres relacionadas con el difunto. Las canciones que estas mujeres entonaban ponían énfasis en su dolor y frecuentemente hacían

de ello, en el presente artículo adoptaremos el vocablo *θρήνος* para referirnos a los lamentos fúnebres en su conjunto, a pesar de que somos conscientes de que hubo diferencias importantes entre *θρήνος* i *γός*. Optamos por esta elección dado que el *θρήνος* se concibió en toda Grecia como un lamento en forma poética que se centraba cada vez más en los logros del difunto y en un breve comentario al dolor de los vivos<sup>11</sup>, mientras que el *γός* perdió fuerza progresivamente<sup>12</sup>.

En cualquier caso, a pesar de la escasez de testimonios de dichas elegías fúnebres, no es una cuestión discutible que este género debió ser muy importante en la Antigua Grecia, aún más si tenemos presente que nos estamos refiriendo a muestras de carácter religioso<sup>13</sup>.

Para el pensamiento griego, la muerte prematura tenía una carga significativamente más marcada que la que parece tener a simple vista. Para los griegos, las almas de los *ἄωροι* (los muertos prematuros)<sup>14</sup>, precisamente por esta defunción imprevista, no pueden descansar en paz y, por esta razón, están destinados a vagar constantemente y a acompañar a Hécate. Por tanto, la desgracia de los *ἄωροι* sería doble, ya que, por una parte, sufren una muerte prematura y, por otra parte, no pueden descansar en paz. Hasta tal punto eran infortunados los *ἄωροι* que eran invocados en las *defixiones* que se depositaban bajo tierra y cerca de los sepulcros. Es aquí donde podemos encontrar una relación entre los *ἄωροι* y su aparición en los sueños de los vivos, pues los espíritus que han sufrido una

reproches al difunto por haber dejado a su familia desprotegida (Andrómaca se lamenta por la suerte de Astianax, *Il.* 22.477-515). Tiempo después, los *γός* añadieron el propósito de conmovier –demagógicamente– a los oyentes para incitar en ellos la venganza, focalizando la atención en la injusticia que suponía la muerte del individuo [Cf. Johnston (1999<sup>2</sup>: 100-101)].

<sup>11</sup> Cf. Johnston (1999<sup>2</sup>: 102).

<sup>12</sup> Se limitó el número de mujeres permitido para participar y se redujo de su longitud y frecuencia, además de restringirse los lugares autorizados para su ejecución. Creemos que una de las razones por las que se redujo su influencia fue porque, gracias a las medidas comentadas, se conseguía silenciar las voces que se lamentaban y reclamaban una reparación, algo que podía fragmentar la unidad de la *πόλις* [Cf. Johnston (1999<sup>2</sup>: 102)].

<sup>13</sup> Posiblemente la razón de más peso por la que insistimos en la importancia de los epitafios a la hora de estudiar el tópico de la *mors immatura* sea que en dichos testimonios la función principal del texto, que era el culto a la memoria del difunto, no perdió autoridad por motivos ideológicos o de otro carácter [cf. Bañuls Oller (1995: 88)], pues la muerte es el destino común para todos los humanos, lección que tiene que aprender incluso Gilgameš.

<sup>14</sup> Junto con los *ἄωροι*, existen otros muertos considerados espíritus que peligrosamente no descansan. Estamos hablando de los *ἄταφοι*, es decir, los que carecen de los ritos funerarios pertinentes, y los *βαιοθάνατοι*, a saber, los que han muerto violentamente [cf. Johnston (1999<sup>2</sup>: 127)]. Como les pasa a los *ἄωροι*, estos difuntos tampoco pueden descansar en paz porque su muerte o falta de funeral no les permiten reposar en el más allá. A propósito tenemos la figura de Polidoro, el hijo de Hécuba en la *Hécuba* de Eurípides, que es *ἄωρος*, *ἄταφος* y *βαιοθάνατος*: muere siendo un niño, su asesino le priva de los ritos funerarios y se le da muerte de manera violenta.

*mors immatura*, debido a su estado anímico de perturbación, suelen aparecerse en el mundo de los vivos<sup>15</sup>. Ahora bien, a pesar de esto, las almas de los ἄωροι permanecen en el Hades si reciben los ritos funerarios correspondientes<sup>16</sup>.

A pesar de que, según el pensamiento griego, el difunto recorría su camino hacia el Hades acompañado en todo momento (primero con Hypnos y Thánatos, luego con Hermes y finalmente con Caronte), al final la esencia humana acababa por disolverse<sup>17</sup>. Consiguientemente, a medida que los muertos van llegando al Hades, se van desintegrando hasta pasar a ser sombras aladas (ψυχαῖ o εἶδωλα<sup>18</sup>), de manera que, en el mundo de los vivos, solo queda del difunto su nombre y su recuerdo de cuando vivía<sup>19</sup>.

### 3. ANÁLISIS DE UN EPITAFIO REAL<sup>20</sup>: GV 1680/INSCR. MÉTR. 83

Aunque por razones de cronología sería más lógico estudiar el pasaje extraído de la tragedia *Hécuba*, hemos decidido colocar el estudio de este epitafio en

<sup>15</sup> Tanto para la doble desgracia de los ἄωροι como para su perturbación anímica y manifestación, cf. Rohde (1925: 595 y 553 y 604 respectivamente).

<sup>16</sup> Cf. Rohde (1925: 36).

<sup>17</sup> Tanto para la disolución de la esencia humana en el Hades como para el estudio de las divinidades que acompañan a los difuntos hasta el Hades, cf. Díez De Velasco Abellán (1995: 4 y 11-39 respectivamente).

<sup>18</sup> Para más información sobre iconografía y usos de los εἶδωλα, cf. Díez De Velasco Abellán (1995: 47-65).

<sup>19</sup> Aquí podemos observar con claridad la importancia que el nombre tenía para la Grecia Antigua, idea que vemos perfectamente reflejada en los epitafios, cuyo elemento principal es precisamente el nombre del difunto. En el epitafio, texto que conseguía que el difunto no perdiese su vínculo con la vida por más que éste estuviese en el Hades, el nombre del difunto era fundamental porque, para la Antigüedad, «el nombre no es un signo puramente convencional que representa un objeto, sino que realmente es ese objeto. El nombre no es algo externo al hombre, sino que es parte de la esencia del hombre mismo: el hombre es lo que expresa su nombre» [(Del Barrio Vega 1989a:7 y 8)]. Es la idea del *nomina sunt omina*.

<sup>20</sup> Es conveniente comentar rápidamente alguna información esencial sobre la epigrafía sepulcral griega que se debe tener en cuenta. Los epitafios más antiguos se componían por el nombre del difunto, del progenitor y –a lo sumo– de su patria. En los ss.VI-V a.C. las mujeres raramente aparecen como dedicantes de una inscripción, reduciendo su presencia casi exclusivamente a los epitafios dedicados a los hijos que morían jóvenes, mientras que el nombre que habitualmente aparecía era el del padre. A su vez, las mujeres que morían en edad temprana rara vez recibían epitafios poéticos, pero, cuando se da la ocasión, frecuentemente se incluye la referencia a su madre. Llegados al s. IV a.C. se perciben algunos cambios: las dedicatorias a mujeres aumentan y la madre gana espacio en el terreno de la lamentación por la muerte de sus hijos [Cf. González González (2009: 117-118)]. Posiblemente la epigrafía sepulcral evolucionó gracias, en parte, a factores externos, como la tragedia [para más información, cf. Del Barrio Vega (1989<sup>a</sup>) y Díaz de Cerio (1999)]. Esta influencia externa se contempla, a su vez, en la epigrafía latina [para más información, cf. Hernández Pérez (2015)].

primer lugar porque nuestra intención es mostrar al lector primeramente un ejemplo real de lamento por una muerte prematura y seguidamente pasar a ver este tipo de lamento en un texto literario.

A continuación nos disponemos a analizar el epitafio GV 1680/Inscr. Métr.83, una estela de Caranis (Egipto) datada entre los siglos III-II a.C. Se trata de ocho dísticos elegíacos donde se recogen ideas frecuentes en los epigramas sepulcrales: así, el tema de que la muerte ha hecho inútiles los cuidados que los padres proporcionaban a sus hijos y, en consecuencia, la imposibilidad de que los descendientes puedan compensar a sus padres a su vejez por dichos cuidados. También encontramos los reproches a las Moiras o la petición a los caminantes de que lloren el destino del difunto<sup>21</sup>. Respecto a la edición empleada, nos hemos decantado por el trabajo de Bernand<sup>22</sup> por ser más reciente.

Este epitafio fue compuesto en honor a Lisandra (v.13), que no sabemos cómo muere, pues el texto únicamente nos indica que fallece sin haber contraído matrimonio y sin haber engendrado hijo alguno; ahora bien, en los epitafios del s. IV a.C. no era habitual dar detalles sobre el tipo de muerte sufrida<sup>23</sup>. Es precisamente ella, Lisandra, la emisora ficticia del texto, razón por la cual no encontramos ninguna invocación a la difunta como resulta habitual en otros epitafios. Sin embargo, lo que sí sabemos gracias al texto son los nombres de sus progenitores, Filónica (v.13) y Eudemo (v.14). Veamos el texto griego y nuestra traducción:

Τί πλέον ἐστ' εἰς τέκνα πονεῖν ἢ πρὸς τί προτιμᾶν, εἰ μὴ Ζῆνα κριτὴν ἔξομεν, ἀλλ' Αἴδην;	
Δις δέκα γάρ μ' ἐκόμησε πατὴρ ἔτη, οὐδ' ἐτέλεσσα νυμφιδίων θαλάμων εἰς ὑμέναια λέχη,	
οὐδ' ὑπὸ παστὸν ἐμὸν δέμας ἤλυθεν, οὐδ' ἐκρότησαν	5
πάννυχ' ὀμηλική(ς) κεδροπαγεῖς σανίδας.	
Ἦλετο παρθενίη σειρήν ἐμή· αἰαῖ ἐκείνην Μοῖραν, ἢ, ἥτις ἐμοὶ νήματα πίκρ' ἔβαλεν·	
Μαστοὶ μητρὸς ἐμῆς κενεὸν γάλα τοί με ἐκόμησαν, οἷς χάριν οὐ δυνάμην γηροτρόφον τελέσαι·	10
Ἦς ὄφελον θνήσκουσα λιπεῖν πατρὶ τέκνον ὅπως μὴ αἰῶνα μνήμης πένθος ἄλαστον ἔχη.	

<sup>21</sup> Cf. Del Barrio Vega (1992: 178). Para más información sobre los temas recurrentes en epigrafía griega (y latina), cf. Lattimore – Oldfather (1942) y, concretamente, sobre los temas recurrentes en la epigrafía griega dedicada a muertos prematuros, cf. VÉrilhac (1982).

<sup>22</sup> Cf. Bernand (1969: n°83 pp. 327-332).

<sup>23</sup> Cf. González González (2014: 83).



Κλαύσατε Λυσάνδρην, συνομήλικες, ἦν Φίλον[ί]κη  
καὶ Εὐδήμος κούρην τήν(δ)᾽ ἐτέκοντο μάτην.

Τοῖσι ἐμὸν στείχουσι τάφον | μέγ' ἐνεύχομαι ὑμῖν,  
κλαύσατ' ἄωρον ἐμὴν | ἡλικίαν ἄγαμον.

15

¿Qué más da esforzarse por los hijos o por qué tener cuidado, | si no vamos a tener por juez a Zeus, sino a Hades? | En efecto, dos veces diez años mi padre me cuidó, pero no llegué al lecho del himeneo en las estancias nupciales | y tampoco bajo la sábana nupcial mi cuerpo entró, ni hicieron resonar | durante toda la noche las jóvenes de mi edad las puertas de madera de cedro. | Acaba de morir mi encanto de sirena<sup>24</sup> virginal. ¡Ay, conocida | Moira, ay, que me has lanzado unos crueles hilos tramadores! | En vano me amamantaron los pechos de mi madre, | a quienes no soy capaz de devolverlos la generosidad como un sustentador en la ancianidad. | Ojalá, al morir, le hubiera dejado a mi padre un hijo para que, al | recordarme, no tuviese durante el tiempo que le quede de vida un duelo insuperable. | Llorad ya por Lisandra, camaradas, la chica a quien | Filónica y Eudemo trajeron a la vida inútilmente. | Y a quienes se acerquen a mi tumba, os ruego con insistencia: | llorad mi juventud (perdida) demasiado joven, sin matrimonio.

Se trata de un texto escrito en κοινή<sup>25</sup>. Ahora bien, el epitafio presenta características del jonio literario y, al mismo tiempo, formas áticas<sup>26</sup>, probablemente debido a la contaminación habitual en la época de composición (ss. III-II a.C.) y de las épocas posteriores. Sin embargo, no debemos olvidar que nos encontramos delante de un texto perteneciente a la epigrafía sepulcral y por esa razón resultaría fácil encontrar algunos elementos conservadores o arcaicos<sup>27</sup>.

En el mismo v.1 encontramos una marca de relativa modernidad: una construcción perifrástica, τί πλεον ἔστ', cuyo sujeto es el infinitivo πονεῖν; esta estructura perifrástica –que encontramos en el griego clásico coloquial y que se impone en la lengua moderna– se repite a lo largo del epitafio en otra ocasión: μνήμης ἔχη (v.12). A su vez, curiosamente, en el primer verso aparece la preposición πρὸς con acusativo que tiene valor final, claro ejemplo del uso cada vez menos definido de las preposiciones en griego. Otro factor que podría delatar la modernidad de la época de composición del texto es la forma ática ἡλικίαν (v.16) y no la esperada en una inscripción que sigue el jonio literario

<sup>24</sup> Respecto al término σειρήν, existen dos posibilidades de traducción. La primera es la que nosotros hemos escogido, ‘encanto de sirena’. La segunda es ‘el hilo’ (de la vida).

<sup>25</sup> Para más información sobre el griego helenístico, cf. López Eire (1983: 5-20).

<sup>26</sup> Para más información acerca de la historia del ático, cf. López Eire (1994: 157-188).

<sup>27</sup> Para más información al respecto, Cf. González González (2014: 82) y Tsalgalis (2008: 216-302).

como lengua base (ἡλικίην). Recordemos que a mediados del s. V a.C. «el alto nivel del ático, empleado en literatura, estaba fuertemente jonizado, lo que no deja de ser normal dada la fuerte influencia que sobre el ático había ejercido el prestigioso jónico que desde muy temprano se había convertido en lengua literaria y de cultura»<sup>28</sup>; justamente en este ático de alto nivel son habituales las perífrasis<sup>29</sup>.

Por otra parte, apreciamos términos como ὀμηλικίη(ς) (v.6), παρθενίη (v.7) o σειρήν (v.7) sin *retroversio attica*, vocablos que sí marcan la influencia del jonio literario, así como κένεον, la forma jonia sin contracción (át. κένον). Otro término que delata el gusto por el jonio literario del epigrafista es κούρην (v.14), ya que el jonio forma parte de los dialectos que, tras la caída de la Ϝ postconsonántica, alargan la vocal en compensación; a su vez, es otro vocablo que no presenta *retroversio attica*. Asimismo, si medimos el v.13, advertiremos que la forma κούρην presenta problemas a la hora de encajar la primera parte del pentámetro, siendo κόρην posiblemente la forma adecuada (pese a que el editor no propone esta solución en el aparato crítico); tal vez aquí podríamos encontrar otro ejemplo de la abundante contaminación lingüística de época helenística: posiblemente el epigrafista quería conservar el tinte del jonio literario, aunque métricamente la forma κούρην comportase problemas. Ahora bien, debemos tener en cuenta que, en los siglos III-II a.C., la cantidad vocálica en griego ya no se veía con la claridad de los siglos anteriores<sup>30</sup>.

Pero no solo encontramos elementos recurrentes del jonio literario en este epitafio como mecanismo embellecedor del texto. Posiblemente, por buscar un matiz arcaizante o literario, en el v.5 hallamos el aoristo ἤλυθεν no sincopado en ἤλθον. En el v.6 observamos, a su vez, un adjetivo compuesto poético, κεδροπαγεῖς (κέδρος ‘cedro’ y πάγη ‘red’), pues, como es sabido, los compuestos tienen una gran carga semántica en la lengua griega. Asimismo, en el v.7 observamos la expresión de dolor trágica αἰαῖ, enfatizada no solo por estar formada por la repetición de αῖ, sino también por ἡ, otra partícula de dolor que aparece un verso más abajo. También cabe destacar el acusativo exclamativo ἐκείνην Μοῖραν (v.8) y el ὦς exclamativo que abre el v.11 que, en boca de la difunta, expresa un deseo con más ternura.

También podemos percibir en este epitafio términos propios de la lengua épica. De hecho, no es hasta el v.3 donde observamos claramente el primer término característico de la lengua literaria, ἐτέλεσσα, un aoristo en forma

<sup>28</sup> López Eire (1994: 157).

<sup>29</sup> Cf. López Eire (1994: 157).

<sup>30</sup> Cf. Carbonell Martínez (2016: 26).

épica con doble sigma. Igualmente, encontramos en el v.10 un imperfecto sin aumento (facultativo, homérico) que se interpreta como un tiempo primario por referirse a una acción del presente (imperfecto fraseológico).

El análisis de este epitafio abunda en lo que hemos visto hasta ahora: nos encontramos delante de un texto delicadamente elaborado. Ya los dos primeros versos tienen gran importancia, puesto que están formados por una pregunta retórica de carácter *nihilista*: ¿de qué vale dedicar la vida a cuidar a los hijos (τέκνα), si el juez (κριτήν) será Hades y no Zeus? El uso de estas dos divinidades opuestas no es banal: obviamente el autor, con estos dos dioses (hermanos, pero a su vez tan distintos), quería simbolizar la vida (Zeus) y la muerte (Hades). Después de estos dos versos iniciales, que con facilidad llamarían la atención del lector, empieza a asomarse la primera persona, Lisandra, que explica qué edad tenía cuando murió y lo que no tuvo tiempo de hacer en vida.

En la primera parte del v.3, δις δέκα γάρ μ' ἐκόμησε πατήρ ἔτη, hallamos la referencia a la edad de Lisandra de un modo poético, mientras que, en la segunda parte de este mismo verso, la esperanza en la vida se desvanece repentinamente y se empieza a explicar todo lo que la difunta no ha podido hacer mientras vivía. Este contraste sirve para enfatizar que la ayuda paterna ha sido en vano, ya que la hija no ha podido hacer lo que correspondía en vida a las mujeres: casarse y engendrar. Tal era la importancia de que una joven contrajese matrimonio que los cuatro versos (vv.4-8) se centran en la idea de que Lisandra no se ha casado. En ellos aparecen numerosos términos e ideas vinculados con la ceremonia griega de matrimonio, como ὑμέναια λέχη (v.4), νυμφιδίων θαλάμων (v.4), παστόν (v.5) ο ἐκρότησαν πάννυχ' ὀμηλική(ς) κεδροπαγεῖς (v.5). Por si no bastara con este detallado catálogo de los rituales matrimoniales griegos, en la oración ὄλετο παρθενίη σειρήν ἐμή (v.7a) la fallecida expone claramente que ha muerto joven y sin consumir y hace mención al 'encanto de sirena' que la joven albergaba cuando vivía; hemos traducido σειρήν como 'sirena' teniendo en cuenta, a su vez, el aspecto funerario de las sirenas<sup>31</sup>. En realidad, esta oración recoge la idea descrita en los vv.4-8, insistiendo en ella.

No es hasta el v.7b cuando empieza la lamentación de un modo explícito gracias al uso de la partícula trágica αἰαί –ya analizada– seguida del acusativo exclamativo ἐκείνην | Μοῖραν y reiterada por la otra exclamación, ἦ (v.8). En el mismo v.8, que comienza con este Μοῖραν no por casualidad –la primera y última posición de verso es un lugar privilegiado–, hallamos el sintagma nominal

<sup>31</sup> Cf. Vermeule (1979: 205).

νήματα πίκρ’, relevante por el contexto en el que se insiere: este vocablo hace referencia a los hilos que las Moiras hilaban y cortaban, los hilos que corresponden a las vidas de los mortales; seguramente por esto se usa el adjetivo πίκρα, que, a su vez, es un término común en la literatura sepulcral griega.

El cuidado que ha tenido la madre por Lisandra no aparece hasta el v.9, que, precisamente, empieza con el término μαστοί, con clara función enfática. La referencia a los pechos maternos se ve reforzada por γάλα [...] ἐκόμησαν porque podría considerarse como el tipo de relación más íntima y directa entre madre e hijos de la que tantos ejemplos encontramos en la literatura griega<sup>32</sup>. Los apuntes sobre el cuidado materno se alargan un verso más: en el v.9 Lisandra se lamenta por no poder devolverles a los pechos maternos los cuidados que éstos le han procurado durante la infancia; posiblemente el vocablo más llamativo de este verso es el compuesto γηροτρόφον (γῆρας ‘ancianidad’ y τροφέω ‘sustentar’), término que recoge el sentido del lamento de la difunta. Recordemos que el hecho de ser un sustentador de los padres durante su ancianidad en Grecia era concebido más como un deber que como una oportunidad y recibía el nombre de γηροκομία o τροφεία, importante hasta tal punto de formar parte de la ley ateniense atribuida a Solón<sup>33</sup>.

Los lamentos de Lisandra siguen y en los vv.11-12 la difunta se queja de no haber cumplido la función de procrear tras contraer matrimonio. Concretamente, Lisandra lamenta no haber engendrado un hijo para que sus padres pudiesen llevar de un modo menos penoso su muerte y no guardar un duelo inolvidable<sup>34</sup>. En cuanto a la semántica, el v.12 sería el más interesante, puesto que aparecen tres términos realmente importantes: μνήμης, πένθος y ἄλαστον. El primer vocablo, μνήμης, indica el lugar que ahora ocupa Lisandra en el mundo de los vivos, el recuerdo. Por otra parte, πένθος representa el duelo, fundamental en la literatura sepulcral griega; concretamente es un derivado de πάσχω que se especializó en el sentido de ‘dolor por una muerte’<sup>35</sup> y, a su vez, recoge la idea de ‘dolor por el parto’, semántica que encaja perfectamente en una lamentación como esta. Pero, por si este vocablo no tuviese suficiente fuerza semántica para expresar el duelo, el autor del texto adjunta a πένθος el adjetivo ἄλαστον ‘insuperable’. Con este adjetivo se enfatiza que el duelo de los padres se podría alargar en exceso. Gracias al uso de estos términos, el

<sup>32</sup> Veremos algunos ejemplos en el apartado dedicado a las conclusiones.

<sup>33</sup> Para más información sobre esta ley y los autores que hacen mención a ésta, cf. Del Barrio Vega (1992: 31).

<sup>34</sup> Para una visión general de la madre en duelo, cf. Loraux (1990), Morales Ortiz (2007: 136-138).

<sup>35</sup> Cf. Morenilla Talens (1992: 289).

v.12 está cargado de gran emotividad, todavía más si focalizamos la atención en el hecho de que πένθος ἄλαστον «es una fórmula del lenguaje funerario utilizada en diversos contextos para referirse al dolor que los padres sienten por la pérdida de un hijo»<sup>36</sup>.

Del v.13 al final encontramos la habitual petición de llorar a la persona difunta, en boca de la propia Lisandra. El imperativo κλαύσατε abre el v.13, igual que en el v.16, aunque existe una diferencia entre ambos: en el v.13 se pide que se llore por Lisandra –primera vez que aparece en el epitafio el nombre de la difunta–, mientras que en el v.16 se implora que se llore su juventud perdida demasiado joven, sin haber llegado a contraer matrimonio. De hecho, este último ruego de que sea llorada la *mors immatura* de Lisandra resume de un modo brillante el sentido del epitafio en su conjunto, probablemente porque se usan vocablos realmente relevantes en el ámbito del lamento fúnebre por una muerte prematura, a saber, ἄωρον, (ἐμὴν) ἡλικίαν y ἄγαμον. Posiblemente ἄωρον ‘demasiado joven’ sería la palabra clave del presente epitafio, la esencia que recoge lo que realmente es una muerte prematura; ἄωρον acompaña al sintagma nominal ἐμὴν ἡλικίαν (uso enfático del pronombre posesivo). No menos importante es el término que cierra el epitafio, ἄγαμον, que matiza la desgracia que suponía para una mujer no solo el hecho de morir demasiado joven, sino hacerlo sin haberse podido casar.

Volviendo al v.13, un componente igualmente importante es el vocativo συνομήλικες, los camaradas a quienes se pide que lamenten el destino de Lisandra; advertimos que no es una simple invocación, sino que, a su vez, pone énfasis en que, al ser camaradas quienes van a llorar, seguramente la difunta ha hallado la muerte a una edad temprana. El último vocablo del v.13 es igualmente importante, puesto que es el nombre de la madre, Filónica (Φιλονίκη), coordinado copulativamente con el nombre del padre en el v.14, Eudemo (Εὐδημος); recordemos que indicar el nombre de los progenitores era importante en los epigramas funerarios<sup>37</sup>. Ahora bien, el v.14, aparte del nombre del padre, alberga algunos vocablos interesantes para el reflejo de la *mors immatura* en los textos, términos tales como κούρην (mujer joven) y el expresivo sintagma verbal ἐτέκοντο μάτην, que remarca que los padres han traído a la vida en vano a Lisandra porque no ha podido cumplir sus quehaceres como mujer (según el pensamiento de la época, como la joven no ha podido casarse ni engendrar hijos, de nada vale que sus padres la hayan engendrado).

<sup>36</sup> Cf. Morenilla Talens (2001: 320). Para un análisis más detenido sobre esta y otras fórmulas del lenguaje funerario, cf. Morenilla Talens (1992: 289-298).

<sup>37</sup> Cf. Del Barrio vega (1989a: 10).

Finalmente, los vv.15-16 –el último ya lo hemos analizado dos párrafos atrás– guardan una nueva petición, ahora a los caminantes y sin necesidad de vocativo. Esta petición a las personas que se acercan a las lápidas es un recurso habitual en los epitafios, pues las tumbas se colocaban en los laterales de los caminos y, cuando se pronunciaba en voz alta el nombre del difunto, por unos instantes éste volvería a la esfera de los humanos<sup>38</sup>.

#### 4. ANÁLISIS DE UN TEXTO LITERARIO: VV.409-440 DE *HÉCUBA* DE EURÍPIDES

La *Hécuba* de Eurípides desprende tristeza desde el comienzo de la obra, que se abre con el prólogo del espectro de Polidoro y con la figura de la reina de Troya en el suelo, destrozada por las desgracias que azotan a todas las troyanas: después de la toma de Troya por parte del ejército aqueo, las mujeres troyanas han pasado a ser cautivas de guerra y esclavas, condición en la que aparecen al inicio de la obra. Gracias a este inicio y al conocimiento de la historia por parte del público<sup>39</sup>, Eurípides vuelve a poner en escena una obra en la que se plasma cuán volátil es la fortuna humana<sup>40</sup>, pues la infortunada Hécuba se verá privada de sus dos hijos, Políxena, que será sacrificada en honor a Aquiles (asesino de su hermano Héctor), y Polidoro, liquidado por su anfitrión Poliméstor, que viola, por una parte, la sagrada ley de la *ξενία*, y, por otra, el derecho a la sepultura. Por tanto, Eurípides focaliza la obra dentro de la esfera de los vencidos, aunque va más allá: en los vv.208-281 Hécuba deja ver que, para ella, la familia es lo único que tiene un ser humano, algo que está por encima de la patria. Esta es una reflexión que podría tener dos funciones. La primera es preparar la ironía trágica, dado que el espectador sabe que Hécuba se verá privada de la familia que le queda. Además, ella, ahora esclava de Odiseo, solo podría mantener su identidad como madre –la única que le queda– mediante sus hijos. La segunda función es hacer una referencia directa, probablemente intencionada, al momento histórico en el que vive Eurípides (424 a.C.)<sup>41</sup>. La peor desgracia de Hécuba es, pues, sobrevivir a las dos *mortes immaturae* de sus hijos y no la caída de Troya.

<sup>38</sup> Cf. Del Barrio Vega (1989a: 8).

<sup>39</sup> Cf. Labiano Ilundain (2006).

<sup>40</sup> Tanto para el estudio de la atmósfera de dolor creada por Eurípides desde el principio como para la volátil fortuna humana en la *Hécuba*, cf. Cervera (2016: 13 y 11 respectivamente).

<sup>41</sup> Tanto para el estudio de la focalización eurípidea en los vencidos de la guerra de Troya como para la reflexión según la cual la familia es la primera institución del Estado, cf. Morenilla Talens (2001: 324 y 328 respectivamente).

Tras advertir la muerte de Polidoro, Hécuba y las troyanas llevan a cabo su venganza, matando a los hijos de Poliméstor y privando a éste de la vista. Así pues, nos encontramos delante de una de las tragedias de la triada bizantina en la que abundan las muertes de personajes inocentes, una de las razones por las que escogemos esta tragedia para el estudio del reflejo de la *mors immatura* en textos griegos. Por otra parte, se ha considerado a Hécuba como paradigma de la maternidad enlutada<sup>42</sup>.

A pesar de que encontramos diversos ejemplos de muertes prematuras en esta tragedia, escogemos el personaje de Políxena por las concomitancias que tiene con el epitafio que acabamos de analizar. Políxena, hija de Príamo y Hécuba, virgen y privada de matrimonio, será sacrificada en honor a Aquiles por decisión de la asamblea de los griegos porque el guerrero de los pies veloces se ha aparecido en sueños y ha solicitado el sacrificio de la princesa para permitirles a los griegos una próspera vuelta al hogar. A su vez, aunque Políxena no es la primera *mors immatura* de la obra —la primera es la de Polidoro—, sí es la primera que conoce Hécuba. Igual que en el caso de *Ifigenia en Áulide*, estamos delante de un sacrificio humano, el de una joven (virgen) que todavía no ha contraído matrimonio<sup>43</sup>, una práctica propia de épocas remotas de las que los griegos posteriores renegaron y sustituyeron por el ofrecimiento de otros seres vivos (toros, ovejas, etc.). Aunque este cambio se produjo en época histórica, dentro de la literatura sí se conservan estos ritos<sup>44</sup>, probablemente con fines dramáticos. Nuevamente Eurípides va más allá con el personaje de Políxena: hace más dramático su sacrificio gracias a las constantes referencias animales focalizadas en la princesa, pues, con el mecanismo de animalización de la víctima, el dramaturgo hace que la idea del sacrificio comparta campo semántico con la de la situación de cautiverio que viven las troyanas (el de la rapiña y la caza)<sup>45</sup>. Ahora bien, a medida que se va acercando la hora del sacrificio, Hécuba abandona las referencias animales para ir usando gradualmente términos más propios de seres humanos, posiblemente como un mecanismo que Eurípides utilizaría para enfatizar el choque con una realidad en ese momento suficientemente dolorosa y expresiva como para necesitar símiles.

<sup>42</sup> Cf. Loraux (1990: 52).

<sup>43</sup> Hay tener presente, sin embargo, que, mientras Hécuba en la tragedia homónima de Eurípides intenta en todo momento evitar que Políxena cometa ese sacrificio ‘voluntario’, el Agamenón de la *Ifigenia en Áulide* no rehúsa inmolar a su hija [cf. Giangrande (2007: 118)].

<sup>44</sup> Cf. Rodríguez Cidre (2004: 99).

<sup>45</sup> Para más detalles sobre la animalización de Políxena en la *Hécuba* de Eurípides, cf. Rodríguez Cidre (2004: 99-108).

Así pues, el personaje de Políxena abarca todas las características del motivo de la *mors immatura*: una joven virgen (sin casar) que va a morir y, por tanto, en lugar de seguir la transición esperada –de doncella a mujer casada–, recorre el camino que la lleva directamente hacia la muerte<sup>46</sup>. Probablemente, por esta razón, en la *Hécuba* encontramos un θρῆνος anticipado o epicedio en honor a Políxena pero no para Polidoro. Este canto fúnebre, por motivos de espacio, lo hemos dividido en tres partes, siendo la última de ellas la que vamos a analizar. La primera parte del θρῆνος (anticipado), donde se recoge el llanto de la princesa de Troya por el destino de su madre (no el suyo), comprende los vv.197-215; la segunda abarca los vv.342-378 y en ellos Políxena explica que una princesa como ella no tiene inconvenientes en morir, momento que aprovecha Eurípides para insertar algunas γνῶμαι (v.378 τὸ γὰρ ζῆν μὴ καλῶς μέγας πόνος); la tercera, la despedida entre Hécuba y Políxena, se alarga del v.409 al 440.

Esta tercera parte del θρῆνος anticipado, en forma de diálogo de despedida entre madre e hija, es un momento altamente emotivo por cinco razones. En primer lugar, es un instante muy conmovedor porque Políxena se despide de su madre, ya que ella, la hija, va a descender al Hades antes que la mujer que la engendró, al contrario de lo habitual. El punto culminante de patetismo es cuando Hécuba pide a su hija que, al bajar al Hades, lleve a Héctor y Príamo el mensaje de que ella es la mujer más desgraciada entre los mortales. La ternura del momento es matizada por el recurrente motivo en la esfera de la *mors immatura* del pecho materno que alimentó a su hijo. En cuarto lugar, Hécuba acaba diciendo que ya se siente muerta, consciente de que va a perder a su hija y no podrá hacer nada para evitarlo. Finalmente, Hécuba en este momento aún no conoce la muerte de Polidoro y ello hace que aumente la simpatía o compasión que el espectador pueda sentir por el personaje. Veamos pues este emotivo diálogo de despedida plagado de vocabulario propio de los θρῆνοι. Se trata de un diálogo esticomítico en trímetros yámbicos (vv.409-440):

Πλ. ἀλλ', ὦ φίλη μοι μήτερ, ἠδίστην χέρα δὸς καὶ παρειᾶν προσβαλεῖν παρηίδι·	410
ὡς οὔποτ' αὔθις, ἀλλὰ νῦν πανύστατον ἄκτινα κύκλον θ' ἡλίου προσόψομαι. τέλος δέχῃ δὴ τῶν ἐμῶν προσφθεγμάτων· ὦ μήτερ, ὦ τεκοῦσ', ἄπειμι δὴ κάτω. Ἐκ. ὦ θύγατερ, ἡμεῖς δ' ἐν φάει δουλεύσομεν.	415

<sup>46</sup> Cf. Rodríguez Cidre (2004: 100).



- Πλ. ἄνυμφος ἀνυμέαιος ὦν μ' ἐχρῆν τυχεῖν.  
 Ἐκ. οἰκτρὰ σύ, τέκνον, ἀθλία δ' ἐγὼ γυνή.  
 Πλ. ἐκεῖ δ' ἐν Ἄιδου κείσομαι χωρὶς σέθεν.  
 Ἐκ. οἴμοι· τί δράσω; ποῖ τελευτήσω βίον;  
 Πλ. Δούλη θανοῦμαι, πατρὸς οὖσ' ἔλευθέρου. 420  
 Ἐκ. ἡμεῖς δὲ πεντήκοντα γ' ἄμμοροι τέκνων.  
 Πλ. τί σοι πρὸς Ἐκτορ' ἢ γέροντ' εἶπω πόσιν;  
 Ἐκ. ἄγγελε πασῶν ἀθλιωτάτην ἐμέ.  
 Πλ. ὦ στέρνα μαστοὶ θ', οἷ μ' ἐθρέψαθ' ἠδέως.  
 Ἐκ. ὦ τῆς ἀώρου θύγατερ ἀθλία τύχης. 425  
 Πλ. χαῖρ', ὦ τεκοῦσα, χαῖρε Κασάνδρα τ' ἐμοί...  
 Ἐκ. χαίρουσιν ἄλλοι, μητρὶ δ' οὐκ ἔστιν τόδε.  
 Πλ. ὅ τ' ἐν φιλίπποις Θρηξὶ Πολύδωρος κάσις.  
 Ἐκ. εἰ ζῆ γ' ἀπιστῶ δ'. ὦδε πάντα δυστυχῶ.  
 Πλ. ζῆ καὶ θανούσης ὄμμα συγκλήσει τὸ σόν. 430  
 Ἐκ. τέθνηκ' ἔγωγε πρὶν θανεῖν κακῶν ὕπο.  
 Πλ. κόμιζ', Ὀδυσσεῦ, μ' ἀμφιθεῖς κάρη πέπλοις  
 ὡς πρὶν σφαγῆναί γ' ἐκτέτηκα καρδίαν  
 θρήνοισι μητρὸς τίνδε τ' ἐκτήκω γόοις.  
 ὦ φῶς· προσειπεῖν γὰρ σὸν ὄνομα ἔξεστί μοι, 435  
 μέτεστι δ' οὐδὲν πλὴν ὅσον χρόνον ξίφους  
 βαίνω μεταξὺ καὶ πυρᾶς Ἀχιλλέως.  
 Ἐκ. οἱ ἴγῳ, προλείπω· λύεται δέ μου μέλη.  
 ὦ θύγατερ, ἄψαι μητρός, ἔκτεινον χέρα,  
 δός· μὴ λίπηξ μ' ἄπαιδ'. ἀπωλόμην, φίλαι... 440

**Polixena:** ¡Venga, oh, querida madre mía! Tu dulcísima mano | dame ahora mismo e inmediatamente oprime tu mejilla con mi mejilla, | que ya nunca de nuevo, excepto ahora, por última vez | contemplaré el rayo o el círculo del sol. | Recibes ahora el final de mis despedidas. | ¡Oh madre, oh, que me engendraste! Ya me marchó hacia abajo. **Hécuba:** ¡Oh hija! De día yo seré esclava. | **P:** Sin casar, sin himeneo, de entre cuyas cosas hacía falta que yo tocara en suerte. | **H:** Tú pobre, hija, pero yo mujer infeliz. | **P:** Allí en el Hades yaceré separada de ti. | **H:** ¡Ay de mí! ¿Qué podré hacer? ¿Dónde pondré fin a la vida? | **P:** Como una esclava moriré, aunque soy hija de un padre libre. | **H:** Yo privada de mis cincuenta hijos. | **P:** ¿Qué debo decir precisamente de tu parte a tu Héctor o a tu anciano esposo? | **H:** Anuncia que yo soy la más infeliz de todas. | **P:** ¡Oh seno y pechos que me alimentasteis dulcemente! | **H:** ¡Oh hija de infeliz destino prematuro! | **P:** ¡Adiós, la que me engendró! ¡Adiós, Casandra! ¡Y mi... | **H:** Otros son felices, pero eso no es posible para tu madre. | **P:**... hermano Polidoro que está entre los tracios, aficionados a los caballos! | **H:** En caso de que esté vivo, pero no me acabo de fiar; así de desafortunada sería en todo. | **P:** Vive y, cuando mueras, cerrará tus ojos. | **H:** Y yo estoy muerta antes de morir en virtud de las calamidades. | **P:** Condúceme, Odiseo, nada más cubrirme la cabeza con el peplo, | que, incluso antes de ser degollada, estoy fundida en

*cuanto al corazón | con los cantos fúnebres y a ella la fundo con mis lloros. |  
 ¡Oh luz! Pues me es lícito pronunciar tu nombre, | pero en nada formas parte  
 de mí, excepto cuanto tiempo me marchó | entre la espada y la pira de Aquiles. |  
 H: ¡Ay, yo! Abandono, se desligan mis miembros. | ¡Oh hija! Al momento toca  
 a tu madre, extiende la mano, | dámela, no me dejes sin hijos. Me acabo de  
 destruir, queridas.*

Tanto desde el punto de vista lingüístico como desde la perspectiva estilística, este diálogo está delicadamente elaborado. No es noticia nueva la gran delicadeza con la que están compuestas las tragedias de Eurípides<sup>47</sup>, pero hemos creído conveniente matizar esto porque, a la hora de tratar un caso de *mors immatura*, tanto los textos literarios como los reales –véase el epitafio estudiado– suelen ser composiciones exquisitas. Por consiguiente, realizaremos un breve comentario analizando el diálogo verso a verso, no sin tener en cuenta que, según los comentaristas, el texto de esta tragedia ha sido sometido a minuciosas conjeturas<sup>48</sup>.

En el v.410 advertimos una idea característica de Eurípides para evocar el afecto físico entre padres e hijos: oprimir las mejillas de uno y otro<sup>49</sup>. Ahora bien, el mecanismo más empleado por Eurípides en este pasaje es el uso de parasinónimos y reiteraciones, como μητερ (vv.409, 414, 427, 434, 439), τέκουσα (vv.414, 426), παρειαν (v.410) y la forma tardía πασηίδι (v.410), τέλος (v.413) junto a προσφθεγμάτων (v.413) y τελευτήσω βίον (v.419), τέκνον (vv.417, 421) a la par que θύγατερ (vv.415, 425, 439), στέρνα (v.424) junto a μαστοί (v.424) con reminiscencias del tema del pecho materno que amamanta al hijo (véase apartado de conclusiones); la reiteración del adjetivo ἀθλία referido a Hécula (vv.417, 423, 425); las referencias a la esclavitud en la que se ven inmersas las cautivas troyanas (v.420 δούλη, v.415 δουλεύσομεν) y, finalmente, los adjetivos enfáticos con alfa privativa (v.416 ἄνυμφος y ἄνυμέναιος y v.440 ἄπαιδ'), que con más seguridad recogen la esencia de una mujer griega que sufre una *mors immatura*. Nos queda comentar dos términos realmente importantes que remiten directamente al tema de la *mors immatura* y al lamento fúnebre: ἄωρον (v.425) es el vocablo griego para indicar algo que ha sucedido demasiado pronto, como la muerte de Polixena, mientras que θρήνοισι (v.434) es el canto fúnebre al que hemos estado remitiendo a lo largo del artículo. Por último, solo diremos que los vv.429-430 están impregnados de una fuerte ironía trágica, ya que hacen

<sup>47</sup> Cf. Labiano Ilundain (2006).

<sup>48</sup> Para más detalles, cf. López Férrez (1997: 435-451), Tovar Llorente (1959: 129-135).

<sup>49</sup> Cf. Gregory (1999: 93).

referencia a la situación de Polidoro y, como bien sabe el espectador desde un primer momento, ya está muerto.

Dediquemos unas líneas a analizar desde la perspectiva dramática la escena estudiada. En este momento, en la tienda están las cautivas troyanas, entre ellas Hécuba y Políxena, y Odiseo. El rey de Ítaca será el encargado de llevarse a la princesa troyana para el sacrificio en honor al Pelida, por decisión el ejército aqueo. Por añadidura, a Hécuba le ha tocado en suerte –en el sentido griego de la expresión– marchar a la patria de Odiseo en cualidad de esclava suya, ella que, siendo reina de Troya, no delató al sabio héroe cuando lo descubrió en el interior de Ilión durante el transcurso de la guerra; pero sabemos que pocos conflictos en la tragedia griega encuentran solución tan solo con las palabras<sup>50</sup>. Aunque Hécuba suplique a su hija que ésta, a su vez, ruegue por su vida, Políxena rechazará actuar de este modo y se dirigirá decididamente hacia la muerte. Por ende, encontramos una escena en la que la persona que sufre y parece recibir todos los golpes de realidad es Hécuba, por más que sea su hija Políxena quien va a morir y sin haber contraído matrimonio y sin engendrar descendientes. Eurípides nos presenta una circunstancia desoladora: una anciana, antes reina y ahora esclava, debe soportar que su única hija que tendría esperanzas de vivir dignamente –desgraciadamente Casandra ya había sido violada por Ayante en el templo y se sabe que morirá al llegar a Micenas– será sacrificada en honor a Aquiles, el héroe que acabó con la vida de su hijo Héctor y, por si fuera poco, la víctima será conducida a su destino fatal por el nuevo amo de la misma Hécuba, Odiseo.

Políxena abandona la escena para ir con paso firme hacia la muerte. Igual que en la *Ifigenia en Áulide*, en la *Hécuba* conocemos las últimas palabras de la joven princesa que acaba de ser sacrificada gracias al mensajero Taltibio (vv.547-565). Taltibio informa a Hécuba de que Políxena ha muerto de manera voluntaria, pidiendo que nadie la tocara y apuntando que no le importaba morir, mientras lo pudiese hacer como una persona libre; entendemos esta insistencia de Políxena en morir libre y conservando su nobleza si recordamos que ella es una princesa y no quiere ser considerada una esclava entre los muertos del ya próximo Hades. El mensajero también comunica a Hécuba que su hija sí consiguió morir libre como quería, rompiéndose ella misma el peplo, dejando al descubierto su joven cuerpo ante la multitud y diciéndole al verdugo dónde podía darle el golpe mortal.

<sup>50</sup> Cf. Labiano Ilundain (2006: 32).

## 5. CONCLUSIONES

Si comparamos las muertes de Lisandra (GV 1680/Inscr. Métr.83) y de Políxena (vv.409-440), advertiremos que se considera que ambas han sufrido una *mors immatura* porque presentan una serie de rasgos comunes, a saber, que no han llegado a contraer matrimonio y tampoco han podido engendrar hijos. Ahora bien, hay otros elementos comunes en ambos textos que también remiten al tópico de la muerte prematura, por ejemplo, las referencias a que el cuidado ofrecido por los pechos maternos ha sido en vano. Este es un tema o tópico común en los casos de muerte prematura ya desde los albores de la literatura griega; lo encontramos, por ejemplo, en el canto XXII de la *Iliada* (vv.79-86) cuando Hécuba intenta convencer a su hijo Héctor de que no salga a combatir al furioso Aquiles, o también en la *Gerioneida* de Estesícoro [Fr. S 13 (P. Oxy. 2617 fr.11)], donde la madre del gigante de tres torsos intenta evitar que su hijo se enfrente a Heracles. De aquí se desprende la idea de la importancia que tenía para la cultura griega el pecho materno: no todas las mujeres podían dar el pecho a sus hijos, por lo que el hecho de que una madre pudiese amamantar a su niño creaba un vínculo afectivo especial. Así pues, no nos debe extrañar esta referencia en la literatura de carácter sepulcral y trágica, más aún si se insiere en la esfera de una *mors immatura*<sup>51</sup>.

Sea como sea, no debemos pensar que las partes trenódicas de las tragedias y los epitafios son meras copias, por más que compartan gran parte del vocabulario funerario. La realidad es que tienen un origen común, esto es, la literatura de carácter funerario; de hecho, los epitafios más antiguos ayudan a entender la tragedia y, a su vez, la tragedia nos permite entender mejor los epitafios posteriores al siglo V a.C. (compuestos con más delicadeza), ya que los epigramas más tardíos probablemente recibieron esta influencia del drama, género en el que abundan las *mortes immaturae* y, por tanto, los modelos de lamentaciones para un caso de muerte de este tipo. Como hemos dicho, el vocabulario funerario compartido no consta que se trate de una simple copia de otro texto, sino que, en realidad, demuestra que permite ayudar a examinar la estrecha afinidad existente entre los dos tipos de testimonios; por poner un ejemplo de los dos textos estudiados, *μαστοί* aparece en GV 1680/Inscr. Métr.83 v.9 y en Eur. *Hec.* v.424, igual que *τέκνον* (GV 1680/Inscr. Métr.83 v.1, v.11 y Eur. *Hec.* v.417, v.421).

<sup>51</sup> Para más información, cf. Morenilla Talens (2001: 319-321), Loraux (1986) y Morales Ortiz (2007: 152-156). Para otros temas relativos a la maternidad que, a su vez, han podido aparecer en el análisis de los textos estudiados (*γάμος*, *θρήνοι*, *πόννοι*, etc.), cf. Morales Ortiz (2007: 129-167).

Pero el vocabulario funerario no es el único elemento común entre epitafios y partes trenódicas de las tragedias. De hecho, tanto en epigrafía sepulcral como en tragedia hallamos γνῶμαι, máximas de carácter general, dado que no hay nada de un interés más general que la muerte. Estos motivos gnómicos se introducen en la epigramática relativamente tarde, debido, en gran parte, a la influencia de la tragedia y de la filosofía<sup>52</sup>. De entre estos motivos, destacan por su uso frecuente las reflexiones respecto a la muerte (considerada una cosa inevitable), sobre la breve y dura existencia humana, el tema del *carpe diem* en base a la brevedad de la vida humana o, como no, el motivo de la *mors immatura*, que recoge la idea de que morir es triste si se hace antes de tiempo<sup>53</sup>. Otro motivo, que hemos visto en los vv.409-440 (v.430), es el de cerrar los ojos al difunto, acción que no despierta la sorpresa en la actualidad; podemos dar soporte a este punto de vista si tenemos en mente que los genios Hypnos y Thánatos expresaban la relación existente entre el dormir y el morir, unos personajes que tuvieron un fuerte peso en la iconografía por ser los responsables de permitir llevar a cabo las honras fúnebres<sup>54</sup>. Por otra parte, un sector de los griegos creía que se debía cerrar los ojos a los muertos para evitar que éstos pudiesen mirar o cazar a alguien en el futuro<sup>55</sup>.

Pese a ser un tema al que no nos hemos podido aplicar por cuestiones de extensión, queremos dedicar unas líneas a hablar de la importancia de la métrica en los dos tipos de textos estudiados. El papel que, en este caso, juega la métrica, mucho más formalizada en los epitafios (su estructura se reduce prácticamente a dísticos elegíacos o hexámetros dactílicos) que, en la tragedia, debemos ponerlo en relación con la música con la que eran acompañados los θρῆνοι. En suma, si los θρῆνοι eran cantados, debemos examinar el ritmo métrico de los textos conservados que imitan este tipo de composición para poder seguir esta línea de investigación, estudio que ahora no podemos ni siquiera plantear, pero que reservamos para futuros trabajos.

Hemos podido observar, gracias al estudio de los textos, la relación que en la Antigua Grecia existía entre los ritos matrimoniales y los funerales. Se considera que los preliminares de una boda habrían sido los primeros pasos de un funeral; la interacción entre ambos ritos se puede observar constantemente en el arte, literatura y drama. La idea de la ‘boda con la muerte’ recibió un temprano y poderoso desarrollo en la tragedia grie-

<sup>52</sup> Cf. Del Barrio Vega (1989a: 17).

<sup>53</sup> Cf. Del Barrio Vega (1989a: 17-18).

<sup>54</sup> Cf. Díez de Velasco Abellán (1995: 11-13).

<sup>55</sup> Cf. Rohde (1925: 47).

ga, pues suponía una atracción de opuestos. De hecho, los personajes a menudo conciben sus muertes en términos propios del matrimonio, como una unión con Hades. Encontramos algunas heroínas como Clitemnestra, Evadne, Helena, Hécuba, Andrómaca, Políxena, Creúsa, Fedra, Ifigenia, Electra, Deyanira, Antígona, Alceste o Medea que surgen como personajes casados, comprometidos o atrapados por una boda con la muerte<sup>56</sup>. Tanto las bodas como los funerales marcan importantes ritos de paso<sup>57</sup>. Las madres desempeñaban un papel fundamental en la organización las bodas y los entierros, algo que remarca la oposición mujer/oἶκος - hombre/πόλις<sup>58</sup>. A su vez, subrayamos que nuestra pretensión es profundizar en el análisis del tópico de la muerte prematura incluyendo otras categorías, como, por ejemplo, las divinidades que pueden ofrecer favores y al mismo tiempo causar daño a las personas jóvenes<sup>59</sup>. Tenemos la intención de seguir estudiando este tema y sacar nuevas conclusiones mediante el estudio de la plasmación de θρῆνοι en testimonios epigráficos y trágicos. No obstante, insistimos en que nuestro primer propósito para este artículo ha sido comparar epigrafía sepulcral y tragedia.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Bañuls Oller (1995). «De la pétrea memoria y el áureo Olvido: los epitafios y las *lamellae aureae*», *Studia philologica valentina* 2, pp. 5-22.
- Bernard, E. (ed.) (1969). *Inscriptions métriques de l'Égypte gréco-romaine: recherches sur la poésie épigrammatique des grecs en Égypte*. Paris.
- Carbonell Martínez, S. (2016). *Del griego antiguo al moderno. Nociones y recursos. Bloque I*. Granada.
- Cervera, L. (2016). *Hécuba en la tragedia griega y romana*.
- Clauss, J.J. - Johnston, S.I. [eds. (1977)]. *Medea: essays on Medea myth, literature and art*. New Jersey.
- Del Barrio Vega, M. L. (1989a). «Función y elementos constitutivos de los epigramas funerarios griegos», *Estudios clásicos* 31 95, pp. 7-20.
- (trad.) (1992). *Epigramas funerarios griegos*. Madrid: Gredos.

<sup>56</sup> Cf. Rehm (1994: 3-4 y 8).

<sup>57</sup> Cf. Rehm (1994: 5).

<sup>58</sup> Cf. Rehm (1994: 7-9).

<sup>59</sup> Éste sería el caso de Hera, puesto que la esposa de Zeus recibía honores provenientes de las mujeres de parto, pero, de igual modo, la mitología está repleta de ejemplos en los que Hera ataca a recién nacidos y a sus madres, como Heracles o algunas amantes de Zeus [Cf. Clauss - Johnston (1977: 52-54)].

- Díaz de Cerio, M. (1999). «Estructura discursiva en el epigrama funerario: la evolución de un género», *Habis* 30, pp. 189-204.
- Díez De Velasco Abellán, F. P. (1995). *Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia Antigua*. Madrid.
- Esteban Santos, A. (2008). «Mujeres dolientes épicas y trágicas: literatura e iconografía. (Heroínas de la mitología griega IV)», *CFC (g)* 18, pp. 111-144.
- Giangrande, G. (2007). «En torno al tópico del amor materno y del amor filial en la tragedia griega», en E. Calderón Dorda & A. Morales Ortiz (eds.), *La madre en la Antigüedad: literatura, sociedad y religión*, Madrid: Signifer libros, pp. 117-127.
- González González, M. (2009). «El lamento de las madres en los epitafios griegos. Una mirada a la Antología Palatina», *Madres y maternidades. Construcciones culturales en la civilización clásica*, pp. 115-127.
- (2014). «La epigrafía funeraria y la idea del alma en Grecia Antigua (CEG 482; SEG 38: 440)», *CFC (g)*, pp. 81-94.
- Gregory, J. (1999). *Euripides: Hecuba. Introduction, Text and Commentary*. Atlanta.
- Harrauger, C. - Hunger, H. (2008). *Diccionario de mitología griega y romana* (traducción del alemán de Molina Gómez, J. A. de la edición, Purkersdorf, 2006). Barcelona.
- Hernández Pérez, R. (2001). *Poesía latina sepulcral de la Hispania romana: estudio de los tópicos y sus formulaciones*. València.
- (2015). «El epitafio de la citareda Jucunda (AE 2007, 805: Segobriga. Nueva lectura e interpretación», *Habis* 47, pp. 187-213.
- Johnston, S.I. 1999<sup>2</sup> [(1957)]. *Restless Dead. Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece*. California.
- Labiano Ilundain, M. (2006). «Observaciones sobre Eurípides y su uso dramático de la Retórica», *Studia Philologica Valentina* 6 vol.9, pp. 1-41.
- Lattimore, R.A. - Olfather, W.A. (1942). *Themes in Greek and Latin Epitaphs*. Illinois.
- López Eire, J. A. (1983). «Historia antigua e historia de la lengua griega: el origen del griego helenístico», *Studia historica* I, pp. 5-20.
- (1994). «Historia del ático a través de sus inscripciones I», *Zephyrus* 47, pp. 157-188.
- López Férrez, J. A. (1977). «Consideraciones sobre el texto de la *Hécuba* de Eurípides», *Emerita* 45 2, pp. 435-451.
- Loroux, N. (1986). «Matrem nudam: quelques versions grecques», *L'Écrit du temps* II vol. I, pp. 90-102.
- (1990). *Les mères en deuil*. Paris.

- Morales Ortiz, A. (2007). «La maternidad y las madres en la tragedia griega», en E. Calderón Dorda & A. Morales Ortiz (eds.), *La madre en la Antigüedad: literatura, sociedad y religión*, Madrid: Signifer libros, pp. 129-167.
- Morenilla Talens, C. (1992). «πένθος ἄλαστον - ἄρρητον πένθος. Klage um das tote Kind», *Mnemosyne* 45, pp. 289-298.
- (2001). «Hécuba: apuntes para el estudio de una archifigura dramática», en De Martino, F. - Morenilla, C., *Fil d'Ariadna: el teatre clàssic al marc de la cultura grega y la seua pervivència dins la cultura occidental 4*, Bari, pp. 317-337.
- Peek, W. (ed.) (1955). *Griechische Vers-Inschriften. Band II*. Berlin.
- Rehm, R. (1994). *Marriage to Death: the conflation of weddings and funeral rituals in Greek Tragedy*. Princeton.
- Rodríguez Cidre, E. (2004). «Animalizar a la víctima: Políxena en la *Hécuba* de Eurípides», *Veleia* 21, pp. 99-108.
- Rohde, E. (1925). *Psyche. The Cult of Souls and Belief in Immortality among the Greeks*. London.
- Tovar Llorente, A. (1959). «Some passages of Euripides' *Hecuba* in the light of new textual research», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 2, pp. 129-135.
- Tsagalis, C. (2008). *Inscribing Sorrow: Fourth-Century Attic Funerary Epigrams*. Berlin.
- Vérilhac, A.M. (1978) *ΠΑΙΔΕΣ ΑΩΠΟΙ. Poésie funéraire, vol. I*. Atenas.
- (1982) *ΠΑΙΔΕΣ ΑΩΠΟΙ. Poésie funéraire, vol. II*. Atenas.
- Vermeule, E. (1979) *Aspects of death in early Greek art and poetry*. Berkley.
- West, M. L. (1982). *Greek Metric*. Oxford.



# ETÈOCLES SEGONS ÈSQUIL: EXPRESSIÓ LINGÜÍSTICA DELS CONFLICTES D'UN PERSONATGE\*

Andrea Sánchez i Bernet

Universitat de València  
<andrea.sanchez@uv.es>

Artículo recibido: 6 de marzo de 2018

Artículo aceptado: 23 de julio de 2018

## RESUM

Les perspectives amb què solen estudiar-se les accions i desenvolupament de l'Ètèocles de *Set contra Tebes*, més aviat de caire psicològic, poden ser complementades per una anàlisi lingüística. La dualitat del personatge és palesa també en un conflicte entre diverses maneres de parlar. Èsquil presenta un guerrer noble, aficionat a expressar-se amb sentències i trets morfològicament conservadors i lèxicament altisonants, però ocasionalment irascible. Quan el cor li trasllada les seves pors o sent parlar dels atacants més odiosos, la sintaxi precipitada, farcida d'anacoluts i incisos, i, en la mesura que es poden apreciar al text, trets fonètics com la crasi o els hiats traeixen la seva rudesia. Aprofitant al màxim les possibilitats de la llengua literària tràgica, Èsquil vivifica un dels herois més controvertits de la literatura grega.

**PARAULES CLAU:** personatge, caracterització lingüística, fonètica, morfologia, sintaxi, estil.

## ABSTRACT

A linguistical analysis may complement the traditional approach, usually psychological, of the actions and development of Eteocles in *Seven against Tebes*. The character's duality becomes also evident in his different ways of expression. Aeschylus presents a noble warrior, sententious as well as fond of morphologically conservative and lexically pompous features, but occasionally irascible. When the chorus manifest its fears or hears of the most odious attackers, a precipitous syntax, filled with anacoloutha and interpolated clauses, and crases or hiatuses (insofar

\* Aquest treball comprèn la comunicació realitzada l'11 d'octubre del 2017 a la Universitat de València al III Fòrum GRATUV de Joves Investigadors organitzat per la Dra. Carmen Morénilla Talens i coordinat per Andrea Navarro i Mayron E. Cantillo. L'autora d'aquest article és beneficiària de la beca FPU 15/03550.

as phonetic features may be appreciated in the text) betray his rudeness. Aeschylus manages to vivify one of the most controversial heroes of Greek literature, by making the most of tragic literary language

**KEYWORDS:** character, linguistic characterization, phonetic, morphology, syntax, style.

## 1. INTRODUCCIÓ: LES CHARACTERITZACIONS D'ETÈOCLES

Sense personatges no hi ha drama, però són els personatges del teatre grec en ells mateixos creacions tan complexes com els drames en què participen? Ja Aristòtil va establir que els personatges són meres mostres de caràcter, ἦθος, i un element secundari respecte de l'acció: ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου (*Poet.* 1450a 16-20). Les definicions de l'estagirita han condicionat que durant molt de temps es considerin els personatges més arquetips o simples peces, excloent-ne la possibilitat d'individualització i, per tant, caracterització. A l'influx del filòsof s'afegeix el ressò de les tesis de Tycho von Wilamowitz sobre Sòfocles, que ha portat a mantenir que els tragediògrafs esmerçaven llur art a construir escenes concretes i no personatges consistents (T. von Wilamowitz 1917, citat per van Emde Boas 2017: 318-319). Per contra, la recent tesi de Bednarowski (2009), sosté que la presentació del personatge dramàtic era clau per atreure l'atenció de l'audiència (2009: 3): «Aeschylus' plays can profitably be read in terms of how each new development affects spectators' view of the principal dramatic characters». Així, els plantejaments d'Aristòtil potser no serveixin per a la tragèdia del s. v aC, massa llunyana com perquè l'entengués directament, de la mateixa manera que no semblen encertats els intents de comparar els personatges del drama grec amb els de la literatura moderna (Garzya, 2005: 37).

La voluntat de caracterització o individualització dels personatges, paral·lela, segons Garzya (2005: 42), al naturalisme a l'escultura de l'època clàssica s'ha vist sovint, però, com una progressió que culmina a les tragèdies d'Eurípides<sup>1</sup>. A Èsquil, sempre caracteritzat com a representant d'un estil arcaic i rígid, només se li sol reconèixer un ús magistral dels arquetips o, en els termes de Pfister (1988: 177 citat per Bednarowski, 2009:11 n. 29), personatges estàtics, no dinàmics, incapaçs de desenvolupar-se al llarg de l'obra. Les obres d'Èsquil no manquen, doncs, de caracterització sinó d'individualitat

<sup>1</sup> Garzya (2005: 44): «Si assegna tradizionalmente a Euripide la creazione, per un verso, del così detto *Seelendrama*, per l'altro quello del «verismo» nel dramma, applicando con qualche abuso due categorie che hanno tutt'altra configurazione storica».

dels personatges, atès que diversos són meres variacions d'un mateix tipus (Rosenmeyer, 1987<sup>2</sup>: 220). L'ἥθος dels personatges simplement els empeny a reaccionar com s'espera d'ells en determinades circumstàncies: a l'εἰκός; en paraules de Lloyd-Jones (1964: 371): «The persons of Aeschylus have enough character to satisfy that requirement and no more».

Tres personatges, les circumstàncies especials dels quals els doten de prou contradiccions internes com per escapar els arquetips, desmenteixen els plantejaments anteriors: Clitemnestra i Agamèmnon i, fora de l'*Orestíada*, Etèocles, de qui és lícit suposar una major profunditat ara inapreciable per la pèrdua de les dues primeres obres de la trilogia triomfadora el 467 aev<sup>2</sup>. El malaurat fratricida ha guanyat sovint el títol de primer personatge del teatre occidental, com l'anomenen, entre d'altres Murray (1940: 143); Kitto (1950<sup>2</sup>: 44) i Rose (1956:12).

La primera de les anàlisis del personatge del fill d'Èdip és la que el tracta com un arquetip: el cabdill guerrer o heroi marcial. Aquesta hipòtesi, tan reduccionista que resulta insostenible, la segueix un segon plantejament que intenta conciliar la individualitat d'Etèocles amb els arquetips que subjectarien Èsquil. Etèocles, com els altres, és només la seva funció al drama, amb la particularitat que aquesta és doble i li confereix una mena d'identitat més profunda o doble també: el rei de Tebes i alhora el fill d'Èdip (Winnington Ingram, 1985: 284). Etèocles no és, doncs, un arquetip sinó la suma de dos papers diferents.

No han escapat mai als filòlegs les potents dualitats que estructuraven *Set contra Tebes*, on potser una de les més marcades es dona precisament entre l'acció representada i al pla polític, el setge de Tebes, i el conflicte intern, familiar, dels Labdàcides<sup>3</sup>. La disputa entre Etèocles i Polinices transcendeix la lluita per l'herència i oposa dos guerrers, defensor i atacant, que reflecteixen els dos aspectes, positiu i negatiu, de la personalitat d'Èdip (Iriarte 2000: 150-151, qui estén aquesta concepció a Antígona i Ismene, representants a llur torn de la també escindida Jocasta). Stehle (2005: 119) afegeix que Polinices és l'únic dels set atacants que fa un prec, la qual cosa n'accentua el paral·lel amb Etèocles i el revela com encara més disfemíic front a l'afany d'eufemia

<sup>2</sup> De fet, amb una visió més moderna, en una recent monografia sobre la caracterització a la literatura grega, van Emde Boas (2017: 317-336), conclou que Èsquil retrata els personatges sobretot per explicar llur presa de decisions, per això és més reconeixible en obres amb més episodis.

<sup>3</sup> Qüestió de la dualitat, tant en aquesta obra com a d'altres, tractada en profunditat en el recull monogràfic *La dualitat en el teatre* (Andresen, K., de Martino F. & Bañuls J. V. (eds.), 2000).

i pietat que mostrava Etèocles al començament de l'obra<sup>4</sup>. Unes altres dualitats exploren interessants relacions entre personatges, com ara entre Etèocles i Amfiraos, observades per Moreau (1976:166-170), on l'absoluta lucidesa d'un noble guerrer s'emmiralla en la ceguesa de l'altre. D'altra banda, l'anàlisi del lèxic homèric porta Librán Moreno (2009) a establir una nova escissió interna d'Etèocles: entre guerrer homèric i home devorat per l'*eros*, facetes conciliades per la set de sang.

Si hi ha un conflicte clarament representat al drama i en què s'han basat la majoria de definicions, *a contrario*, d'Etèocles, és sens dubte l'enfrontament amb el cor al començament de l'obra<sup>5</sup>. L'intercanvi antifonal demostra com el cor, que canta, defensa postures irracionals i Etèocles, el personatge que recita, la responsabilitat, no només pel contingut, que, com veiem, queda subjecte a nombroses interpretacions, sinó per la convenció de la tragèdia que associa els versos lírics, sobretot quan s'oposen al trímetre, amb una major emoció<sup>6</sup>. Aquestes diferències davant el setge de Tebes sovint s'han reduït a la contraposició de la freda racionalitat masculina que indueix el damnat fill d'Èdip a gairebé menystenir els déus i la religiositat femenina, més submissa i confiada en la divinitat (Brown 1977), o bé, des d'un punt de vista més negatiu, tan històrica que justifica totes les amonestacions (Conacher, 1992). Giordano-Zecharya (2006: 60) resumeix la topada en una mera incomprensió per diferència de codi: front a la por, Etèocles reacciona amb εὐχή i el cor amb λιτή; no és una qüestió de pietat, car Etèocles observa estrictament l'estructura tripartida de l'himne clètic, sinó de poder, per això la religiositat masculina marca els precés femenins com a inapropiats o heterodoxos<sup>7</sup>. Aquest plantejament recorda la idea de Caldwell (1973: 199) segons la qual la col·lisió entre Etèocles i el cor no és entre homes i dones sinó entre governant i governats, comandant militar i no combatents. Per a Stehle (2005:114) la rellevància d'aquesta escena rau en fer evident que, malgrat els seus desitjos de comunicar-se amb els déus i la seva comprensió racional de la necessitat d'eufèmia,

<sup>4</sup> Novelli (2000: 58) ressalta com de revelador del caràcter de cadascun seria un diàleg entre Etèocles i Polinices.

<sup>5</sup> Fins al punt que s'ha plantejat la misogínia com una característica definidora del personatge i àdhuc clau per entendre la seva fatal obcecació (Librán Moreno, 2005: 179-185).

<sup>6</sup> Rosenmeyer (1987<sup>2</sup>: 207) remarca que de la mateixa manera que aquesta convenció apareix a *Th.*, es manté en unes altres situacions on també s'enfronten cors femenins i personatges masculins: *Supp.* 348ss entre Danaïdes i Pelasg i a *PV* 128ss entre Oceànides i Prometeu.

<sup>7</sup> Giordano-Zecharya (2006: 66) ofereix una taula amb ulteriors oposicions entre masculí i femení a *Th.*

l'Erínia ja parla per boca d'Etèocles<sup>8</sup>. En qualsevol cas, sembla unívocament acceptat que aquesta escena, aïllada de la trama que l'emmarca tot aportant-hi una caracterització més personal (Kitto 1966: 52 citat per Silva, 1993: 56), és clau per definir la complexitat d'Etèocles i la part més aspra i menys heroica del seu caràcter, fent-ne un personatge ambigu (Bruit, 1991: 47), que és alhora heroi, ciutadà-soldat i també tirà.

Aquestes dualitats entre personatges són concentrades per Etèocles, al voltant del qual es desenvolupa l'obra. A banda del seu doble paper, ell estructura l'obra en dues meitats clarament diferenciades: una primera on actua racionalment mentre decideix els defensors de cada porta, i una segona, a partir del vers 653, quan, en sentir que Polinices atacarà la setena porta, posseït per l'Erínia, resol lluitar contra son germà. L'efecte d'aquesta dicotomia a la tragèdia ha estat jutjat diferentment. Wilamowitz (1914: 95-106, citat per Paduano, 2013: 11, n. 22) hi veia una successió incoherent que deixa en evidència el fracàs d'Èsquil per integrar netament les diferents fonts de la *Tebaida* i l'*Edipòdia*; mentre que Delcourt (1932: 25) observava que el doble paper feia d'Etèocles garant de la unitat del drama. La coherència de l'obra va ser defensada per Kirkwood (1969) i Smith (1969: 38-39) i va quedar del tot reivindicada amb Zeitlin (1982), Vidal-Naquet (1986) i, definitivament, Judet de la Combe (1987). Ningú nega, però, que no és només el drama el que queda partit, sinó el personatge mateix, la qual cosa sembla justificar la concepció dels dos arquetips en un personatge, un rere l'altre<sup>9</sup>.

En tercer lloc apareix la via que mira de comprendre Etèocles no com una suma, ans com una multiplicitat, integrant totes les seves contradiccions<sup>10</sup>. Lluny de la vaga proposta de Giordano-Zecharya (2006: 56) que les incoherències d'Etèocles no caracteritzen un personatge, sinó que suposen una representació tràgica de la dualitat implícita en tota acció humana, Librán Moreno (2005: 167) rebutja la concepció dualista que proposa un canvi

<sup>8</sup> «It is Eteokles' tragedy that his very commitment as leader to policing performative speech endangers the city: the more he attempts to pray and protect the city from ill omen, the more he alienates the gods» (Stehle, 2005: 117).

<sup>9</sup> Vellacott (1979: 211-213) divergeix absolutament i considera que Etèocles no és dual ans tripartit: al començament és responsable i valent però tem la crítica i evita reclamar la justícia dels seus actes, durant l'enfrontament amb el cor, semblava dèbil i sense autoritat i és en una tercera part, quan s'assabenta que s'enfrontarà a Polinices, que sent la desesperació d'un boig.

<sup>10</sup> Una mica diferent és la classificació que ofereix Librán Moreno (2005: 161-196) de les diferents interpretacions del personatge d'Etèocles en tres postures: a) una primera unitària que el considera sempre un heroi just; b) una segona també unitària però que entén que està embogit per la Ἄτη de bon començament, i c) una tercera dualista segons la qual l'actitud del protagonista es capgira del v. 653 en endavant.

radical a meitat de l'obra perquè «Eteocles conserva retazos de su anterior frialdad y raciocinio (656-75), si bien retorcidos y pervertidos por el asalto de la Erinia». La complexitat del personatge es demostra en la dificultat de definir un home que passa del càlcul i la responsabilitat a la fúria cega<sup>11</sup>. Superant aquesta dicotomia entre l'Etèocles assenyat del començament i desenfrenat al final, Burnett (1973) suggeria que arribava a veure-hi clar i resolvia l'enigma de la maledicció just en assabentar-se que Polinices atacarà la setena porta, i Lenz (1981) argüeix que passa de la incertesa a la certesa al final del diàleg amb el missatger. Uns altres crítics que han defensat la racionalitat del personatge al llarg de tota l'obra són Conacher (1996: 52-56), Brown (1977) i DeVito (1999).

En general, tot i que no sense defectes, Etèocles resulta heroic i capaç de despertar compassió pel seu destí. Àdhuc en el seu afany, molt discutit, com hem vist, d'imposar una manera de religiositat i de relació amb els déus, pot ser marca de ὕβρις (Oliveira Pulquério, 1992: 13), pot veure's, com fa Silva (1993: 51 n. 3) un tret positiu en la decisió de no esperar passivament l'ajut diví<sup>12</sup>. Hermann (2013) aprecia un Etèocles tan humà i complex que és capaç de crear una mena de meta-caracterització i fingir valentia i serenitat durant la primera part de l'obra només per descobrir la seva veritable personalitat, decidida a matar Polinices, com a revelació que hi aporta el sentit final. Cal no oblidar que és el desenllaç del drama, la seva mort a mans de Polinices i la salvació de Tebes el que fa prevaldre aquesta concepció positiva; tot i que roman una qüestió d'allò més controvertida en la qual no gosem endinsar-nos, dilucidar si aquest era el resultat conscientment volgut i acceptat per Etèocles o una mera contingència.

En definitiva, d'ençà de l'acceptació del paper cabdal del protagonista per estructurar l'obra, no partir-la, sembla haver prevalgut la concepció d'Etèocles com un personatge complex, que encarna els dilemes del drama tebà, vinculant-ne l'èpica i la tragèdia (Silva, 1993: 51). Com resol Paduano (2013:7), és la dualitat interna, el conflicte entre els interessos de la πόλις i el γένος que

<sup>11</sup> Recapitem algunes de les diferents i oposades qualificacions que ha rebut: un impiu incoherent segons Podlecki (1964, citat per Moreau 1976: 166 n.5) mentre que un mer soldat pragmàtic per a Golden (1964), un heroi positiu malgrat els seus conflictes d'interessos segons Winnington-Ingram (1977) o un guerrer racional que només es deixa endur per la fúria en una situació ben concreta.

<sup>12</sup> En la seva reivindicació de l'elaboració gens primitiva de les obres més antigues d'Èsquil, Bednarowski (2009: iv-v) sosté que, precisament per ser l'última part d'una trilogia, *Set contra Tebes* ofereix, si bé subtilment, un personatge principal molt menys ambigu que les Danaïdes o Clitemnestra, aparentment més contradictòries, un clar defensor.

Èsquil tria explotar, el que fa d'Etèocles un veritable personatge: «egli appare infatti connotato da una disposizione psichica unitaria e da una personalità fortemente realista».

Els diferents estudis sobre Etèocles, tan diversos com abundants, s'han basat quasi sempre en disquisicions literàries; mentre que l'anàlisi lingüística de *Set contra Tebes*<sup>13</sup> s'ha centrat sobretot en les pregàries als déus protectors de la ciutat i en la diferent manera del cor i Etèocles d'adreçar-se a les divinitats (Stehle, 2005) o en l'expressió, notablement amb alguns prefixos com σύν- i δι-, de la idea de participió que recorre el drama (Allison, 2013). Tangencialment, i de manera més interessant per al tema que ens ocupa, Allison (2013: 578) remarca la diferència de to, cada cop més dens i pesat, dels versos d'Etèocles a la segona part de l'obra. Semblantment, Novelli (2000: 67) aprecia en Etèocles una certa habilitat retòrica, influx de la llengua sofisticada, però no hi aprofundeix. Proposem doncs un estudi d'alguns trets lingüístics, notablement fonètics i morfo-sintàctics, on millor es pot apreciar la vivesa de la llengua, trets conservadors que confirmarien la solemnitat de l'heroi, o bé col·loquialismes que en traïrien la pressa i l'emoció, per confirmar si aquests reflecteixen la unitat o la bipartició d'Etèocles.

## 2. ANÀLISI LINGÜÍSTICA: TRETS FONÈTICS I MORFOLÒGICS

### 2.1. Hiats

Tot i que massa escassos com per ser significatius, els hiats de l'obra<sup>14</sup> poden transmetre una dicció ràpida i poc curiosa; com sol ocórrer a Èsquil<sup>15</sup>, apareixen sempre després de l'interrogatiu τί. Encara que n'hi ha un exemple del recitat del cor (v. 803), astorat per la mort d'Etèocles, l'edició de West presenta τί δ', de manera que els dos únics casos clars serien els d'Etèocles, sempre amb la pregunta precipitada τί οὖν; (vv. 208, 704), i en dos passatges, després de discutir amb el cor i de decidir que s'enfrontarà amb Polinices, on el domina l'agitació.

<sup>13</sup> Quan no es nega de cop la possibilitat d'una caracterització estilística a Èsquil com fa Rutherford (2012: 401): «This diversity of characters [a Eurípides] encouraged greater differentiation in style, whereas on the whole most of Aeschylus' characters speak alike most of the time (the watchman in *Agamemnon*, close to the end of his career, shows the end of things to come)». Amb tot, el recent estudi sobre caracterització a la literatura grega de Temmerman K. & van Emde Boas E. (2017: xvi, 22) reconeix la importància de la llengua i l'estil com a eina metonímica de definició dels personatges.

<sup>14</sup> L'edició de referència per al nostre treball és la de West (1990a).

<sup>15</sup> τί οὖν: *Pers.* 787, *Supp.* 306, *Eu.* 902; τί ἐστὶ: *Pers.* 693, *Ag.* 1306, *Ch.* 885; τί ἄν: *Ag.* 115.

## 2.2. Crasis

Un altre dels pocs trets fonètics de la parla habitual apreciable als textos són les crasis. Com és habitual, predominen al recitatiu, amb vuit exemples del missatger, un del cor anapèstic i a més, al final espuri, un de l'herald, tres d'Antígona i un dels anapests corals; més que no pas al líric, on només en trobem una crasi del cor durant la discussió amb el rei. Ara bé, Etèocles, amb vint-i-tres exemples<sup>16</sup>, en registra molts més que la resta, establint així un clar tret individualitzador. És lleugerament revelador que la majoria d'aquestes crasis, catorze, com sol ocórrer, es produeixin amb la conjunció *καί*, en una marca de pressa, que es confirma atenent a llur relativa concentració al començament de l'obra.

## 2.3. Prodelisions

Malgrat les semblances com a recursos fonètics, les prodelisions, si més no en llur expressió al text, escassegen més que les crasis i, d'altra banda, semblen un recurs més aviat de la llengua elevada o fruit de les constriccions mètriques<sup>17</sup> atesa llur aparició sobretot a passatges corals: un d'anapèstic (v. 873), un de recitat (v. 808) i tres versos lírics (vv. 100, 698, 859). A banda d'un sol exemple als versos del missatger (v. 459), Etèocles en pronuncia quatre en total (vv. 15, 208 i les més dubtoses, possiblement meres sinítesis, dels vv. 202 i 608), concentrades en moments d'ímpetu. Amb tot, potser no sigui massa significatiu ja que el cor també les sol limitar amb la conjunció *μή*.

## 2.4. Ús del sufix *-θεν*

El sufix ablatiu *-θεν* aplicat a substantius i pronoms personals, és a dir, descomptant-ne els adverbis i pronoms on es conserva gramaticalitzat<sup>18</sup>, com s'espera d'un tret més aviat poètic i arcaïtzant, abunda a les intervencions del cor, amb quatre exemples al líric i un al recitat. Etèocles n'ofereix també cinc casos (vv. 71, 193, 209, 264, 664), més significatius si es té en compte que són

<sup>16</sup> 195, 201, 264, 552, 607, 659 amb l'article, 29, 32, 36, 196, 197, 254, 267, 272, 406, 441, 447, 685, i 655 amb la interjecció *ὦ*; a més de quatre casos dubtosos: *ἀνοία* (v. 402 West); *ἀνὴρ* (v. 509 West, *ὁ ἀνὴρ Ω*); *κοῦπω* (514, probablement espuri) i *τᾶν* (562, Monk<sup>1</sup> 221).

<sup>17</sup> Meisterhans (1900: 72-73) insisteix en llur aparició a la poesia epigráfica, tanmateix Lejeune (1982<sup>3</sup>: 320) les considera també pròpies de l'oralitat.

<sup>18</sup> *ὄθεν, ἐκεῖθεν, ἔξωθεν*... En qualsevol cas, l'ús de formes adverbials corrents mostra una distribució molt semblant amb dos casos als versos del missatger (vv. 40, 457), tres als d'Etèocles (vv. 194, 201, 560) i quatre als cants corals (vv. 161, 334, 629, 973).



tots recitats (el missatger només en té un: v. 68 θυράθεν) tot i que sovint es tracta de simples referències espacials, sempre ablatives, referides a la disposició de les defenses i només sembla remarcable l'últim, μητρόθεν (v. 664), que ressalta el seu vincle de sang amb Polinices<sup>19</sup>.

### 3. ANÀLISI LINGÜÍSTICA: SINTAXI I ESTIL

#### 3.1. Anàstrofe

L'anàstrofe o col·locació de les preposicions al final del sintagma és un altre dels trets aparentment concentrats a les intervencions d'Etèocles, qui n'ofereix sis: ποντίῳ πρὸς κύματι (v. 210); βουλεύειν πέρι (v. 248); ἐμοὶ σὺν ἐβδόμῳ (v. 282), φλέγειν χρεῖας ὑπο (v. 286); ἐργμάτων ἄτερ (v. 556); αἰσχύνης ἄτερ (v. 683); front a un sol parell als versos lírics del cor: ἰάπτουσι πολίταις ἐπί (v. 299); γέννας ἄτερ (v. 748), i als de l'herald final: μομφῆς ἄτερ (v. 1010) i κφορᾶς φίλων ὑπο (v. 1024). Especialment el seu ús d'ἄτερ, propi de l'èpica i del dialecte joni, en vora la meitat dels exemples, i la coincidència amb el cor fa pensar que el rei s'expressa de manera especialment cuidada o arcaïtzant, precisament just després de l'aspre enfrontament amb el cor i ja al final dels set discursos, per transmetre la solemnitat de la presa de decisions.

#### 3.2. Conflaccions o combinacions pronominals

Etèocles no es deixa endur per un tret tan innovador com les conflaccions, recurs sintàctic que confereix una major marca expressiva als pronoms. Qui més mostres en presenta és, de llarg, el missatger, amb cinc exemples (vv. 424, 574, 632, 641, 651), mentre que el cor al trímetre (v. 372), Antígona, probablement espúria (v. 1037-1038<sup>20</sup>), i el propi Etèocles (v. 551) només en compten un cadascú. Paga la pena remarcar que tres dels exemples que comptem al missatger (632, 641, 651) es concentren en el passatge en què presenta Polinices, probablement esparverat per la possibilitat del conflicte entre germans o per emfasitzar qui amenaça la pròpia ciutat. Pel que fa al cas d'Etèocles, l'expressió αὐτοῖς ἐκείνοις ἀνοσίοις κομπάσμασιν apareix en sentir les bravates d'Amfió i maleir-les de manera apassionada i quasi vulgar.

<sup>19</sup> Si bé la incorporació d'aquest morfema a la declinació és una innovació dialectal, no arriba a integrar-s'hi del tot i és probable, doncs, que mantingui el valor emfàtic que Lejeune (1939: cap. II) aprecia en l'ús homèric.

<sup>20</sup> Negada per Hutchinson (1985: 216), qui edita †αὐτῶ† i conjectura οὖν γῆς.

### 3.3. Subordinació

De manera força proporcional al nombre de versos de cada personatge, el cor és qui més oracions subordinades produeix: quaranta-sis, trenta-vuit de les quals als passatges lírics, tres al recitatiu i dues (a més d'unes altres tres al final espuri) als versos anapèstics. Etèocles s'hi acostava amb trenta-sis subordinades i el missatger només en té setze, deixant a banda les quatre de l'herald i les quatre d'Antígona a l'escena final. L'elevada quantitat de subordinades del cor, els cants del qual en principi no són especialment aptes per a una sintaxi complexa i hipotàctica, resulta certament curiosa; les dades d'Etèocles, menys sorprenents, confirmen el seu paper protagonista encarregat d'expressar decisions i raonaments.

La majoria, ben bé la meitat de les subordinades de l'obra, són oracions de relatiu, generalment molt breus i de vegades amb el verb sobreentès, repartides uniformement entre els personatges. Quinze<sup>21</sup> d'un total de cinquanta-una, es troben als versos d'Etèocles, ben a prop de les vint-i-una del cor però aparentment amb major longitud i varietat, com mostren les dues construccions encabides dintre de construccions d'infinitiu (vv. 17-20, 400-401) i dos exemples de doble nivell de subordinació (construcció que només torna a aparèixer en un altre exemple del cor al v. 754). A més, l'ús arcaïtzant de l'article com a relatiu només es dona en dos versos d'Etèocles (vv. 37 i 509). Ultra les relatives substantivades, que ja hem contat entre les relatives, Etèocles pronuncia la majoria de completives de l'obra, tres de tretze: una introduïda per *ὡς* (v. 617) i dues interrogatives indirectes (vv. 659, 660). Només una de les onze oracions temporals pertany al protagonista (v. 689, amb *ἐπει*); semblantment, només hi trobem una subordinada modal (v. 24) que comentarem com a incís.

Més abundoses són les subordinades finals, de les quals Etèocles n'emeta la majoria, sis de deu, introduïdes tant amb *ὅπως* (v. 20) com, sobretot, amb *μή* (vv. 38, 199, 281, 657, a més de *ὡς μή* al v. 237). Les condicionals són les subordinades més notables als parlaments del tebà, ja que als seus versos en trobem deu<sup>22</sup> mentre que el cor només en compta dues i, ja els personatges de l'escena final, tres: dues Antígona i una l'herald. A diferència de les relatives que poden ser merament qualificatives i funcionar com a epítets, les condicionals expressen raonaments més complexos (encara que n'hi hagi també moltes de braquilògiques) com els de després de discutir amb el cor o, més

<sup>21</sup> vv. 2-3; 5; 8-9; 17-20; 37; 400-401; 412; 475-476; 501-502; 509; 550; 553; 556-560, 713.

<sup>22</sup> Vuit de les quals introduïdes amb *εἰ*: vv. 4, 5, 196-197, 403, 517, 550-551, 618, 662-663, una amb *εἴπερ*: v. 683, i una amb *εἰάν*: vv. 242-243.

encara, en explicar la decisió de lluitar amb son germà, que suposen la meitat dels exemples.

Així, tot i que en xifres absolutes de subordinació Etèocles només destaca en certes oracions de significat adverbial, sí que convé apreciar la major complexitat que suposen els dobles nivells de subordinació, és a dir, una oració subordinada dins d'una altra subordinada, que apareixen en tres ocasions als versos d'Etèocles (v. 20, una oració final introduïda en una de relativa; v. 550, una condicional dintre d'una altra relativa, i v. 617, una condicional en una completiva) front a un sol exemple del cor, si bé molt més extens i marcat estilísticament (vv. 745-756). Qualitativament, la subordinació present als parlaments d'Etèocles destaca perquè, mentre que les oracions relatives i modals es distribueixen de manera força uniforme a les seves intervencions, les construccions més complexes —com les subordinades de més de dos versos, els dobles nivells de subordinació i, sobretot, els sistemes condicionals— sí que resulten molt més significatius a la seva parla, car s'acumulen cap a l'inici de l'obra en justificar-se després d'amençar el cor i un cop decideix lluitar amb Polinices.

### 3.4. Construccions d'infinitiu

No és del tot estrany, atès el nombre de versos, que Etèocles sigui el personatge amb més construccions d'infinitiu, dinou d'un total de quaranta-sis, seguit pel cor, qui en compta disset (una als versos recitats i setze als lírics, de les quals tres que es troben a la lírica astròfica siguin probablement espúries) i ben lluny de les nou del missatger i, ja a l'escena final, tres de l'herald i una d'Antígona. Sense entrar al detall de cada construcció i el seu context, sí que apreciem, però, com, mentre que moltes de les construccions d'infinitiu fan la funció sintàctica de complement directe o aposicions d'un complement directe pronominal, als versos d'Etèocles abunden més les que fan la funció de subjecte o aposició d'un pronom en eixa funció: amb deu casos del primer tipus<sup>23</sup> front a vuit del segon<sup>24</sup>, i només una, en una expressió temporal introduïda per *πρίν*<sup>25</sup>. Quatre d'aquestes construccions de *accusativus cum infinitivo* en funció de subjecte apareixen precisament en enunciat prescriptius amb *χρή*<sup>26</sup>,

<sup>23</sup> Als vv. 1-3, 10-20, 248, 519, 617, 625, 717 en funció de subjecte i als vv. 185-186, 217-218, 230-231 com a aposicions.

<sup>24</sup> Als vv. 28-29, 274-278, 400-401, 556-560, 615, 623, 668-669 en funció de complement directe i als vv. 266 com a aposició del complement directe.

<sup>25</sup> Vv. 285-286.

<sup>26</sup> Ja Novelli (2000: 59) capta la importància d'aquests enunciat per a Etèocles, la primera paraula del qual, només començar el drama, és justament *χρή*. Curiosament, només a l'herald,

totalment adients al paper del cabdill, fet que demostra la rellevància per al personatge d'una dada sintàctica aparentment aleatòria.

A més a més, Etèocles mostra de nou una certa tendència a desenvolupar construccions força més intricades i extenses que uns altres personatges, per exemple amb un grapat de participis, epítets i subordinades inserides o l'encreuament, més banal, amb una oració relativa<sup>27</sup>. La majoria de les construccions d'infinitiu d'Etèocles, nou, s'agrupen a la primera part de la tragèdia, fins al final de la discussió amb el cor, que és precisament l'escena on més es remarquen les construccions prescriptives, sobretot aquella, de les més desenvolupades, amb la qual comença.

### 3.5. Oracions parentètiques o incisos

Les oracions parentètiques són rellevants en la mesura que es relacionen amb una parla més aviat viva i espontània i amb el desig dels personatges de reformular llurs paraules immediatament anteriors a mesura que parlen, com n'indica la concentració als trímetres. Al llarg de l'obra en comptem setze: set d'Etèocles (vv. 5, 15, 24, 182, 200, 273, 658), cinc del missatger (vv. 425, 489, 536-537, 549, 646) i quatre del cor (297, 753-754 en un passatge líric, v. 82 en anapests, i v. 369 al recitat). Entre els incisos del cabdill tebà en trobem alguns de modals que simplement precisen la informació –ὥς ὁ μάντις φησὶν (v. 24), θρέμματ'οὐκ ἀνασχετά (v. 182), Δίρκης τε πηγαῖς ὕδατί τ' Ἴσμηνοῦ λέγω (v. 273) i Πολυνείκει λέγων (v. 658), junt a κάρτα–, una expressió formular de desig –ὃ μὴ γένοιτο (v. 5), referida a les previsions que tot just ha expressat–, i també incisos exhortatius o amb imperatius negatius que palesen la seva autoritat –τιμὰς μὴ ἔαλειφθῆναι ποτε (v. 15) i μὴ γυνὴ βουλευέτω (v. 200, especialment marcat al punt àlgid de la discussió amb el cor)–. La resta de personatges, en canvi, interrompen el discurs per introduir expressions merament formulars.

### 3.6. Anacoluts

Els anacoluts solen veure's com a mostres d'una intensa emoció o d'una parla ràpida que trenca l'expressió lògica del pensament; tanmateix molts d'ells es

que transmet la prohibició de colgar el cadàver de Polinices, retrobem aquesta major proporció de construccions d'infinitiu fent de subjecte en comptes de complement directe, si bé per llur minsa quantitat, dos i una, no són tan eloqüents.

<sup>27</sup> Vv. 10-20 i 617-618 en el primer cas i vv. 400-401 en el segon.

produeixen per l'atracció d'alguns morfemes pels accidents gramaticals dels sintagmes que els envolten i resulten totalment corrents. Un tipus particular d'anacoluts, per llur elevada freqüència i ensem llur facilitat per ser remarcats, és el de l'atracció del pronom relatiu al seu antecedent. Sobta veure com Etèocles arriba a produir-ne quatre exemples (vv. 1, 400-401, 550, 556-560), el primer només començar l'obra, i la resta al començament dels set *Redepaare*, per la qual cosa costa d'apreciar-hi un recurs de caracterització, si bé és cert que el missatger només n'ofereix un exemple (v. 529), fruit simplement d'un entortolligament amb les subordinades.

Semblantment, el missatger i Etèocles, en tres (vv. 435, 646-648, 814-817) i dos casos (vv. 19, 617) respectivament, presenten algunes discontinuïtats en l'estructura sintàctica, com ara la manca de  $\delta\acute{\epsilon}$  rere  $\mu\acute{\epsilon}\nu$ , que no són del tot anacoluts. Aquesta situació s'explica potser perquè tant el missatger com Etèocles són els personatges amb discursos en trímetres més llargs, mentre que a l'exemple dels versos lírics corals (v. 759) pot adduir-se que les estrofes requereixen una major senzillesa sintàctica que es reprén, sovint tornant al mode indicatiu, quan la frase ja ha atès un cert grau de cargolament. D'altra banda, el pas brusc d'estil directe a indirecte pel missatger<sup>28</sup> sembla freqüent a tota la literatura grega (West, 1990b: 8-9) i pot veure's àdhuc com una marca d'estil elevat.

També els anacoluts de concordança casual poden entendre's com a mostres d'una parla agitada, la qual cosa n'explica l'aparició fins a tres ocasions al cor (vv. 310, 564 al líric, v. 681 al recitat). Front a un cas solt del missatger (v. 493), interpretable també com un nominatiu de títol, Etèocles n'ofereix dos exemples (vv. 20, 658). En el primer cas, a l'inici de l'obra, costa de veure-hi un passatge emotiu, fet que fa més prudent explicar-lo no com a caracterització sinó com a confusió habitual en un cas d'atracció i més amb una subordinada. Majors complicacions presenta el segon cas, al brevíssim incís  $\text{Πολυνείκει λέγων}$ , certament intens per l'esment al germà, però que possiblement s'expliqui millor com una atracció de l'objecte directe al datiu anterior, com sosté Hutchinson (1985: 150), per un error en la transmissió textual on caldria acceptar la lliçó amb l'acusatiu  $\text{Πολυνείκη M}^a \text{H} +\epsilon\text{Q} \text{O}$ , fins i tot, potser perquè  $\lambda\acute{\epsilon}\omega$ , verb de dicció, permet de reprendre els mots en estil directe, no cal que s'articulin com a acusatius dependents d'ell.

Després de comentar aquests exemples d'anacoluts casuals més significatius, ens limitem a esmentar els anacoluts produïts per la concordan-

<sup>28</sup> vv. 646-648:  $\text{Δίκη δ'ἄρ'εἶναι φησιν, ὡς τὰ πράγματα λέγει, κατάξω δ'ἄνδρα τόνδε, και πόλιν ἔξει πατρώϊαν δωμάτων τ'ἐπιστροφάς.}$

ça *ad sensum* especialment del nombre gramatical, fenomen força freqüent en prosa però que no correspon ben bé a un estil elevat (West, 1990b: 7). D'aquest tipus, el cor torna a presentar tres exemples (vv. 352-355, 732-733, al líric, 810, al recitatiu), Etèocles un altre (vv. 196-199) i tres el missatger (vv. 807-809, 816; 820). Si en calgués una explicació, Etèocles es podria ben permetre aquesta mínima errada gramatical en deixar-se emportar pels seus *improperis contra el cor*; tanmateix, semblen més marcats els del cor i el missatger en la mesura que inclouen alguns sintagmes en dual, nombre amb què potser es feia més difícil mantenir la concordança perquè resultava massa artificiosos o que interessava destacar per emfasitzar el concepte de la parella de germans. De la mateixa manera, semblen irrellevants algunes faltes de concordança de gènere, explicables com a reformulació amb uns altres noms, que apareixen al missatger en un cas (v. 486) i als cants del cor en dos (vv. 289, 732-733).

### 3.7. Pleonasmes

Resulten difícils d'avaluar, també per la manca de criteris exactes per fer un recompte d'aquest recurs, els pleonasmes o expressions redundants, però el que sí que sembla clar és que Etèocles hi és propens. Alguns exemples de les seves expressions recargolades, sovint acompanyades d'efectes sonors que recorden en certa manera Píndar, inclouen expressions com *ξηροῖς ἀκλαύτοις* (v. 696) redundant lèxicament (encara que aquest cas pot ser una llició incorrecta: *ἀκλαύστοις Ω*) o, més lleugerament, la construcció amb un preverbi i adverbi sinònims *ἑαυτῷ νῦν παραστατεῖν πέλας* (v. 669).

Un altre tipus de redundàncies o tautologies, contribueixen, segons West (1990b: 9), a crear un *naïve style* que, tot i que potser no tan rimbombant, també aportaria seriositat en recordar certes formulacions antigues, com ara al raonament on s'explica que Hipomedont porta pintat Tifó a l'escut perquè és dolent i això mostra que és dolent (vv. 510-520); o a l'excès d'explicacions per presentar Àstacos com el defensor de la primera porta (vv. 403-406). Si bé un recompte potser no és massa definitiu, interessa veure com, qualitativament, l'única debatible redundància que trobem a un vers recitat del cor sembla molt més natural: *καίπερ οὐ στέργων ὁμως* (v. 712), amb el valor concessiu del participi marcat per la conjunció i l'adverbi, poc elegant per al cor potser, però defensable en l'afany d'emfasitzar les terribles conseqüències de la decisió d'Etèocles d'enfrontar-se a Polinices. El missatger també ofereix un exemple de *congenies synonymorum* en anunciar la mort d'Etèocles i voler subratllar la relació amb son germà: *ὁμαίμοις-κοινός-ἄμα* (vv. 811-812).

### 3.8. Variationes

Un dels recursos estilístics més marcats és la *variatio*, que ací entenem com la coordinació de dos elements homofuncionals amb una expressió morfològica diferent, parant atenció a la morfosintaxi més que no pas al lèxic. Etèocles n'ofereix fins a onze exemples (vv. 28, 183-184; 201; 279-280, 511-512; 552; 603, 616, 659-661; 664-668, 674-675), la majoria en sintagmes on la mateixa relació s'expressa amb diferents casos o alternant construccions amb preposicions o sense. En quatre ocasions (vv. 28, 511-512; 659-661; 664-668), però, es tracta de *variationes* oracionals molt més evidents, que palesen una certa cura estilística fins i tot al final dels set discursos, o bé una especial vehemència segons argumenta Hutchinson<sup>29</sup>. Aquest tipus de variació oracional apareix també ocasionalment com a recurs retòric del missatger en dos (vv. 375-376, 536-537) de les seves cinc *variationes* (vv. 375-376, 530, 536-537, 584-585, 631), mentre que el cor, als passatges cantats, es limita a sis *variationes* als sintagmes (vv. 125-126, 319, 481-482, 762-763, 923-924).

### 3.9. Γνώμαι o sentències

Un tret remarcable de la parla d'Etèocles és l'abundor de les γνώμαι, sentències o màximes, que ací tractem indiferentment, com un tret que aporta saviesa i autoritat<sup>30</sup>. En les seves intervencions comptem veritables sentències que expressen respecte als déus (θεοῦ δὲ δῶρόν ἐστιν εὐτυχεῖν βροτούς v. 625) o meres fórmules com εὖ τέλει θεός (v. 35) i la necessitat de congraciar-s'hi i de defensar la ciutat per a fer-ho (vv. 77, 218, 224-225, 683-684); significats que queden ben resumits en la γνώμη que constitueix el seu últim vers, quan se'n va acceptant els mals deparats pels déus: θεῶν διδόντων οὐκ ἄν ἐκφύγοις κακά (v. 719). Etèocles no només presenta un elevat nombre de sentències – set front a una cadascú del cor (v. 716) i el missatger (v. 596)–, que empra per subratllar els raonaments rere les seves decisions, sinó que també recorre al que es podria anomenar «to gnòmic».

<sup>29</sup> Sobre els vv. 664-668 Hutchison (1985: 151) comenta: «The abnormal style portrays abnormal vehemence [...] A. seldom puts together more parallel negatives than two».

<sup>30</sup> Agraïm l'aportació de la professora M. Oller en precisar que llur forma condensada fa de les sentències no marques d'artificiositat, ans més aviat recursos de la parla popular, aspecte confirmat per llur concentració en la primera part de l'obra, on Etèocles es mostra més impetuós. D'altra banda, és innegable llur freqüent ús com a receptacles de saviesa antiga que no admet rèplica per part del cor i d'autors com Hesíode o Píndar.

Tot i que no expressen sempre màximes de validesa universal com són les γνῶμαι, ja naturalment difícils de destriar, sovint les braquilogies i oracions nominals aporten eixa mateixa solemnitat. La dicció gnòmica és present, per exemple, en l'expressió de la misogínia, probablement amb base popular, durant l'enfrontament amb el cor –μήτ' ἐν κακοῖσι μήτ' ἐν εὐεστοῖ φίλη / ξύνοικος εἶην τῷ γυναικείῳ γένει (vv. 187-190)—, a més d'en comentaris sobre les conseqüències a què poden portar els actes dels atacants i els seus propis (vv. 281, 437, 439, 601, 619, 656, 697). Encara que en menor mesura, aquest tipus d'expressió també és típic del cor (vv. 141, 227-229, 232) i apareix en algun comentari dels missatgers (vv. 379, 796, 1044), però de nou, sembla especialment propi d'Etèocles, característica ja apreciada per Stanford<sup>31</sup> i que accentuaria la dualitat del seu caràcter, car després de la brusquedat amb què s'adreça al cor, pren un paper de comandant assenyat que gairebé recorda personatges com Darios a *Perses* i Dànaos a *Suplicants*.

#### 4. CONCLUSIONS

Analitzats una desena llarga de trets lingüístics, disposem ja de suficients dades de la llengua d'Etèocles i dels altres personatges de l'obra per poder-ne extreure algunes conclusions. Al llarg d'aquest breu estudi hem tingut en compte la comparació amb uns altres personatges per apreciar la importància relativa de les dades. Tanmateix, el nombre de versos i els percentatges semblen inútils si és té en compte que Etèocles és un personatge únic a l'obra i el veritable protagonista: el cor és un element totalment diferent i el missatger, encara que se'l desdoblí en l'espia i el missatger pròpiament dit, obeeix a les seves pròpies convencions. Etèocles compta amb cent versos més que el segon missatger (el primer amb feines n'arriba a trenta). El cor compta amb vora el doble de versos que Etèocles, però són lírics i no ben bé comparables<sup>32</sup>. Hem preferit no entrar a considerar les dades fornides, d'altra banda no massa

<sup>31</sup> Stanford (1972:44); però considera que Etèocles es caracteritza també per impacientar-se quan el missatger manté un to proverbial (1972: 113). En el cas de Dànaos, Lloyd-Jones (1964: 370) considera que les sentències no l'individualitzaven ans el confirmaven dins la categoria de pare i figura d'autoritat família, és doncs el contrast amb unes altres expressions el que en fa un tret especial a Etèocles. Redondo (2000: 383), en descriure l'Orestes d'Eurípides, aprecia que les sentències expressen el seu caràcter saberut, paternalista i misògin, trets que podria compartir amb aquest Etèocles.

<sup>32</sup> Versos d'Etèocles: 277; missatger guaita: 30, missatger: 179; herald (probablement espuri): 27; Antígona (probablement espúria): 22; cor: 26 recitats, 10 anapèstics i 486 lírics (dels quals 22 en passatges probablement espuris).



reveladores, per l'escena final (vv. 1005-1077), molt probablement espúria, limitant-nos a esmentar-les.

Les diferències quantitatives informen, en primer lloc, d'algunes característiques particularment atribuïdes a Etèocles com són els hiats, les crasis, el tipus concret de les oracions condicionals entre les oracions subordinades, i una certa temptació pels incisos amb afany de precisió i de l'expressió mitjançant  $\gamma\tilde{\omega}\mu\alpha\iota$  o, si més no, una dicció sentenciosa. Qualitativament apreciem com, seguint amb el principi de dualitat que governa *Set contra Tebes*, trets fonètics com les crasis traeixen una certa precipitació, com també, sintàcticament, els anacoluts, més marcats i referits a estructures més complexes en el cas del cabdill tebà. El mínim ús de confluències pronominals, l'ús del sufix  $-\theta\epsilon\nu$  com a part de la declinació i la marcada tendència a l'anàstrofe l'acosten a la llengua dels versos lírics del cor, més poètica i cerimoniosa. També sembla suggestiva la hipòtesi, que caldrà aprofundir, d'una connexió deliberada per part del dramaturg entre els arcaïsmes lingüístics en boca d'Etèocles i el model de l'heroi homèric. La tendència a una expressió «règia» sembla subratllada pel gust per les  $\gamma\tilde{\omega}\mu\alpha\iota$ <sup>33</sup>, les *variationes* o  $\mu\epsilon\tau\alpha\beta\omicron\lambda\alpha\iota$  i els pleonasmes, marques d'estil que podrien traïr una relativa vocació retòrica. De fet, el lèxic, que no hi ha possibilitat de presentar ara mateix, sembla indicar també una certa preferència d'Etèocles per les paraules llargues i altisonants, carregades de sufixació i derivació; de moment, però, queda com una impressió que caldrà confirmar. Resulten difícils d'interpretar les prodelisions, en principi pròpies d'una dicció ràpida però alhora un recurs poètic i característic del líric, i els incisos, abundosos en la parla col·loquial de qui s'expressa de pressa però deguts, potser en aquest cas, a un major afany de precisió, atès que no es talla el discurs per exclamacions o mostres d'emoció.

L'expressió d'Etèocles no roman uniforme al llarg de la tragèdia, sinó que podem observar certs patrons en la distribució d'alguns trets. Al començament de l'obra (vv. 1-287), fins i tot abans de l'acalorada disputa amb el cor (vv. 181-287), s'acumulen les marques de la precipitació com les crasis, els majors anacoluts i també, tot i que potser amb un significat diferent, els incisos. En moments més calcats, però, com la presa de decisions durant el diàleg amb el primer missatger guaita i després de la discussió, recorre al to solemne que confereixen recursos com els noms amb l'ablatiu  $-\theta\epsilon\nu$ , les

<sup>33</sup> L'expressió de la saviesa popular condensada apareix sovint també en registres col·loquials, però no és aquest l'ús que en fa Etèocles. L'aparició de  $\gamma\tilde{\omega}\mu\alpha\iota$  a Píndar i llur concentració al cor tràgic, així com el sentit i l'ús que els confereix el personatge, les converteix en una eina per augmentar-ne l'autoritat.

anàstrofes i algunes sentències i construccions condicionals. L'altre passatge clau arriba quan, en acabar de sentir els discursos transmesos pel missatger, en un diàleg sense massa alteracions, resol de lluitar contra Polinices (vv. 653-719), moment en què, lluny de deixar-se endur per la ira, explica la seva decisió amb una gran quantitat de sentències i subordinades, sobretot condicionals, quasi parsimoniosament.

Veiem, doncs, com la presa de decisions, tant de defensa de la ciutat com del combat fratricida, s'associa amb expressions complexes; com la solemnitat, ja present en l'heroi, s'accentua a la seva última aparició en preparar-se per acceptar el destí, i com són els trets fonètics i sintàctics els que traeixen la seva expressivitat, mentre que manté una morfologia elegant i sense gaires innovacions a banda d'unes poques combinacions pronominals. Ressalta la concentració de signes d'impetuositat i pressa tot just començar l'obra, especialment pel que fa a la construcció d'infinitiu dependent de *χρή*, que s'allarga i inclou un notable anacolut i un doble nivell de subordinació. L'efecte d'aquesta disposició és el de presentar una situació que comença *in medias res*, amb Etèocles ja donant ordres i preparant la ciutat.

No és la menor de les limitacions d'aquest estudi la tria, sempre reduccionista, dels elements lingüístics analitzats, feta en atenció precisament als més marcats i condicionada pels requeriments de brevetat. Sovint les dades poden ser matisables i l'anàlisi quantitativa, no fiable quan es tracta de categories no estanques i queda el perill de sobreanalitzar fets aleatoris. Hem procedit, doncs, amb cautela i amb la convicció que, tot i que el teatre és, essencialment, llengua viva i no paraules inerts als textos, precisament per aquesta immobilitat, el que pugui reflectir la llengua escrita deu servir com a indicació d'uns altres trets lingüístics que el text no pot reflectir –entonació, ritme i intensitat del sil·labeig– i d'altres de paralingüístics que farien la representació encara més expressiva.

L'anàlisi lingüística permet confirmar, en definitiva, que Etèocles és un personatge complex, molt més que un simple arquetip. Lluny de la concepció d'un Etèocles calmat al començament que s'altera en revelar-se l'Erínia que el fa lluitar contra son germà, es mostra com hi ha un sol heroi racional (d'acord a l'avançat per Lenz, 1981), però és cap al final de l'obra on l'expressió lingüística il·lustra el seu caràcter heroic i solemne. Com bé ha observat, entre d'altres, Paduano<sup>34</sup>, Etèocles transmet emoció en uns pocs versos rere descobrir on atacarà Polinices i de seguida, plenament conscient de la importància

<sup>34</sup> Paduano (2013: 9): «a parte la congruità del pathos alla scoperta [de Polinices a la setena porta], occorre segnalare, oltre alla discontinuità con il passo che precede, quella col passo che

de la seva expressió, s'imposa clarament rebutjar un plany que no convé: ἀλλ' οὔτε κλαίειν οὔτ' ὀδύρεσθαι πρέπει / μὴ καὶ τεκνωθῆῖ δυσφορώτερος γόος (vv. 657-658). Etèocles adopta el to sentenciós escaient a l'autoritat i que trobem també en personatges més aviat positius com Darios, Dànaos o Pelasg, però potser els excessos d'artificiositat llimen la seva fermesa i en mostren la tendència a perdre els estres<sup>35</sup>.

Aquesta petita recerca deixa pendent una major exploració de la caracterització lingüística dels personatges a la tragèdia esquíl·lia, per a la qual sens dubte serà de gran utilitat la comparació amb uns altres personatges esquíl·lics com Dànaos o Agamèmnon i fins i tot amb els d'uns altres dramaturgs, notablement l'Etèocles euripídic de *Fenícies*, per comprovar fins a quin punt és típica o determinant aquesta caracterització. Malgrat les limitacions ja referides, queda clar que l'anàlisi lingüística pot fer molt per definir un Etèocles que només aparèixer en escena reconeix: χρῆ λέγειν τὰ καίρια.

## 5. BIBLIOGRAFIA

- Allison, J. W. (2013). «Antithesis and the one/many in Aeschylus' "Septem"», *Mnemosyne* 66, pp. 566-592.
- Andresen, K., de Martino F. & Bañuls J. V. (eds.) (2000). *La dualitat en el teatre: el teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: Universitat de València, 5-8 de Maig 1999*, Bari.
- Bednarowski, K. P. (2009). *Negotiating dramatic character in Aeschylean drama* (Ph.D.). Austin.
- Brown, A. L. (1977). «Eteocles and the chorus in the *Seven against Thebes*», *Phoenix* 31, pp. 300-318.
- Bruit, L. (1991). «La voix des femmes : les femmes et la guerre dans Les Sept contre Thèbes». *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 444, pp. 43-54.
- Burnett, A. P. (1973). «Curse and dream in Aeschylus' *Septem*», *GRBS* 14, pp. 343-368.
- Caldwell, R. S. (1973). «The misogyny of Eteocles», *Arethusa* 6, pp. 197-231.
- Conacher, D. J. (1992). «Rapports entre le chœur et la structure dramatique dans les tragédies d'Eschyle», *Pallas* 38, pp. 153-160.

segue, in cui Eteocle rifiuta il pianto e il lamento in quanto οὐ πρέπει, e riprende pieno controllo di sé nella requisitoria contro Polinice e nel successivo dialogo col Coro».

<sup>35</sup> Impressió que s'adiu amb les observacions de Librán Moreno (2005: 179-185) sobre com l'Erínia opera a partir de qualitats ja presents.

- (1996). *Aeschylus. The earlier plays and related studies*, Toronto-Buffalo-London.
- Delcourt, M. (1932). «Le rôle du chœur dans les sept devant Thèbes», *AC* 1, pp. 25-33.
- DeVito, A. (1999). «Eteocles, Amphiaraus and Necessity in Aeschylus' *Seven against Thebes*», *Hermes* 127, pp. 165-171.
- Garzya, A. (2005). «Sul problema della rappresentazione della individualità nella tragèdia», *CFC(G)* 15, pp. 35-47.
- Giordano-Zecharya, M. (2006). «Ritual appropriateness in *Seven against Thebes*. Civic religion in a time of war», *Mnemosyne* 59, pp. 53-74.
- Golden, L. (1964). «The character of Eteocles and the meaning of the *Septem*», *CPh* 59, pp. 79-89.
- Hermann, F. G. (2013). «Eteocles' decision in Aeschylus' "Seven against Thebes"», en D. Cairns (ed.), *Tragedy and Archaic Greek Thought*, Swansea, pp. 39–80.
- Hutchinson, G. O. (1985). *Aeschylus. Seven against Thebes*. Oxford.
- Iriarte, A. (2000). «Los hijos de Edipo: simetría y enfrentamiento» en K. Andresen, F. de Martino & J. V. Bañuls (eds.) (2000). *La dualitat en el teatre: el teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: Universitat de València, 5-8 de Maig 1999*, Bari, pp. 139-151.
- Judet de la Combe, P. (1987). «Étéocle Interprète: action et langage dans la scène centrale des Sept contre Thèbes d'Eschyle», en *Le texte et ses représentations*, Paris, pp. 57-79.
- Kirkwood, G. M. (1969). «Eteocles Oiakostrophos», *Phoenix* 23, pp. 9-25.
- Kitto, H. D. F. (1966). *Greek tragedy: a literary study*. London [reimpr. = 1950<sup>2</sup>].
- Lejeune, M. (1939) *Les adverbes grecs en -θεν*. Bordeaux.
- (1982<sup>3</sup>). *Phonétique historique du mycénien et du grec ancien*. Paris.
- Lenz, L. (1981), «Zu Aischylos' *Septem*», *Hermes* 109, pp. 415-439.
- Librán Moreno, M. (2005) *Lonjas del banquete de Homero. Convenciones dramáticas en la tragedia temprana de Esquilo*. Huelva.
- (2009). «"Sermo Amatorius" En A., Th. 686-688, 692-694, 718.», *CFC (G)* 19, pp. 89-101.
- Lloyd-Jones, H. (1964) «The Supplikes of Aeschylus: the new date and the old problems», *AC* 33, pp. 356-374.
- Meisterhans, K. (1900<sup>3</sup>). *Grammatik der Attischen Inschriften*. Berlin.
- Moreau, A. (1976). «Fonction du personnage d'Amphiaraos dans les «Sept contre Thèbes»: le "blason en abyme"». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1(2), pp. 158-181.

- Murray, G. (1940). *Aeschylus, the creator of tragedy*. Oxford.
- Novelli, S. (2000). «Eteocle e gli altri: le ragioni di un dialogo mancato», *SPhV* 4, pp. 57-72.
- Oliveira Pulquério, M. (1992). «A personalidade de Etéocles nos «Sete contra Tebas» de Ésquilo.» *Máthesis* 1, pp. 11-19.
- Paduano, G. (2013). «Eschilo e la nascita del personaggio», *Dioniso : Rivista Trimestrale di Studi sul Teatro Antico* 3, pp. 5-25.
- Podlecki, A. J. (1964). «The Character of Eteocles in Aeschylus' Septem», *TAPhA* 95, pp. 283-299.
- Redondo, J. (2000) «Pílades, doble d'Orestes, o l'emancipació d'un personatge», en K.Andresen, F. de Martino & J. V. Bañuls (eds.) (2000). *La dualitat en el teatre: el teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: Universitat de València, 5-8 de Maig 1999*, Bari, pp. 371-399.
- Rose, H.J. (1956). «Aeschylus the psychologist», *SO* 32, pp. 1-21.
- Rosenmeyer, T. G. (1987<sup>2</sup>). *The Art of Aeschylus*. Berkeley.
- Rutherford, R. B. (2012). *Greek tragic style. Form, language and interpretation*. Cambridge.
- Silva, M. F. (1993). «Etéocles de Fenícias: ecos de um sucesso», *Humanitas* 45, pp. 49-67.
- Smith, O. L. (1969). «The father's curse. Some thoughts on *The Seven against Thebes*», *C&M* 30, pp. 27-43.
- Stanford, W. B. (1972). *Aeschylus in his style*. New York & London [reimpr. =Dublin 1942].
- Stehle, E. M. (2005). «Prayer and curse in Aeschylus' "Seven against Thebes"», *CPh* 100, pp. 101-122.
- Temmerman, K. & van Emde Boas, E. (2017), *Characterization in ancient Greek literature*. Leiden & Boston.
- van Emde Boas, E. (2017). «Aeschylus», en K. Temmerman & van E. Emde Boas (eds.), *Characterization in ancient Greek literature*, Leiden & Boston; pp. 317-336.
- Vellacott, P. (1979). «Aeschylus' *Seven Against Thebes*», *CW* 73, pp. 211-219.
- von Wilamowitz-Moellendorff, U. (1914). *Aischylos. Interpretationen*. Berlin.
- Vidal-Naquet, P. (1986). «Gli scudi degli eroi. Saggio sulla scena centrale dei Sette contro Tebe », en J.-P. Vernant & P. Vidal-Naquet (eds.), *Mythe et tragédie deux*, Paris ; pp. 103-134.
- West, M. L. (1990a). *Aeschyli tragoediae: cum incerti poetae Prometheus. Stutgardiae* [Stuttgart].
- (1990b). 'Colloquialism and Naive Style in Aeschylus', en E. Craik (ed.), *Owls to Athens*. Oxford, pp. 3-12.

- Winnington-Ingram, R. P. (1977). «Septem contra Thebas», *YCIS* 25, pp. 1-45.
- (1985). «Tragedy» in P. E. Easterling & B. M. W. Knox (eds.), *The Cambridge history of classical literature. Greek literature*, Cambridge; pp. 288-313.
- Zeitlin, I. F. (1982), *Under the sign of the shield: semiotics and Aeschylus' «Seven against Thebes»*. Rome.



