

4  
2  
2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



**CARMINA FIGURATA  
GRAECA**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN LETRAS CLASICAS

P R E S E N T A  
LUIS ARTURO GUICHARD ROMERO



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE

ASESORADO POR: LETRAS CLASICAS  
PATRICIA VILLASEÑOR CUSPINERA



AGOSTO DE 1996.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**TESIS**

**COMPLETA**

A mis padres,  
por estos años que no he vivido  
con ellos:  
espero que haya valido la pena.

#### AGRADECIMIENTOS:

En la grata tarea de leer, traducir y estudiar los poemas figurados griegos, latinos y modernos, me han acompañado las siguientes personas, a quienes deseo externar mi agradecimiento:

La maestra Patricia Villaseñor Cuspinera fue una lectora paciente, generosa y muy inteligente de las sucesivas etapas de mi trabajo; me asesoró con mano dura y sonrisa suave, y me facilitó el acceso a una buena parte de los libros que he utilizado.

La Dra. Lourdes Rojas Alvarez, el Mtro. Guillermo Sheridan, el Profr. Arturo Ramírez Trejo y la Dra. Amparo Gaos Schmidt me hicieron el honor de fungir como mis sinodales, realizando una revisión profunda de mi tesis y contribuyendo en gran medida al mejoramiento de la versión final de la misma.

Mis compañeros tesistas compartieron conmigo su ánimo, su interés y su entusiasmo por lo clásico, proporcionándome incluso algunos de los textos que incluyo en el apéndice. Ellos son: Maricela Bravo Rubio, Chulay, Omar Alvarez Salas, Virma Donnadiou, Francisco Barrenechea Cuadra y José Molina Ayala. También agradezco su interés a mis amigos Fernando

Barragán Quintero, Francisco Hernández Ramos y Yolanda Colunga Pérez-Rul.

El Dr. José Tapia Zúñiga conoció y alentó mi trabajo desde sus inicios.

El Dr. Antonio López Eire (Universidad de Salamanca) leyó una parte de mi trabajo y me hizo algunos comentarios útiles.

El Mtro. Hocine Mekibes (CELE-U.N.A.M.) me orientó respecto a la caligrafía figurativa árabe.

El Dr. Rasik Vihari Joshi (Colegio de México) me proporcionó sus *krta-kavya* sánscritos, al igual que los poemas tamiles de Abdul Gafoor, y me hizo interesantes observaciones sobre su estructura.

Por último, quiero agradecer al personal del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, el cual colaboró conmigo a pesar de no formar yo parte de dicho instituto. Agradezco en especial a Laurita y a Maru, secretarías del Centro de Estudios Clásicos.

## PRÓLOGO:

El presente trabajo versa sobre un tipo de poema erudito y lúdico, considerado por algunos como criticable manierismo y por otros como interesante objeto de estudio de las ciencias del lenguaje, el *carmen figuratum*<sup>1</sup>. Como su nombre latino expresa cabalmente, se trata de piezas poéticas que, por medio de diversos procedimientos, forman una figura; es decir, de poemas que aprovechan el espacio textual para causar una impresión visual que complementa y subordina en diferentes grados lo expresado discursivamente.

Popularizados a partir de los *Calligrammes* (1917) de Guillaume Apollinaire y, en México, a partir de los ideogramas de José Juan Tablada (1920), el poema con forma ha sufrido diversas mutaciones a lo largo de casi 2,300 años de existencia. Su origen se remonta a principios del siglo III a.C., cuando Simias de Rodas, Dosiadas y posiblemente Teócrito de Siracusa, escribieron los llamados *τεχνοπαίγνια*,

1 A falta de otro nombre genérico, designaré en este trabajo a todo poema con forma como *carmen figuratum*; a los poemas griegos de este tipo los llamaré indistintamente por este nombre genérico, por su nombre específico de *τεχνοπαίγνια* (Cfr. pág. 12 ss) o por la traducción castellana de éste, *poema figurado* o *poema con forma*. Descarto del todo la denominación de *poema-figura*, por ser un anglicismo, y *figurapoema*, por ser un germanismo. Utilizaré la palabra *caligrama* sólo para referirme a los poemas del siglo XX, posteriores a Apollinaire, que fueron escritos de la mano del poeta y no con letra de imprenta. Llamar caligramas a los poemas anteriores a Apollinaire me parece un anacronismo. Cfr. págs. 116-117 Y 153-154.

poemas figurados de erudita orfebrería que representan el desarrollo extremo de las tendencias estéticas de su tiempo. Los cinco *carmina figurata* de estos tres autores y uno más, escrito también en griego, en la época del emperador Adriano, por Besantino o Vestino, constituyen el objeto de estudio de esta tesis.

El núcleo de mi trabajo consiste en un análisis formal y de contenido de los textos griegos, y en una traducción española que conserva la forma original de los poemas: dicho análisis se presenta en el capítulo III, **ANÁLISIS DE LOS CARMINA FIGURATA GRAECA**. Como antecedentes de este estudio presento, en el capítulo I, **DENOMINACIÓN, ORIGEN, ATRIBUCIÓN AUTORAL Y DATACIÓN DE LOS CARMINA FIGURATA GRAECA**, mis opiniones sobre estos aspectos; ahí ubico además los poemas en las dos tradiciones textuales en que se han conservado, la *Antología Palatina* y el *Corpus bucolicum*. El capítulo II, **EL CONTEXTO EN QUE SE ORIGINAN LOS CARMINA FIGURATA**, se refiere a la circunstancia histórica, política, social, cultural; en suma al entorno vital en que vivieron los primeros autores de poemas con forma.

En el capítulo IV, **LA POÉTICA DEL CARMEN FIGURATUM**, presento mis reflexiones sobre la naturaleza estética de este tipo de poemas. Incluyo además un apéndice, **ELEMENTOS PARA UNA HISTORIA DEL CARMEN FIGURATUM**, que se divide en dos partes; la primera contiene una selección de poemas figurados escritos en latín entre los siglos IV y XVI d.C., en los cuales es posible reconocer la influencia de los



poetas griegos y las innovaciones que la Antigüedad tardía y la Edad Media introdujeron en el género. Elegí los poemas figurados que, en mi opinión, representan la continuidad y la ruptura de la tradición iniciada por los alejandrinos. La segunda parte recoge poemas con forma en otras lenguas (inglés, francés, alemán, español, árabe, sánscrito, tamil), escritos entre el siglo XVI y el siglo XX; estos poemas permiten observar las mutaciones del género y las características que éste ha adoptado en diferentes tiempos y latitudes.

Un estudio detallado y una traducción de cada uno de los textos reunidos en el apéndice haría más amplia esta parte de mi tesis, ya de por sí voluminosa, de manera que he optado por reservar este análisis para trabajos posteriores. Así, cada poema está precedido de una breve nota informativa acerca de su autor, su situación en la historia de la literatura y sus características más notables.

Mi aspiración básica al desarrollar esta investigación fue el ejercitar las que yo considero, de manera muy personal, las dos virtudes fundamentales de la Filología: el rigor y la imaginación. Creo que un trabajo de Filología que no sea realizado con método, disciplina, orden y conocimiento de las fuentes clásicas y modernas, corre el grave riesgo de no aprovechar la enorme tradición con que cuenta la filología clásica y de carecer de fundamento científico. Por otra parte, creo también que un trabajo de la misma índole, hecho sin imaginación, sin sensibilidad

estética, sin tratar de extraer antecedentes que de alguna manera expliquen el desarrollo de nuestras literaturas actuales, corre el riesgo de ser un texto que trae, como decía Julio Cortázar, "las polillas incluidas" y que sólo interesa a un número limitadísimo de especialistas.

Me propuse ser riguroso en el proceso de investigación propiamente dicho; para ello traté de usar siempre todos los elementos que estuvieron a mi alcance, de organizar mi material de la mejor manera posible y de autocorregirme constantemente.

Me propuse ser imaginativo en aquellos resquicios que quedan entre dato y dato, en los que es lícito y necesario sugerir y arriesgar de la manera más documentada posible una suposición. También quise serlo en la traducción, tratando de respetar los textos en todo lo que fuera posible y de conservar su forma visual y sus artificios verbales. Asimismo, intenté aplicar al poema figurado algunas tendencias recientes en el estudio de los signos, como la retórica de la imagen y la semiótica, y me preocupé también por proporcionar al lector un panorama, aunque sea somero, de la tradición del *carmen figuratum*.

Adelantados el contenido y las aspiraciones de mi trabajo, me resta insertar aquí un breve comentario sobre los textos griegos que he utilizado. Como se expone en el capítulo I, la tradición textual de los *τεχνολόγια*, a pesar de ser doble, está lejos de ser confiable. Los editores de estos poemas han variado la disposición de los textos de

acuerdo con los manuscritos de los que han dispuesto y, en muchas ocasiones, de acuerdo con sus propias suposiciones de cómo debieron ser originalmente. Ante este hecho, he optado por apegarme a la edición de A.F.S. Gow, BUCOLICI GRAECI, *Bibliotheca Scriptorum Classicorum Oxoniensis*, aunque he contrastado este texto con los que presentan algunos otros editores, siéndome muy útiles los preparados por Buffière y Légrand<sup>2</sup>. Ahora bien, como en las ediciones de los poemas hay dos grupos, las que dejan espacios entre las palabras para perfeccionar las figuras de la *siringa* y de los dos altares, y los que no lo hacen, decidí no seguir la disposición del texto de Gow, en la cual se perfecciona la simetría de las figuras por medio de espacios entre las palabras. Tomé esta decisión porque, al confrontar el texto de Gow con el de otros editores, me di cuenta de que dichos espacios no estaban en los mismos lugares, de manera que lo más probable es que los editores los hayan incluido para dar mayor claridad a las figuras.

En cuanto a los escolios, de los que me valgo para sustentar mi interpretación de los poemas, he tomado los textos griegos de los *excerpta* seleccionados por Gow y los he complementado con los SCHOLIA IN THEOCRITUM VETERA editados por C. Wendel.

---

Las abreviaturas utilizadas para los nombres de autores

2 Cfr. pág. 176.

y obras antiguos son las propuestas por los diccionarios de Liddell-Scott-Jones, para los griegos, y Lewis and Short, para los latinos.

Ciudad Universitaria, agosto de 1996.

# CAPÍTULO I

Denominación, origen, atribución  
autoral y datación

I, 1 Sobre la denominación de τεχνοπαίγνιον

" Τεχνοπαίγνια es un nombre moderno para los antiguos poemas figurados, esto es, algunos poemas cuya escritura imita una forma"<sup>1</sup>. Τεχνοπαίγνιον, de τέχνη, arte, procedimiento, técnica, y παίγνιον, juguete, significa por tanto "juguete de arte". Es una denominación moderna porque no conocemos el nombre, si es que lo hubo, que los poetas helenísticos aplicaban a esta erudita forma poética. El término aparece por primera vez como título de un libro de Ausonio, compuesto hacia el 383 d.C. y, al parecer, fue acuñado por este poeta, creador de muchos neologismos latinos, poeta doctus y aficionado a las rarezas gramaticales y métricas. En Ausonio, sin embargo, *Technopaegnion* no tiene el sentido de poema figurado y, de hecho, el libro no contiene ninguno de éstos, sino solamente aventuradas muestras de habilidad retórica y métrica, "manierismos", dice Curtius<sup>2</sup>, *logodaedalia*, como el propio Ausonio los califica con esa palabra de cuño sofista: el poema 3, por ejemplo, contiene 16 hexámetros que comienzan y terminan con un monosílabo, mismo con el que se inicia el siguiente verso; todos los versos del cuarto poema terminan en partes monosílabas del cuerpo humano; el poema 16, llamado *Grammaticomastix*, "azote de los gramáticos", termina cada uno de sus versos con arcaísmos o rarezas. Ausonio

1 Mass, Paul, RE A5 1, cols. 103-104

2 Curtius, E. R: LITERATURA EUROPEA Y EDAD MEDIA LATINA, vol. I. págs. 397 ss.

# CAPÍTULO I

Denominación, origen, atribución  
autoral y datación





" Τεχνολαίγια es un nombre moderno para los antiguos poemas figurados, esto es, algunos poemas cuya escritura imita una forma"<sup>1</sup>. Τεχνολαίγιον, de τέχνη, arte, procedimiento, técnica, y παίγιον, juguete, significa por tanto "juguete de arte". Es una denominación moderna porque no conocemos el nombre, si es que lo hubo, que los poetas helenísticos aplicaban a esta erudita forma poética. El término aparece por primera vez como título de un libro de Ausonio, compuesto hacia el 383 d.C. y, al parecer, fue acuñado por este poeta, creador de muchos neologismos latinos, poeta doctus y aficionado a las rarezas gramaticales y métricas. En Ausonio, sin embargo, *Technopaegnon* no tiene el sentido de poema figurado y, de hecho, el libro no contiene ninguno de éstos, sino solamente aventuradas muestras de habilidad retórica y métrica, "manierismos", dice Curtius<sup>2</sup>. *logodaedia*, como el propio Ausonio los califica con esa palabra de cuño sofista: el poema 3, por ejemplo, contiene 16 hexámetros que comienzan y terminan con un monosílabo, mismo con el que se inicia el siguiente verso; todos los versos del cuarto poema terminan en partes monosílabas del cuerpo humano; el poema 16, llamado *Grammaticomastix*, "azote de los gramáticos", termina cada uno de sus versos con arcaísmos o rarezas. Ausonio

1 Mass, Paul, RE A5 1, cols. 103-104

2 Curtius, E. R: LITERATURA EUROPEA Y EDAD MEDIA LATINA, vol. I. págs. 397 ss.

califica a su obra, en su segundo prólogo -pues el libro tiene dos, ambos en prosa-, como *inertis otii mei inutile opusculum* ("opúsculo inútil de mi ocio inactivo") y acepta que su finalidad era divertirse mediante el dominio de dificultades métricas y gramaticales. Así pues, el título de *technopaegnon liber* concuerda muy bien con el contenido del mismo: ocios, divertimentos de poeta hábil en el manejo del lenguaje y de sus formas.

Es obvio, por una parte, que la palabra *technopaegnon* es una trascripción del griego; por la otra, que la gran mayoría de los términos acuñados por Ausonio en sus poemas tienen su origen en la tradición filológica erudita: el mencionado *Grammaticomastix* varía el apodo  $\delta\mu\pi\rho\mu\acute{\alpha}\sigma\tau\iota\varsigma$ , "azote de Homero", dado a Zoilo, filólogo afamado por sus censuras y muy estrictas correcciones a los poemas épicos, según informa Alvar Ezquerro<sup>3</sup>. Es, por tanto, muy probable que *technopaegnon* remita a términos semejantes en la tradición literaria griega que no han llegado hasta nosotros. Levio, poeta del siglo I a.C., cuya obra conservada se reduce a fragmentos<sup>4</sup>, escribió, según informa el mismo Ausonio en su *Cento nuptialis*, un *Erotopaegnon liber*, en el cual se incluía un poema, *Pterygion Phoenicis*, "el ala del fénix", cuya forma reproducía la del ala mitológica. Sin embargo, como Ausonio no incluye en su libro ningún poema con forma

---

3 Cfr. Ausonio, *Décimo Magno*: OBRAS, vol. I, pág. 410, nota 7.

4 Cfr. FRAGMENTA POETARUM LATINORUM EPICORUM ET LYRICORUM, págs. 69-77.

ni menciona que el término designara tal tipo de creaciones, podemos confirmar que el término *technopaegnon* no se aplicó en la antigüedad a los poemas figurados.

No sabemos a partir de cuándo se comenzó a dar a los poemas figurados la denominación de *technopaegnia*. La indicación de Mass de "nombre moderno" no nos dice gran cosa. Lo más probable es que en las primeras ediciones de los bucólicos griegos y de la *Antología Palatina*, al tropezar los editores con estos poemas, hayan pensado que poseían muchas características en común con los de Ausonio y que les convenía ese mismo nombre.

#### I,2 Sobre el origen del poema figurado

No se cuenta con ninguna noticia sobre este tema en los autores antiguos. Hecker supuso que *las alas y el hacha* pudieron haber sido grabados sobre los objetos a los que se refieren. Wilamowitz coincidió con él y extendió la suposición al *huevo* y a la *siringa*, de manera que, según estos filólogos, los *carmina figurata* habían sido escritos primero sobre las figuras a las que se referían y, por consiguiente, la invención del género dependió de la necesidad de cubrir una determinada superficie<sup>5</sup>. Así pues, el poema titulado *el hacha de Simias*, por ejemplo, estaría inscrito en el hacha con que Epeo construyó el caballo de Troya. El instrumento se conservaba en un templo consagrado

---

<sup>5</sup> Cfr. Buffiere, ANTHOLOGIE PALATINE, vol. XII, pág. 118.

a Atenea en Metaponto; según Justino XX, 21, era muy apreciado en el lugar y no tenía ninguna inscripción en su superficie. Es casi imposible que se permitiera a un poeta grabar un poema sobre tan preciada reliquia. Lo que resulta plausible, pero no hay ninguna fuente para sustentarlo, es que Simias haya escrito su poema sobre un hacha -no la "original" que se guardaba en el templo-, con fines puramente decorativos.

Ahora bien, aunque es posible que los primeros poetas que compusieron poemas figurados los hayan grabado efectivamente en una escultura o quizá en una pintura<sup>6</sup>, los poemas helenísticos de este género que conservamos son puramente librescos, sin otro soporte que el papiro que circulaba comúnmente en época alejandrina.

¿Existieron poemas figurados antes del siglo III a.C? Durante cierto tiempo se creyó que Filetas de Cos y su escuela fueron los inventores del género<sup>7</sup>. Esto no es verosímil, pues las orientaciones estéticas de Filetas no se habían radicalizado lo suficiente como para proponer este tipo de experimentos métricos. El carácter de los epigramas de Filetas que se conservan es ciertamente más sensible, de temas inmediatos y cercanos a la vida cotidiana y no se trata de exploraciones de la erudición.

La posibilidad de una influencia ajena al mundo griego

---

<sup>6</sup> Véanse los *kṛta-kavya* sánscritos en el apéndice, pág.

<sup>7</sup> Cfr. Pfeiffer, HISTORIA DE LA FILOLOGÍA CLÁSICA, vol. I, pág. 170.

parece muy remota. Aunque Curtius<sup>8</sup> remite a una GESCHICHTE DER PERSISCHEN LITERATUR de Paul Horn, publicada en 1901, y dice que en ella se asienta la existencia de poemas con forma de árbol o de parasol con sus varillas, no es verosímil que puedan ser anteriores a los griegos. Por otro lado, como dicen García Teijeiro y Molinos Tejada<sup>9</sup>, es dudoso el posible origen mágico o ritual de estas composiciones. Máximo Brioso dice que se conservan ciertos exvotos de este tipo, pero ni indica sus fuentes ni amplía su información<sup>10</sup>. En el *corpus PGM (Papyri Graecae Magici)*, que incluye textos de magia escritos entre el siglo I a. C. y el siglo V d. C., se encuentran algunos textos, muy sencillos, que utilizan el espacio tipográfico para formar alguna figura<sup>11</sup>, pero ningún poema con forma.

Por otra parte, en los poemas figurados no se cuenta el número de letras, como en la cábala hebrea, sino el número de pies métricos, lo cual significa una concepción más estética que formular. A esto hay que añadir que, si bien en las piezas conservadas se trata de temas mitológicos, no se hacen invocaciones ni referencias a ritos y que el tono mismo de los poemas no es acorde a intenciones religiosas; sin duda, si se acepta la existencia de *carmina figurata* epigráficos, anteriores al siglo III a.C., que no se han conservado, no es posible afirmar ni negar el origen o uso

8 *Op. cit.*, vol. I pág. 400

9 BUCÓLICOS GRIEGOS, pág. 255.

10 BUCÓLICOS GRIEGOS, pág. 399.

11 Véase la "Práctica para atrapar a un ladrón" (PGM V, 3), donde se forma un triángulo utilizando vocales.

de aquéllos, mágico o no.

Es interesante mencionar, sin embargo, que se ha dado una interpretación religiosa a dos de los poemas. Wojaczek<sup>12</sup> interpretó *el hacha y el huevo* de Simias como símbolos de la tradición órfico-dionisiaca, pretendiendo que el segundo representa al huevo original de los órficos, y que con el hacha debería romperse su cascarón para dar origen al mundo. La interpretación, seductora sin duda, no se apoya en mayores elementos de juicio y es muy arriesgada, pues ni en los poemas ni en las fuentes complementarias hay referencias. Es, por tanto, imposible comprobarla, pero no deja de ser inquietante que las alas se refieran al Eros órfico.

### I,3 Sobre su atribución autoral y datación

Los *carmina figurata graeca* se han conservado en una doble tradición textual. Por una parte, están en el libro XV de la *Antología Palatina*, en el cual se incluyen poemas misceláneos (σύνμικτα) curiosos, como *aenigmata* o juegos aritméticos. Fueron incluidos en la *Antología* por el recopilador bizantino Constantino Céfalas hacia el año 900 d.C. El orden en que aparecen es el siguiente: no.21 ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ ΣΥΡΙΓΓΗΣ (*La siringa* de Teócrito), en la página 669 del manuscrito *Palatinus*, rodeado de escolios que se prolongan hasta el primer cuarto de la siguiente; aparece

12 DAPHNIS, Beiträge zur klassischen Philologie, 34. Citado por José A. Martín García, *POESÍA HELENÍSTICA MENOR*, pág. 364.

con título y atribuido expresamente a Teócrito. No.22 ΣΙΜΙΟΥ ΠΕΛΕΚΥΣ (El hacha de Simias), en la página 670, en forma de hacha doble y sin título. El poema no.24, ΣΙΜΙΟΥ ΠΤΕΡΥΓΕΣ (Las alas de Simias), página 671, ostenta en este manuscrito el título ΠΤΕΡΥΓΕΣ ἘΡΩΤΟΣ y no tiene nombre de autor; aparece dos veces, con distinto tipo de letra, en la misma página, con el mismo título. No. 25 ΒΗΣΑΝΤΙΝΟΥ ΒΩΜΟΣ (El altar de Besantino), en la pág. 672, aparece sin título. No.26 ΛΩΣΙΑΔΑ ΒΩΜΟΣ (El altar de Dosiadas), en la página 673; y no.27 ΣΙΜΙΟΥ ΩΙΟΝ (El huevo de Simias), en la página 674, escrito en forma espiral. Ese orden les fue asignado sin duda al azar y no tiene nada que ver con su datación; esto es evidente, pues sabemos con seguridad que el altar de Besantino es muy posterior al de Dosiadas, al que sigue como modelo, y, sin embargo, en la Antología aparece antes.

Como desde la Antigüedad se ha atribuido la *siringa* a Teócrito el bucólico, los poemas figurados se conservaron también como un apéndice del *Corpus bucolicum*. Las dos tradiciones textuales están lejos de congeniar, y aun los diferentes manuscritos de cada una presentan disposiciones diferentes de los textos, pero similares *loci desperati*.

Acerca de Simias, autor de *las alas*, *el hacha* y *el huevo*, el *Suidae lexicon* informa lo siguiente:

"Simias, rodio, gramático. Escribió Glosas en tres libros y poemas diversos en cuatro libros. Era originalmente samio. En la colonización de Amorgos fue

llevado como guía por los samios. Fundó Amorgos en tres ciudades, Minoa, Agialo y Arcesime.<sup>13</sup> Nació después del año 406 de la guerra de Troya.<sup>14</sup> Escribió también, según algunos, primero yambos, y luego otras obras diversas y *Antigüedades de los samios*.<sup>15</sup>

Según Paul Mass<sup>16</sup>, puede establecerse para el florecimiento de la actividad artística de Simias, como *terminus ante quem*, la muerte del trágico Filisco en el 270 a.C., siguiendo el testimonio de Hefestión. C.M.Bowra<sup>17</sup> concluye que vivió, por tanto, hacia el 300 a.C. Se conservan algunos fragmentos de dos poemas hexamétricos suyos, intitulados *Gorgo* y *A Apolo*, el primero de los cuales obtuvo, al parecer, cierto reconocimiento en su época. T.B.L. Webster<sup>18</sup> opina que, a juzgar por los fragmentos que restan de sus epigramas, Simias "cayó en las formas usuales" de este género. Wilamowitz opina que los *poemas diversos* mencionados por la *Suda*, entre los cuales se encuentran los poemas figurados, difícilmente pudieron ser reunidos y

---

13 Los vestigios arqueológicos demuestran que Amorgos contó con tres "áreas habitacionales"; por eso el texto dice que Simias "fundó Amorgos en tres ciudades", es decir, estableció a sus colonos en tres puntos geográficos distintos, pero denominando genéricamente a los tres fundos como "Amorgos". Agialo se llama actualmente Vigla; Minoa, Katapola y Arcesime, Kastri. Cfr. Stillwell, Richard (Ed.): THE PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF CLASSICAL SITES, s.v. Amorgos.

14 Ésta ocurrió, según el cómputo de Estrabón, en el año 1184 a.C.; Simias vivió en el S. III a.C.

15 Σιμίνας, Ρόδιος, γραμματικός. ἔγραψε Γλώσσας βιβλία γ', ποιήματα διάφορα βιβλία δ'. ἦν δὲ τὸ ἐξαρχῆς Σάμιος. ἐν δὲ τῷ ἀποικισμῷ τῆς Ἀμοργοῦ ἐστάλη καὶ αὐτὸς ἡγεμὼν ὑπὸ Σαμίων. ἔκτισε δὲ Ἀμοργὸν εἰς τρεῖς πόλεις, Μινῶων, Ἀγιάλων, Ἀρκεσίμην. γέγονε δὲ μετὰ υς' ἔτη τῶν Τρωϊκῶν. καὶ ἔγραψε κατὰ τινὰς πρώτους ἰάμβους, ἄλλα διάφορα, Ἀρχαιολογίαν τε τῶν Σαμίων.

16 RE II A3.1, cols. 155-158

17 OCD s.v. Simmias

18 HELLENISTIC POETRY AND ART, pág. 182.



publicados en vida del autor<sup>19</sup>.

Teócrito de Siracusa, a quien se atribuye la *siringa*, es el más conocido de los poetas bucólicos. En realidad, no hay mayores elementos de juicio para sostener tal atribución. Es evidente que los editores de los poetas bucólicos consideraron que el contenido de este carmen *figuratum* estaba relacionado con la temática habitual del género pastoril y en consecuencia se le consideró obra del siracusano. Esta atribución fue favorecida también por la filiación que se hacía de Teócrito, contenida en la *Suda*:

"Existe también otro Teócrito, hijo de Praxágoras y de Filina; de Símico, según otros. Era siracusano; otros dicen que de Cos, pero que se estableció en Siracusa. Éste escribió los poemas llamados bucólicos en dialecto dórico"<sup>20</sup>.

En el resto de los escolios a las obras del poeta se encuentra también esta doble tradición sobre su patria y filiación: 1) Hijo de Praxágoras y Filina; 2) Hijo de Símico; la segunda opción supone que el "simíquida" que aparece en el idilio VII, 21 es el patronímico del propio Teócrito, lo cual ya se pensaba desde la Antigüedad, según evidencian los escolios<sup>21</sup>. Hoy en día existe una virtual unanimidad entre los especialistas respecto a que la primera

19 HELLENISTISCHE DICHTUNG, vol. I, pág. 113.

20 ἔστι καὶ ἕτερος Θεόκριτος, Πραξάγορας καὶ Φιλίνης, οἱ δὲ Σιμίχου. Συρακούσιος, οἱ δὲ φασὶ Κῶνον, μετέκησε δὲ ἐν Συρακούσαις. οὗτος ἔγραψε τὰ καλούμενα Βουκολικά ἐτη Δωριδί διαλέκτῳ.

21 Sin embargo, en el escolio 1 (Ed. Wendel) se acepta la posibilidad de que Σιμιχίδας sea un apodo derivado de σιμός, "chato". Al parecer, la nariz de Teócrito era, en efecto, chata.

opción es la correcta<sup>22</sup>. La atribución de la *siringa* a Teócrito se basa en que en el verso 12 de este poema se dice que el caramillo fue dedicado por Paris simíquida. De la identificación de este personaje con aquella versión de que Teócrito era hijo de Símico, surgió la idea de que éste era el autor del *carmen figuratum* de que tratamos. Lo más probable es que sea obra de un imitador del bucólico.

La vida de Teócrito transcurrió aproximadamente entre el 320 y el 260 a.C., según datos contenidos en los poemas y en los escolios a éstos, de manera que, si la *siringa* fuera obra suya, sería contemporánea a los de Simias o un poco posterior; si se negase la atribución, la fecha en que el poema fue escrito es incierta. Las referencias al *Idilio VII* fijarían, de cualquier manera, un *terminus post quem*, aproximadamente el 273 a.C. De cualquier manera, el poema no puede ser posterior al de Besantino, el último en ser incluido en la *Antología*; sin duda la creencia de la autoría teocritea, puesto que gracias a ella se incluyeron todos los *carmina figurata* en el *Corpus bucolicum*, no fue muy tardía.

---

22 Un epigrama de la *Antología Palatina* (IX,434), escrito por el propio Teócrito, refuerza esta postura:

"Ἄλλος ὁ Χίος· ἐγὼ δὲ Θεόκριτος ὃς τὰδ' ἔγραψα

εἰς ἀπὸ τῶν πολλῶν εἰμι Συρηκοσίων,

υἱὸς Πραξαγόρας περικλειτῆς τε Φιλίνης·

Μοῦσαν δ' ὀθνεῖην οὔτιμ' ἐφελκυσάμην.

"Otro es el de Quíos. Yo, el Teócrito que escribí esto,

soy siracusano desde siempre,

hijo de Praxágoras y de la muy ilustre Filina.

no he atraído a ninguna musa extranjera"

Cfr. también RE A5 II, col. 2001 e *Idilios XI,7* y *XXVIII,16*  
18.

El llamado *altar dórico* es atribuido por Dionisio Tracio<sup>23</sup> a Dosiadas, autor cuya biografía es por demás problemática. Ante la carencia de datos sobre su vida y obra, Wilamowitz<sup>24</sup> lo identificó con el autor homónimo de unas *Κρητικὴ* (*Historias cretenses*), contemporáneo de Teócrito<sup>25</sup>; la base para dicha identificación fue suponer que tanto Teócrito como Dosiadas estaban influidos por la *Alejandra* de Licofrón que, de ser correcta la datación que Wilamowitz dio a esta obra, había sido publicada poco antes de que ambos poemas figurados fueran compuestos<sup>26</sup>. Según otra seductora hipótesis del mismo Wilamowitz, Dosiadas aparece en el *Idilio VII* de Teócrito, bajo el nombre de *Lícidas*. No existen mayores elementos de juicio para negar o afirmar la autoría o la fecha de composición del poema. Al respecto, vale la reflexión sobre el poema anterior: no puede ser posterior al de *Besantino*, y lo más seguro es que pertenezca a la época helenística. Como dato marginal, es importante mencionar que uno de los códices de la *Antología* considera a Dosiadas autor del *huevo*, el cual, como se dijo

---

23 Cfr. Bekker, *ANECDOTA GRAECA*, III, 734.

24 Cfr. el artículo de Reitzenstein sobre Dosiadas en la *RE* 5 II, cols. 1596-1597.

25 A pesar de haber escrito una obra sobre Creta, no hay constancia de que haya nacido en esta isla. Cfr. Wilamowitz, *op. cit.* vol I, pág. 47.

26 No antes del 309 a.C., según un primer artículo sobre el tema (1883); no después del 295, según acotó en 1924. La datación de la *Alejandra* es el más complejo de todos los problemas que suscita esta difícilísima obra. El *status quaestionis* se encuentra muy claramente resumido en la introducción de Manuel y Emilio Fernández Galiano a Licofrón: *ALEJANDRA*, págs. 48-68. Luciano (*Lexiphanés* 25) menciona tanto a Licofrón como a Dosiadas.

antes, se atribuye con mayor seguridad a Simias.

De Besantino o Vestino se puede asegurar que es el más tardío de estos poetas. Su *carmen figuratum*, el altar jónico, es una imitación del de Dosiadas, escrito en otro dialecto para distinguirlo de su modelo. Su nombre aparece, como autor de este altar, en un códice del siglo XIII, *Ambrosianus B 99*, y en otro del siglo XIV, *Vaticanus 434*<sup>27</sup>. No poseemos más datos sobre él, pero el poema mismo nos permite datarlo, pues éste incluye como novedad un acróstico ("Olímpico, ofrendes muchos años"), que se ha considerado desde siempre dirigido al emperador Adriano. Haeberlin<sup>28</sup> ha supuesto que el autor del altar es L. Iulius Vestinus, lexicógrafo que hizo bajo el imperio de Adriano una cierta carrera administrativa. Así pues, el texto pertenecería verosímelmente al siglo II d.c. y su autor no sería, por tanto, helenístico, sino el primer epígono de aquéllos.

---

27 Cfr. el artículo de Rethe, RE 3 I, col. 324.

28 En sus tratados *De figuratis carminibus Graecis* (1886) y *Carmina figurata Graeca* (1887), citados por Buffière, op. cit. pág. 139.

## CAPÍTULO II

Contexto en el que se originan

## II, 1 El mundo helenístico

El momento histórico<sup>1</sup>, en que aparecen por primera vez los poemas figurados es peculiar en muchos sentidos y muy diferente del período clásico que lo precede. Más que una etapa en la historia de la cultura, el helenismo merece ser considerado un mundo en sí mismo. Su característica principal es la implantación de la *Paideia* griega a lo largo y ancho del imperio fundado por Alejandro<sup>2</sup> y la mezcla de esta *Paideia* con las culturas regionales.

En realidad, los ejércitos de Alejandro simplemente completaron por la fuerza un proceso de aculturación que se había iniciado desde que Atenas dominaba el mundo griego. Ya desde antes de las conquistas de Filipo, los artistas e intelectuales atenienses se habían sentido atraídos por ensayar sus doctrinas fuera de su ciudad. Es bien conocida la tentativa de Platón de imponer su estado ideal en Sicilia

---

1 Los antecedentes extremos del helenismo se remontan al final de la guerra del Peloponeso ( 404 a.C. ) en la que Atenas perdió la supremacía política y económica que había ejercido durante el siglo V. Se suceden cortos períodos en los que espartanos, persas y tebanos dominan alternativamente. Durante sesenta años, a partir del mismo 404 a.C., Egipto se independiza del imperio persa, convirtiéndose poco a poco en un territorio cosmopolita por su tendencia a recibir extranjeros. A orillas del mundo griego, Filipo II de Macedonia, con gran habilidad política y militar se enfrenta tanto a Atenas como al imperio persa e inicia una serie de conquistas que su hijo, el célebre Alejandro terminará, formando un imperio desde Egipto hasta la India.

2 De hecho, el término "Helenismo", utilizado por primera vez por Johann Gustav Droysen en su GESCHICHTE DES HELLENISMUS (1877), proviene del verbo ἡλιγίζειν, "hablar griego", "actuar como griego", "helenizar".

y su consiguiente fracaso. Aristóteles, a la muerte de este último en 347 a.C., viajó de una a otra corte oriental; estuvo en Asos, gobernada entonces por el dinasta Hermes de Atarneo, pasó a Mitilene y finalmente a Pela, donde fue preceptor del joven Alejandro, para finalmente regresar a Atenas. En el palacio macedónico de Pela, cuyos muros fueron decorados por el también ateniense Zeuxis con murales de la guerra de Troya, murió Eurípides en el 405 a.C., mientras era huésped del rey Arquelao, padre de Filippo. A la muerte de Mausolo, su esposa Artemisia convocó a un certamen poético en su honor y a un concurso para construir su célebre monumento mortuario en Halicarnaso; ambos eventos fueron muy concurridos por atenienses. En resumen, al mismo tiempo que la ciudad se derrumbaba en lo económico y lo político, los intelectuales y artistas atenienses buscaban nuevos espacios de creación fuera de ella.

El mundo que quedó tras la prematura muerte de Alejandro en el 323 a.C. es común y homogéneo al mismo tiempo que diverso y particular. Se hablaba un griego ático mezclado con jónico y acentos orientales, denominado *koiné*<sup>3</sup> (lengua común), lengua con la cual era posible comunicarse en prácticamente cualquiera de los reinos. Esta lengua era

<sup>3</sup> Desde la Antigüedad existían diferentes puntos de vista respecto a qué se designaba con el nombre de *κοινή*. Para Apolonio Díscolo y Herodiano, por ejemplo, se trataba del sustrato común a los cuatro dialectos griegos básicos: eólico, dórico, jónico y ático; sin embargo, también se aplicó el término a la lengua popular del helenismo, hablada en la mitad oriental del Mediterráneo. Sobre la propiedad de esta denominación véase Hoffmann, O. et al.: HISTORIA DE LA LENGUA GRIEGA, págs. 197, 199 y 221-222.

un tanto despreciada por los literatos, pero efectiva para el intercambio comercial, económico y cultural.

La estructura política, social y económica era también una mezcla de lo bárbaro y lo heleno. Los reinos que los epígonos de Alejandro fundaron se parecen a las satrapías persas en cuanto que tenían áreas de influencia muy bien delimitadas, vasallos y cortes. No existían mayores lazos entre ellas, a pesar de tener un origen común, y su relación era tensa y equilibrada al principio, francamente agresiva después. Según dice M. Rostovzeff<sup>4</sup>, las áreas de poder de los diferentes reinos eran las siguientes:

a) La Grecia peninsular y las islas jónicas, reorganizadas radicalmente en lo político y lo económico, formaban parte del imperio macedónico de los Antigonidas; la idea de *pólis* estaba casi agotada; se había eliminado el esquema democrático y, con él, los valores y obligaciones que le eran intrínsecos.

b) Macedonia, origen del imperio helenístico, no era su sede. La región había vuelto a su esquema de administración feudal prefilípico, casi tribal, basado en una aristocracia rica y poderosa, pero al fin y al cabo ruda y con poca visión, por lo cual resultó eclipsada por los otros reinos.

c) El reino dinástico de los seléucidas, en Siria, llamado así por su fundador, Seleuces, fue el más fuerte e importante, junto con el tolemaico o egipcio, no solamente

---

<sup>4</sup> THE SOCIAL AND ECONOMICAL HISTORY OF THE HELLENISTIC WORLD. vol. 1, págs. 189-602



en lo político o económico, sino en lo cultural: si bien su corte no se distinguía por promover la ciencia o el arte, era en cambio paso obligado de las culturas asiáticas.<sup>5</sup>

d) Pérgamo, a pesar de ser una monarquía menor, sostenida por el comercio y por su riqueza en uva y olivo, se convirtió en el segundo centro helenístico de cultura, merced al refinamiento de su corte.

e) Egipto se convirtió, sin lugar a dudas, en el centro del mundo helenístico; era el reino más plural y diverso en todos los órdenes, y Alejandría, su capital, fue la ciudad que sustituyó a Atenas como centro irradiador de cultura. En gran medida, tal diversidad se había conformado durante la independencia de Egipto del imperio persa.

El equilibrio de poder entre los reinos se mantuvo durante los cien años posteriores a la muerte de Alejandro, los cuales son los de mayor auge en la ciencia, el arte y la literatura. A principios del siglo II a. C., tal equilibrio comenzó a romperse paulatinamente y este proceso facilitó la conquista romana, misma que se completó en el año 30 a. C. cuando, tras la batalla de Accio, Egipto se convirtió en provincia romana<sup>6</sup>.

5 De hecho, egipcios y seléucidas se disputaron el control de Siria y de las rutas comerciales más importantes desde el inicio del helenismo. Militarmente superior a todos los demás reinos, sólo los infinitos problemas internos que le provocaba el tener un enorme territorio impidieron que el reino seléucida dominara a los restantes. Su poderío se basaba, según Polibio (XXI, 41, 2), en el pago de tributos por parte de las ciudades, la presencia de una guarnición militar en cada una de ellas y el estricto cumplimiento de las órdenes del rey.

6 Cfr. Rostovzeff, op. cit. vol. II, págs. 604-737

La estructura de cada uno de los reinos era similar. La entidad fundamental era el rey, quien basaba su poder en cuatro dimensiones<sup>7</sup> :

a) El rey reunía todo el poder militar en su persona y lo usaba a discreción; para sus vasallos aparecía como el conquistador de nuevas tierras y como protector de su seguridad ; repartía el botín y contrataba mercenarios; era el garante de la paz y de la seguridad en el reino.

b) El rey tenía una función "alimenticia" respecto de la población que de él dependía, por lo que la monarquía instituyó como una de las mayores virtudes del gobernante la *φιλανθρωπία*, es decir, la magnanimidad: el rey era generoso por voluntad, no por obligación, regalaba a sus súbditos con banquetes y espectáculos y les otorgaba favores.

c) El rey organizaba y controlaba los cultos oficiales, de los que él mismo era objeto, pues la divinización de su autoridad era parte del esquema de poder; designaba sacerdotes y recursos económicos, aprobaba o prohibía cultos.

d) El rey era legislador y juez en todos los asuntos que afectaban la seguridad del reino y aún en ciertos casos particulares; si bien existían tribunales con jurisdicciones precisas, éstos dependían en última instancia del poder real y de las intrigas cortesanas.

---

<sup>7</sup> Cfr. Préaux, Claire: LE MONDE HELLÉNISTIQUE, tome I, págs. 181-230.

Se trataba, pues, de un esquema de poder vertical, sin medios de participación para la ciudadanía, pero no tan despótico como pudiera pensarse, pues la misma acumulación de responsabilidades en la figura del rey hacía que su control efectivo sobre la población disminuyera. No existía la responsabilidad individual que implicaba la democracia: lo que uno hacía ya no afectaba irremisiblemente a los demás. La gran mayoría de campesinos libres y de esclavos vivía en la pobreza. La movilidad social era escasa; los jóvenes debían enrolarse como mercenarios o como marinos para progresar. El comercio era ejercido por burgueses con dinero que arriesgar e influencias que mover. Entre ricos y pobres, poderosos y débiles, existían dos grupos privilegiados<sup>8</sup>: los "burócratas", en su mayoría escribas, y los sacerdotes. Ambos eran el punto de contacto entre el rey y el pueblo.

La urbanización es otra característica del helenismo. Si bien las ciudades eran pequeñas, su número era cada vez mayor. Los grandes centros urbanos se desarrollaban alrededor de una corte y reunían todas las actividades económicas y políticas.

Alejandría, fundada en el 331 a.C. por el propio Alejandro, era la más compleja, cosmopolita e importante de todas las ciudades. Se podría decir que era el centro de la cultura griega trasplantado a Egipto. En ella existían al

<sup>8</sup> Cfr. Lévêque, P: "Formas políticas y relaciones sociales", apud Bianchi Bandinelli, Ranuccio (Ed.): HISTORIA Y CIVILIZACIÓN DE LOS GRIEGOS, tomo VII, págs. 118-123.

menos siete grupos sociales<sup>9</sup>: 1) Los ciudadanos griegos con pleno goce de derechos; 2) los ciudadanos griegos con derechos limitados; 3) Los griegos sin status social definido o estable: aventureros, comerciantes, soldados; 4) Los griegos de las colonias (rodios, cirenaicos, samios); 5) Los nativos egipcios; 6) Los extranjeros (judíos<sup>10</sup>, sirios, etc.) y 7) los esclavos. La mezcla de culturas que se atribuye abusivamente a todo el ámbito helenístico, sólo se concretó en Alejandría<sup>11</sup>.

La relación entre griegos y no griegos fue siempre tensa pues, al fin y al cabo, los griegos imponían su cultura y menospreciaban la de los autóctonos, se seguían ufanando de su lengua y se burlaban de quienes no la hablaban correctamente; los nativos, por su parte, no aceptaban del todo a los extranjeros en sus celebraciones y trataban de conservar sus costumbres.

---

9 Cfr. Fraser, P.M : PTOLEMAIC ALEXANDRIA, pág. 38.

10 Los judíos se habían establecido en Egipto antes que el resto de los inmigrantes extranjeros. De los cinco barrios de Alejandría, dos se consideraban judíos, y Filón calculaba en un millón el número de la población judía en el reino, cifra muy elevada si consideramos que la población total de Egipto en el s. III a.C. ha sido calculada en siete millones de habitantes, y la de griegos en tan sólo cien mil. El interés de los judíos por difundir su cultura y religión llevó al nacimiento de un cuasi-género literario: la literatura judío-helenística, compuesta en su mayoría por traducciones de textos sagrados. Cfr. Lesky, Albin: HISTORIA DE LA LITERATURA GRIEGA, pág. 831 ss.

11 Cfr. Préaux, Claire, *op. cit.*, pág. 545.

## II, 2 Situación vital del hombre helenístico

La religión ejemplifica claramente la situación vital del hombre helenístico<sup>12</sup>. Las cosas son inestables, cambian rápidamente; el individuo ya no está unido al destino de su ciudad, sino, acaso, al de su familia. No hay garantías ni seguridades en un mundo sujeto a los caprichos del rey y su corte, de la que al fin y al cabo el hombre común no recibe más que rumores. Por eso se eleva a la τύχη, la fortuna, a la condición de diosa, porque " causa grandes modificaciones y juega con los hombres como con niños pequeños; es pérfida y caprichosa; le gusta tirar por el suelo los cálculos que hace el hombre, es ciega y nefasta, injusta y carente de sentido"<sup>13</sup>. Hay un sentimiento de nueva ἀμυχανία vital, una cierta impotencia ante los cambios del mundo.

En Alejandría se pueden diferenciar al menos tres grandes grupos de cultos oficiales que pierden terreno ante las doctrinas de salvación ofrecidas por las corrientes filosóficas del momento. El primero es el culto olímpico, trasplantado de Grecia, en el que sobresale Zeus Soter, el salvador, cuya figura se asemeja peligrosamente a la del rey proveedor. Hera, Afrodita y Dionisio tienen también sus adeptos. Ésta es la religión de los griegos conservadores. El segundo grupo lo constituye el culto más favorecido por

12 Cfr. Nilsson, Martin: HISTORIA DE LA RELIGIOSIDAD GRIEGA, págs. 105 ss.

13 *Idem*, pág. 108.

el estado: la religión dinástica, que divinizaba a los gobernantes, de manera que las imágenes de gobernantes como Filadelfo, Arsínoe o Filópator se mezclaban con las de las deidades anteriores. El último grupo lo constituye el culto a los dioses tradicionales de Egipto, principalmente Isis, Osiris, Serapis y Anubis; ésta es la religión de los campesinos y esclavos.

Ahora bien, conforme el individualismo se va arraigando como actitud vital, las religiones pierden terreno y las corrientes filosóficas lo ganan. "El carácter sistemático y la conclusión ética definen los rasgos esenciales de las filosofías helenísticas [...]. Al proponer el filosofar como un camino de salvación, con una finalidad pragmática, la de asegurar la felicidad y la serenidad del ánimo, está claro que conviene asegurar la teoría mediante el sistema que garantiza la íntima coherencia, no necesitada de apoyos externos" <sup>14</sup>.

La doctrina del *télos*, el objetivo, el fin, es esencial para las filosofías que, por distintos medios, buscan la imperturbabilidad ante un mundo inseguro; se trata de llegar a la *ataraxía*, según los epicúreos, a la verdadera sabiduría que evita el conmoverse ante las metamorfosis del mundo. Es un proceso de cambio interior que fortifica el ánimo y lo prepara previendo la adversidad, la infelicidad, la muerte. Para los estoicos, el *télos* es la coherencia absoluta, el

---

<sup>14</sup> LA FILOSOFÍA HELENÍSTICA: ÉTICAS Y SISTEMAS, págs. 25 y 26.

ser y obrar de un solo modo bajo la guardia de la conciencia moral.

La figura del sabio toma particular importancia. "El sabio puede consolar al que sufre, a condición de que no sufra él mismo " dice Alfonso Reyes<sup>15</sup> del ideal estoico. "El *sophós* es algo más que el filósofo, porque mientras éste busca un saber teórico, el *sophós* domina una sabiduría práctica, que está, por otro lado, ligada a una doctrina general filosófica. El *sophós* conoce los valores auténticos de la vida, frente a los engaños y falsificaciones de la sociedad "<sup>16</sup>. Estas filosofías se preocuparon también por el lugar del hombre en el universo y plantearon una física que sustentara su ética.

Más radical que el estoicismo y el epicureísmo, pero teniendo también como origen las doctrinas de Sócrates, el cinismo niega la convención social y se burla del orden moral para proponer una libertad de acuerdo a la naturaleza: vivir según el instinto. Su fin es también la libertad y la salvación individual.

El escepticismo y el neoplatonismo, otras dos doctrinas filosóficas importantes, se desarrollarán en el segundo y tercer siglos del helenismo sobre la base de epicúreos y estoicos.

La preocupación por lo práctico hace que la ciencia griega, al contacto con el oriente y bajo el protectorado de

---

15 Reyes, Alfonso: LA FILOSOFÍA HELENÍSTICA, pág. 120

16 García Gual, Carlos: EPICURO, págs. 218-219.

los reyes, logre grandes avances en los temas que ya desde la época clásica le preocupaban. La ciencia helenística recogió observaciones más precisas y elaboró explicaciones más exigentes. Así, por ejemplo, Eratóstenes calculó la medida de la circunferencia terrestre, problema ya tratado por Aristóteles; Piteas de Masilia y Dicearco de Mesene viajaron por el mundo recogiendo datos y elaborando mapas<sup>17</sup>. Teofrasto, discípulo de Aristóteles, como la gran mayoría de estos enciclopedistas, se ocupó de botánica, zoología, mineralogía, con un método clasificatorio muy similar al de su maestro. Matemática y Astronomía destacan por la innovación de sus científicos: Eudemo de Rodas compuso, entre otras obras, una *Historia de la aritmética*, en la que recogió la tradición precedente; es célebre Euclides por sus *Elementos de geometría*; Aristarco de Samos propuso la teoría heliocéntrica del universo y la inmovilidad del sol y las estrellas, argumentando que era la tierra la que giraba<sup>18</sup>. Las ciencias aplicadas, como la mecánica, ganaron enorme terreno por su utilidad en la vida diaria. En resumen, analizar, clasificar y aplicar son las divisas de la ciencia helenística.

---

17 Este último fue un verdadero erudito que, a partir de sus viajes, escribió una *Vida de Grecia* desde sus orígenes.

18 Cleantes, el estoico, pensaba que por tan escandalosa idea Aristarco debía ser acusado de impiedad.



## II, 3 Literatura y filología

En esta época se ubica también el nacimiento de una ciencia griega del texto. Anteriormente se habían hecho exégesis de poetas y prosistas, y existían la retórica y la poética como instrumentos para comprender el fenómeno literario, pero no había una ciencia que tratara de englobar todo este conocimiento. La necesidad era de índole práctica: los textos de los grandes autores arcaicos y clásicos sufrían ya lagunas e interpolaciones, si no es que se habían perdido. Tolomeo I creó el Museo, institución propiamente religiosa, ya que estaba presidido por un sacerdote y, como su nombre lo indica, consagrado a las musas, y la Biblioteca. Atrajo a los más brillantes intelectuales de su tiempo y les encargó reunir, conservar y editar los textos de la tradición anterior. Biblioteca y Museo eran sostenidos directamente por la munificencia real y se dedicaban sólo a la investigación, no a la enseñanza.

En estos centros de cultura creados por los reyes se origina la filología como ciencia, es decir, con métodos y procedimientos definidos. Los alejandrinos recurren a la confrontación de textos y hacen la recensión y edición de éstos. Hacia el año 285 a.c., la biblioteca de Alejandría contaba con 200,000 títulos, en el siglo primero a.c., con 700,000, de manera que los filólogos tenían suficientes fuentes a las cuales recurrir. Obviamente, diseñaron también

un sistema para ordenar y acumular tanta información. Al parecer, si bien los filólogos alejandrinos estaban conscientes de la importancia de su trabajo, su relación era de competencia y no siempre de camaradería: la biblioteca y el museo eran llamadas "las pajareras", pues se decía que sus miembros disputaban como aves los descubrimientos y el prestigio. Se privilegian los textos griegos, por supuesto, y sobre todo, los arcaicos: la épica y la poesía lírica.

La existencia de las bibliotecas -la rival de Alejandría estaba en Pérgamo- presupone un comercio librero más o menos organizado. "A nivel social el libro aparece como vehículo de difusión cultural en el siglo IV y celebra su triunfo definitivo entre la sociedad helenística [...]. Las consecuencias de este hecho fueron de gran magnitud. A partir de ahora la transmisión y difusión de textos literarios ya no será confiada, como antes, a la declamación de los autores y a la memorización de los rapsodas o de los oyentes"<sup>19</sup>.

En cuanto a los géneros literarios, hay que señalar que la poesía recupera en la época alejandrina la preponderancia que había perdido durante la clásica y se convierte en el género más importante, si bien es cierto que se practican otros como el drama, la historiografía y la prosa científica<sup>20</sup>. Las orientaciones poéticas se transforman con

<sup>19</sup> Cfr. Serrao, G: " Características generales de la literatura helenística ", *apud* Bianchi Bandinelli, Ranuccio (Ed.), *op. cit.* vol. IX, pág.181

<sup>20</sup> Durante el helenismo se observa una contaminación de los géneros tradicionales, lo cual, en cierta medida, dio

el transplante de la cultura griega a Egipto y con las nuevas circunstancias vitales. La relación entre el poeta y su público es radicalmente diferente, como es diferente la relación entre los hombres comunes. El poeta, por principio de cuentas, pasa a formar parte de los centros de cultura del reino, ya como maestro, ya como filólogo o como cantor de corte. Los poetas se instalan en tal o cual corte y cantan o instruyen a los reyes y a sus allegados.

La poética, es decir, la manera en que se concibe el quehacer creador, también cambia. "Los poetas helenísticos son postfilosóficos en contraposición a los que podríamos llamar prefilosóficos. La poesía antigua andaba siempre descubriendo nuevos campos del espíritu, de suerte que se continúa como naturalmente con la confirmación y estructuración racional de lo nuevamente descubierto, es decir, con la filosofía y la ciencia [...]. Estos poetas son postfilosóficos porque ya no creen en la posibilidad de comprender el mundo y se muestran escépticos con respecto a lo universal aun en el reino de la poesía"<sup>21</sup>.

La poesía se vuelca hacia lo íntimo y a lo formal, a la búsqueda de una estética personal que se complace en la erudición, en las insinuaciones y referencias. Esto se debe en gran medida a la nueva relación entre poeta y sociedad. En

---

origen a nuevas formas literarias. El epilio y el mimo, por ejemplo, surgieron, el primero de la contaminación de la épica con la lírica, el segundo, de la comedia con las manifestaciones teatrales populares.

21 Snell, Bruno: LAS FUENTES DEL PENSAMIENTO EUROPEO, págs. 380-381

la cultura helenística, el artista ha perdido la importante atribución que tenían los poetas "prefilosóficos": la de ser un guía moral. " Me pregunta alguien, ¿qué es lo que se debe admirar en un poeta ? " pregunta Esquilo en LAS RANAS, y Eurípides responde " La honestidad y la prudencia para que los hombres se vuelvan mejores en las ciudades"<sup>22</sup>. En resumen, el poeta debía guiar hacia las mayores virtudes.

Los alejandrinos ya no tienen interés de ser guías morales, ni de dar pautas de conducta. pues su contacto con el público ya no es vivo: se da más a través del papel que de la voz.

Al mismo tiempo, y emparentada con esta circunstancia, los poetas se solazan cada vez más en la erudición. El helenismo suele subdividirse en dos etapas: la del llamado " Alto Helenismo", que abarca aproximadamente las dos últimas décadas del s. IV y la primera mitad del s. III, y la del " Segundo Helenismo ", que abarca desde este punto hasta la conquista romana. La característica fundamental de la primera es la existencia de los poetas-filólogos como Calímaco y Apolonio; de la segunda, la disociación de ambas actividades<sup>23</sup>. "El primero de estos nuevos poetas fue Filetas de Cos, que vivió en el último tercio del siglo IV y probablemente las dos primeras del III. Estrabón (XIV.6,57)

22 AI: ἀπόκριναί μοι τίνας οὐνεκα χρηθαιμάζειν ἄνδρα ποιητήν;  
EY: Δεξιότητος καὶ νουθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιούμεν τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν. BATPAXOI, 1008-1010.

23 Cfr. Brioso Sánchez, Máximo: "Tradición e innovación en la literatura helenística", en ACTAS DEL VI CONGRESO DE ESTUDIOS CLÁSICOS, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1983. pág. 129.

dice de él ποιητὴς ἄμα καὶ κριτικός, poeta y crítico"<sup>24</sup>. Con él se inicia la tradición de los poetas filólogos.

Calímaco de Cirene fue bibliotecario en Alejandría, escribió obras filológicas eruditas, fue el poeta más importante del período y sustentó una estética que se complace en el regodeo formal, métrico, lingüístico y temático. Busca las versiones menos conocidas de los mitos y los reinterpreta. Hace alusiones breves y sugerentes. Busca una levedad (*leptótes*) de estilo y defiende la brevedad de la obra poética. Calímaco comparte su situación de beneficiado de los centros de cultura reales con Apolonio de Rodas, quien compuso *las Argonáuticas*, poema en que se readapta la épica a la poética helenística. Teócrito, por su parte, cultivó un género que a menudo es considerado como descubrimiento del helenismo, la poesía bucólica. Se trata de un género abierto, en el que cabe tanto lo lírico como lo épico, lo mímico y lo dialógico, aunque con definiciones formales muy precisas. Teócrito fue, quizás, el más representativo de los poetas cortesanos.

---

24 Pfeiffer, Rudolf: HISTORIA DE LA FILOLOGÍA CLÁSICA, Vol. I, pág. 168.

# CAPÍTULO III

## Análisis

III, 1 *Las alas de Simias*

44

Λευσέ με τὸν Γᾶς τε βαθυστέρνου ἄνακ' Ἀμμονίδαν τ' ἄλλυδις ἐδράσαντα,  
μηδὲ τρέσης εἰ τόσος ὦν δάσκια βέβριθα λάχνα γένεια.  
τᾶμος ἐγὼ γὰρ γενόμεν ἀνίχ' Ἐκραίν' Ἀνάγκα  
πάντα δὲ τᾶς εἶκε φραδαῖσι λυγραῖς  
ἔρπετά, πάνθ' ὄσ' ἔρπει 5  
δι' αἶθρας.

Χάους δέ,  
οὔτι γε Κύπριδος παῖς  
ὠκυπέτας ἠδ' Ἄρεος καλεῦμαι  
οὔτι γὰρ Ἐκρανα βία, πρᾶυνόφω δὲ πειθοῖ, 10  
εἶκε δέ μοι γαῖα θαλάσσης τε μυχοὶ χάλμεος οὐρανός τε  
τῶν δ' ἐγὼ ἐκνοσφισάμαν ὠγύγιον σκάπτρον ἔκρινον δὲ θεοῖς θέμιστας.

Mírame a mí, el rey de la tierra de hondo seno y que al acmónida cambió de lugar  
y no te asustes si, siendo pequeño, llevo un mentón sombreado de barba,  
pues yo nací desde la época en que Necesidad imperaba  
y todo cedía a sus viles consejos,  
cuanto reptaba y cuanto va 5  
por aire.

Del Caos,  
no de Ciprís y del veloz  
Ares me proclamo ahora el hijo,  
pues no impero por fuerza, sino por suave persuasión. 10  
A mí cedieron la tierra, los abismos del mar y el cielo bronceo,  
a los cuales arrebaté el antiguo cetro, y decreté leyes para los dioses.



De los cinco *τεχνουργία* helenísticos que conservamos, los dos poemas que de manera unánime se atribuyen a Simias de Rodas, *las alas* y *el hacha*, fueron los primeros en ser compuestos, a juzgar por los elementos con que contamos. Esto parece aún más plausible porque ambas piezas utilizan procedimientos métricos similares para formar la figura del objeto que representan y, por otro lado, son sencillos en su lenguaje. Los poemas posteriores del mismo género denotan una progresiva complicación de los recursos que se utilizan en *las alas* y *el hacha*.

Existen dos opiniones sobre la estructura métrica de este poema. La mayoría de los editores y traductores de los *carmina figurata* considera que se trata de cólones formados por coriambos (-uu-) y baquios (u--). De acuerdo con esta apreciación, los cólones 1 y 12 están formados por un pentámetro coriámbico al que se añade un baquío; los cólones 2 y 11, por un tetrámetro coriámbico y un baquío, y cada par siguiente disminuye en un coriambo hasta que, en los cólones 6 y 7, sólo queda el baquío<sup>1</sup>. Para algunos tratadistas de

1 Así piensan, por ejemplo, A.F.S. Gow en su edición para la *Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis*, quien describe los cólones como "numeri choriambici cum bacchio, a pentámetro ad bacchium decrescentes et inde ad pentametrum crescentes"; Fh. Legrand en los BUCOLIQUES GRECOUES de Les Belles-Lettres, quien anota que "les deux plus longs vers sont des pentamètres choriambiques suivis d'un bacchios (u-) ou d'un amphibraque (u-u); chaque couple de vers décroît d'un choriambe; les deux derniers ne comprennent plus que le bacchios ou l'amphibraque"; Buffière en su edición de la ANTHOLOGIE PALATINE ("choriambes en distiques décroissants, de l'hexamètre à la clausule, tous catalectiques et s'achevant par un bacché") e igualmente García Teijeiro y Molinos Tejada, en su versión española para la Biblioteca Clásica Gredos.

métrica griega, sin embargo, no se trata de una combinación de coriambos y baquios, sino de versos coriámbricos catalécticos; los versos 1 y 12 son para ellos hexámetros coriámbricos catalécticos, cuya estructura es la siguiente:

-uu-|-uu-|-uu-|-uu-|-uu-|oooo . Según esta opinión, el último pie está formado por cuatro sílabas indiferentes o comunes, por tratarse de metros líricos. Así pues, los versos 2 y 11 son pentámetros coriámbricos catalécticos, los 3 y 10, tetrámetros, y así sucesivamente hasta los versos 6 y 7, monómetros que aparentemente son baquios o anfíbracos.<sup>2</sup> Para lograr la simetría visual, Simias es estricto en la medida de los colonos. Como es tendencia entre los poetas helenísticos, también observa cuidadosamente la cantidad de las sílabas<sup>3</sup>.

Con respecto al lenguaje, Simias no utiliza palabras ni expresiones ajenas a las usadas en la poesía griega que lo antecede. Retoma algunos vocablos de poetas anteriores que sin duda conocía y admiraba. El expresivo epíteto βαθυστέπνος, por ejemplo, se encuentra por primera vez en Píndaro, *Ist.*

2 Sostienen este parecer M. Lenchantin de Gubernatis en su MANUAL DE PROSODIA Y MÉTRICA GRIEGA, pág. 136, y, más ampliamente y refiriéndose a un *technopaegnon* de Simias, W.J.W. Koster: TRAITÉ DE MÉTRIQUE GRECQUE, págs. 254-255. Ambos apuntan que Simias fue el inventor del hexámetro coriámbrico cataléctico, aunque Filico (o Filisco), quien lo utilizó *κατὰ στίχον*, se jactaba de serlo. El verso es llamado también *philicius versus* por esta circunstancia.

3 Solamente en dos ocasiones abrevia una vocal larga, apelando a la *correptio in hiato*, una licencia muy común en la poesía griega, que consiste en considerar breve una vocal larga si ésta se encuentra en tiempo débil. En el primer colón abrevia la última sílaba de βαθυστέπνου y en el último la de ἐγὼ, ambas seguidas por una palabra que se inicia con vocal.

3, 19 y *Nem.* 9, 57<sup>4</sup>. Píndaro había variado a su vez el adjetivo εὐρύτερον que Hesíodo usó en la *Teogonía* también para referirse a la tierra. No se encuentran neologismos en el texto, escrito en dialecto dórico, cuya principal y más visible característica es la alternancia vocálica η/α y ε/α. De este modo, aparecen Ἀνάγκα en lugar de Ἀνάγκη y ἄνικα en vez de ἔνικα.

El escolio da una perífrasis en prosa del poema:

"Habla pues Eros, el que es todo razón. Mírame a mí, el rey de la tierra y quien movió al cielo a otro lugar, y no te asombres si, siendo joven, realizo trabajos de adulto como si fuera mayor, pues nací justo cuando Necesidad gobernaba y todo ser de la tierra se sometía a sus opiniones, igual que cuanto se mueve por el aire y el éter. No soy el hijo de Afrodita, pero me llamo Eros, y nada he hecho por la fuerza, sino que todo ha sido persuadido por mí; se sometieron a mí tanto las profundidades de la tierra como las del mar y el cielo y, tras arrebatarnos el antiguo cetro, di justicia a los dioses."<sup>5</sup>

Así pues, el Eros que toma la palabra en el poema es el Eros órfico, el dios más antiguo, que en la cosmogonía hesiódica aparece inmediatamente después de Caos, Gaia y Tártaro (*Theog.* 116 ss.) y carece de genealogía. Según Furtwängler<sup>6</sup>, el Eros mencionado por Hesíodo es el órfico, pues esta secta ya existía entonces y había permeado las

<sup>4</sup> Cfr. TGL, s.v. βαθυτέρνος

<sup>5</sup> λέγει μὲν ὁ Ἔρως, ὃ δὲ νοῦς ἅπας οὕτως ἔχει ὅρα με τὸν γῆς τε ἄνικα καὶ τὸν οὐρανὸν ἐδράσαντα, μηδὲ φροντίης εἰ τηλικόσδε ὧν τελείου ἔργα ποιῶ ἢ εἰ τελειότατός εἰμι· τότε γὰρ ἐγενόμην ὅτε ἡ Ἀνάγκη ἦρχε καὶ πάντα ὑπέικε ταῖς τῆς γῆς γνώμαις ὅσα ἔρπει δι' ἀέρος καὶ αἰθέρος. οὐκ εἰμι δὲ ὁ Ἀφροδίτης υἱός, καλοῦμαι δὲ Ἔρως· καὶ οὐδὲν ἔπραξα <βία>, τὰ πάντα δὲ μοι πείθονται, ὑπέϊξαν δὲ μοι οἱ γῆς τε καὶ θαλάσσης μυχοὶ καὶ ὁ οὐρανός, ὧν ἐγὼ τὸ ἀρχαῖον ἀφειλόμην σκήπτρον καὶ ἐδίκασον θεοῖς.  
βία suppl. Cal.

<sup>6</sup> Cfr. Roscher, W.H. (Ed.): AUSFÜHRLICHES LEXIKON DER GRIECHISCHEN UND RÖMISCHEN MYTHOLOGIE, s. v. Eros

creencias sobre el origen del mundo. En la figura misma declara Simias la procedencia de su poema. En los tiempos del poeta, las alas eran el símbolo fundamental de Eros y representan la ascendencia órfica del texto. La idea del huevo primordial y el hecho de que todas las primeras deidades como la Noche, el Caos y el propio Eros sean alados indican que los órficos tenían una cosmogonía relacionada con las aves, que distingue sus versiones de las de otros<sup>7</sup>.

En el verso 1, Simias dice que "Eros cambió al acmónida de lugar" y el sentido no es del todo claro<sup>8</sup>. El "acmónida" es Urano, el cielo, hijo de Acmon, hijo a su vez de la tierra. "Ακμών" significa, según su etimología, originalmente "piedra" y posteriormente "yunque". Desde la cosmovisión homérica, el cielo es metálico, de allí su brillo y fuerza; los epítetos de este tipo abundan en la literatura griega. Es posible que Simias haya jugado con esta etimología para indicar que el cielo, si es de bronce, es hijo del yunque, Acmon. Si Acmon significa también "piedra", es muy lógico que sea hijo de la tierra. Sin embargo, en la mayoría de las fuentes mitográficas se asienta que quien separó a Urano de Gea fue Cronos,<sup>9</sup> pues al castrarlo evitó que la siguiera "cubriendo", en el sentido sexual del dios antropomórfico y en el sentido físico del dios que representa partes del

7 En Aristófanes, *Aves* 693-702, aparece esta cosmogonía, que no había sido cabalmente expresada por Hesíodo.

8 "Je saisis mal l'intention des mots ἄλλυδις ἑδράσαντα. Signifient-ils détrôner?", dice Legrand en sus notas a este poema.

9 Cfr. Hesíodo, *Theog.* 133-187 y Apolodoro I.1.4-5.

universo. Es posible que, según otra tradición, no conservada en otros autores, quien separó al cielo de la tierra haya sido Eros, y que Simias siga esta versión.

La Necesidad ('Ανάγκη), esto es, el instinto de supervivencia, la parte más oscura del hombre y de los dioses, gobernaba en el tiempo en que nació Eros. Era caprichosa y a sus consejos viles se sometía todo lo viviente (vv.3-6), de manera que el mundo no tenía orden. El Amor puso el universo en armonía desde esa época. Se trata de un dios barbado porque es tan antiguo como la tierra, pues es hijo del Caos, la boca negra primordial<sup>10</sup>, y por eso posee la sabiduría que dan los años.

En los versos 7-9 de las alas, Eros se proclama hijo del Caos y no de Afrodita y Ares, paternidad esta última la más extendida en el mundo grecolatino<sup>11</sup>. Simias niega de esta manera, siguiendo la concepción órfica, que el amor sea hijo de la *dea genetrix*, Afrodita, y del poder masculino, Ares. Esta filiación se basa en la idea de que, cuando los guerreros se ausentan del hogar, hacen crecer el deseo sexual de sus esposas, quienes buscan satisfacerlo de la manera que sea, incluso siendo infieles a sus esposos, como

---

10 Χάος proviene de la raíz χα, como χιάνειν y χάσκειν, que implica la idea de "resquicio, abertura, bostezo". De esta manera, el caos no está emparentado etimológicamente con el desorden, sino con el vacío. Cfr. Kirk-Raven-Schofield: LOS FILÓSOFOS PRESOCRÁTICOS, pág. 63.

11 Otras genealogías: hijo de Ilitia, advocación de Artemisa como diosa de los alumbramientos (Paus.9,27,2); Hijo de Urano y Gea (Safo, frg. 132); de la noche y el éter (Acusilao); de la pobreza y la abundancia (Plat. *symp.*203b): de Céfiro e Iris (Alcán). Cfr. DER KLEINE PAULY, II, 361-363.

Afrodita le era a Hefesto.

Nuestro poeta niega este origen para presentar una imagen sabia y reposada del amor como ordenador del mundo. Por eso dice en el verso 9 que el amor no gobierna por la fuerza, que le vendría de Ares, sino por la persuasión y por la inteligencia. Al decir que "las profundidades de la tierra, del mar y el cielo" (vv.11-12) cedieron ante él, Simias indica que las tres potencias representadas por Zeus, Poseidón y Hades, es decir, todo lo que existe, le dieron el mando sobre los hombres, para sustituir a la voluble Necesidad. Pero esto no es todo: Eros les arrebató el cetro, esto es, el bastón que simboliza el mando, y gobernó aun entre los dioses, de manera que la figura que el poeta delinea es la del Amor que gobierna al universo entero.

El poema manifiesta la idea que Simias tiene del amor, como sabiduría y principio ordenador del universo, opinión que, por lo demás, se encuentra también en otros autores antiguos -sobre todo en filósofos influidos por la cosmogonía hesiódica-<sup>12</sup> y es una variación creativa de la tradición órfica.

---

12 En la narración que hace Sócrates -la cual dice haber aprendido de su maestra Diótima-, en el *Banquete* de Platón, aparece esta idea del amor como dispensador de armonía en el cosmos, al igual que en Empédocles, Parménides y Ferécides de Siro. Cfr. Daremberg, Ch. y Edm. Saglio (Eds.): DICTIONNAIRE DES ANTIQUITÉS GREQUES ET ROMAINES, s.v. Cupido.

Ἄνδροθέα δῶρον ὁ Φωκεὺς κρατερᾶς μηδοκίνας ἦρα τίνων Ἀθήνα  
ᾧκασ' Ἐπειὸς πέλεκυν τῷ ποκα πύργων θεοτεύκτων κατέρειψεν αἶπτος  
τᾶμος ἐπεὶ τὴν ἱερὰν κηρὶ πυρίπνῳ πόλιν ἠθάλασεν  
Δαρδανιδᾶν, χρυσοβαφεῖς δ' ἐστυφέλιξ' ἐκ θεμέτων ἄνακτας,  
οὐκ ἐνάριθμος γεγαῶς ἐν προμάχοις Ἀχαιῶν, 5  
ἀλλ' ἀπὸ κρανᾶν ἰθαρᾶν νᾶμα κάμιξε δυσκλῆς·  
νῦν δ' ἐς Ὀμήρειον ἔβια κέλευθον  
οἶαν χάριν, ἀγνὰ πολύβουλε Παλλάς,  
τρὶς μάκαρ ὄν σὺ θυμῷ  
ἕλαος ἀμφιδερχθῆς. 10  
ἄδ' ἄλβιος  
ἄει πνεῖ

A la varonil Atenea, Epeo el focio, agradecido, como exvoto por su poderoso consejo, 1  
ofrendó el hacha con que un día derribó la altura de torres, obra de dioses, 2  
cuando destruyó con una calamidad abrasadora la ciudad sagrada 3  
de los dardánidas y expulsó a los reyes vestidos de oro de sus fundos. 4  
Yo, que no me contaba entre los primeros de los aqueos, 5  
sino que sin gloria acarreaba agua desde claras fuentes, 6  
ahora camino por la senda homérica, gracias 7  
a tí, casta Pallas de muchos consejos. 8  
Tres veces bienaventurado a quien 9  
mires propicia en tu ánimo. 10  
Esa felicidad 11  
vive siempre. 12



Ἄνδροθέα δῶρον ὁ Φωκεὺς κρατερᾶς μηδοσύνας ἦρα τίνων Ἄθανα1  
τᾶμος ἐπεὶ τὰν ἱερὰν κηρὶ πυρίπνῳ πόλιν ἠθάλωσεν3  
οὐκ ἐνάριθμος γεγαῶς ἐν προμάχοις Ἀχαιῶν,5  
νῦν δ' ἐς Ὀμήρειον ἔβα κέλευθον7  
τρὶς μάκαρ ὄν σὺ θυμῷ9  
ὄδ' ὄλβος11  
ἀεὶ πνεῖ12  
Ἰλαος ἀμφιδερχθῆς10  
σὰν χάριν, ἀγνὰ πολύβουλε Παλλάς . 8  
ἀλλ' ἀπὸ κρανᾶν ἰθαράν νᾶμα κόμιζε δυσκλής·6  
Δαρδανιδᾶν, χρυσοβαφεῖς δ' ἐστυφέλιξ' ἐκ θεμέτων ἀνακτας4  
ῶπασ' Ἐπειὸς πέλεκυν τῷ ποικα πύργων θεοτεύκτων κατέρειπεν αἵπος2

A la varonil Atenea, Epeo el focio, agradecido, como exvoto por su poderoso consejo, 1  
cuando destruyó con una calamidad abrasadora la ciudad sagrada, 3  
Yo, que no me contaba entre los primeros de los aqueos, 5  
ahora camino por la senda homérica, gracias 7  
tres veces bienaventurado a quien 9  
Esa felicidad 11  
vive siempre. 12  
mires propicia en tu ánimo 10  
a tí, casta Palas de muchos consejos 8  
sino que sin gloria acarreaaba agua desde claras fuentes 6  
de los dardánidas y expulsó a los reyes vestidos de oro de sus fundos. 4  
ofrendó el hacha con que un día derribó la altura de torres, obra de dioses 2

El *carmen figuratum* llamado ó Πέλεκος está estructurado métricamente de la misma manera que *las alas*<sup>13</sup>. Sin embargo, en este poema introdujo Simias una variante en la disposición de los cólonas, que pueden organizarse de dos maneras distintas para obtener dos modalidades del mismo objeto: un hacha triangular de leñador, si se colocan los cólonas de mayor a menor, o un *labris*, si se colocan los mayores en extremos opuestos y los menores en el centro.

El poema aparece en forma de *labris* en el manuscrito *Palatinus 23*, el más completo y confiable de los que contienen la *Antología Palatina*. Los editores del *corpus bucolicum* no señalan cuál de las dos disposiciones aparece en los manuscritos de esta tradición, o si aparecen ambas. Todo parece indicar que la forma de *labris* fue creada por el propio Simias.

El *hacha* es una recreación de un episodio poco explorado del ciclo troyano en la literatura griega, mismo que fue favorito de la literatura latina: la construcción del caballo de Troya. Revisemos el escolio a este poema.

"Escribe en el hacha de Epeo. Dice que el focio Epeo, pagando su gracia de habilidad y sentido común, la dio como ofrenda a Atenea, con la cual destruyó una vez la fortaleza de las torres obra de los dioses, cuando incendió la ciudad con la ruina abrasadora en forma de caballo. Pues a través del caballo los griegos tomaron Troya y sacaron a los riquísimos reyes de sus asientos, y

---

13 Cfr. págs. 44 ss.

Epeo, que no se contaba entre los guerreros de vanguardia, sino que traía agua a los aqueos desde las claras fuentes, ahora camina en la poesía de Homero por la gracia de Atenea; bienaventurado entonces al que tú veas benévola de alma, pues con éste la felicidad vive siempre".<sup>14</sup>

La figura de Epeo, sin duda presente en el ciclo troyano original, no tiene mayor relevancia en la *Ilíada* y la *Odissea*, y su carácter se delinea más claramente en obras posteriores que seguramente tomaban gran parte de su información de los poemas contemporáneos o ligeramente posteriores a los homéricos. En *Il.* XXIII, 665 ss., Epeo, hijo de Panopeo, merced a su enorme fuerza, vence en la prueba de pugilato, cuando se celebran los funerales de Patroclo. En el mismo canto, vv. 838 ss., Epeo es vencido por Polipetes, quien arroja más lejos que sus contrincantes un bloque de hierro en bruto. En *Od.* viii, 491 ss., se dice que Epeo construyó el caballo con la inspiración de Atenea y que Ulises lo llevó con engaños hasta el interior de Troya, con los guerreros aqueos escondidos dentro. En xi, 523, el caballo es llamado "artificio y trabajo de Epeo". Según Quinto de Esmirna XII 104 ss., Atenea se apareció en sueños a Epeo para indicarle cómo construir la máquina.

En el *technopaegnon* de Simias, Epeo no estaba en la

---

14 γέγραπται μὲν εἰς τὸν Ἐπειοῦ πέλεκυν, λέγει δὲ ὅτι δῶρον τῇ Ἀθηνᾷ ὁ Φωκεὺς Ἐπειὸς τῆς τέχνης καὶ ἐπινοίας χάριν ἀποτίγων ἀνέθηκεν, ὃ ποτε τῶν θεοποιήτων πύργων κατήρυπε τὸ τεῖχος ἦνκα τῇ ἰπποποιήτῃ κηρὶ καὶ πυριπυλῶν τὴν πόλιν ἔκαυσεν· διὰ γὰρ τοῦ ἵππου εἶλον Ἴλιον οἱ Ἕλληνες, καὶ τοὺς αὐτῆς βαθυπλοῦτους ἄνακτας ἐκ βάρων ἔσεισεν Ἐπειὸς, ὃς οὐκ ἦν προμάχοις ἐωάρημος ἀλλ' ἀπὸ κρητῶν καθαρῶν πόμα ἔφερε τοῖς Ἀχαιοῖς· νῦν δὲ ἐχώρησεν εἰς τὴν Ὀμήρου ποίησιν διὰ τὴν Ἀθηνᾶς χάριν. μακάριος οὖν ὃν σὺ ἀπὸ ψυχῆς ἕλωις εἶδες· τῇ γὰρ τοιοῦτῃ καὶ εὐδαιμονία αἰεὶ παρακολουθεῖ.

vanguardia aquea (vv.5) y acarreaba agua para los aqueos desde las fuentes, sin gloria (vv.6). Según Robert Graves, "Epeo había llevado treinta naves desde las Cícladas a Troya. Desempeñaba el oficio de acarreador de agua en la casa de Atreo, como aparece en el friso del templo de Apolo en Cartea, y aunque era un pugilista hábil y un artesano consumado, había nacido cobarde como castigo divino por haber faltado su padre a la palabra dada, pues Panopeo había jurado falsamente en nombre de Atenea que no desfalcaba parte alguna del botín conquistado por Anfitríon. La cobardía de Epeo se hizo proverbial desde entonces."<sup>15</sup> La imagen del constructor del caballo como el aguador de los Atridas aparece en un poema de Estesícoro (S. VI a. C.), del cual solamente se conservan dos líneas en Ateneo 10, 457, que dicen: "pero la hija de Zeus se compadeció de él (Sc. de Epeo), que siempre llevaba agua a los reyes"<sup>16</sup>. Según Wagner<sup>17</sup>, Eurípides compuso una tragedia intitulada *Epeo*, de la que sólo el título se conserva, en la que aparecía como aguador sin gloria, hombre sencillo que servía bien a los Atridas y que, por la intervención de Atenea, entra en la senda homérica junto a los héroes nobles.

La caracterización que de Epeo hace Simias tenía, por tanto, muy claros antecedentes, y nos presenta al poeta como un buen conocedor de la tradición literaria anterior, como

15 Graves, Robert : LOS MITOS GRIEGOS, vol. II, pág. 420.

16 ὅκτειρε γὰρ αὐτὸν ὕδαρ αἰεὶ φορέοντα Διδῆς  
κούρα βασιλευσιν.

17 RE 5II, cols. 2717-2718

alguien que gusta de las variantes poco tratadas de los episodios épicos, al igual que otros alejandrinos y hábil en el manejo formal. Las dos variantes del poema indicarían una cierta novedad respecto a los temas antiguos: si Epeo era un humilde aguador, seguramente había construido el caballo con un hacha de un sólo filo, triangular; sin embargo, al construirlo, Epeo entró al reducido círculo de los nobles y puede usar, como uno más de esos nobles, el labris sacrificial.

1 Καπλάας  
3τῆ τὸδ' ἄτριον νέον  
5πρόφρων δέ θυμῷ δέξο διή γάρ ἀγνάς  
7τὸ μὲν θεῶν ἐρβόας Ἐρμῆς ἐκξε κάρηξ  
9ἄνωγε δ' ἐκ μέτρου μονοβάμονός με τὸν πάροιθ'  
ἀέξειν  
11θοῶς δ' ὑπερθεν ἠκό λέχριον φέρον νεύμα ποδῶν (σοποράδιον)  
πάραισκεν  
13θοῶς το' αἰόλαις νέβροις κῶλ' ἀλλάσσαν ὄρουπύδων ἐλάφρων τέκεσσι  
15πᾶσι κραινοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἴμεναι σοσι λάφρον κατ' ἀρθμῆας ἔγχος  
πθῆνας  
17καί τις ἠμόθυμος ἀμφίπαλιον αἰψ' αὐδάν θῆρ' ἐν κλίποις δεξιόμενος θαλαμῶν  
μυχοιτάταις  
19καί' ὄκα βουῆς ἄκοῖαν μεθέπον δγ' ἄφαρ λάσιον κροβόλων ἄν' ἄριων  
ἐκπεται ἄγκως  
20τις δὴ δαίμων κλιπὸς ἴκι θεοῖσι <ν δόδαν> δονέων ποῖσι πολύπλοκα  
μυθεῖ μέτρα μολιᾶς  
18ῤῥίμα πετρόκιτον ἐκλιπῶν ὄρουσ' εὐνάει ματρὸς πλιγαῖδων ματό-  
μενος βαλιᾶς ἐλεῖν τέκος  
16βλαχῆ δ' οἴων πολυβότων ἄν' ἄρειων νομῶν ἔβην τιανοκέρων  
ε' <ἄν> ἄντρα Νημιῶν  
14ταί' ε' ἀμβρότω πόθω φθῆς ματρὸς βῶσσι' αἶμα μεθ'  
ἡμερόνεται ματόν  
12ἔχει θεῶν τὸν παναῖολον Περὶδων νομόδοπον  
αὐδάν  
10ἀρεψῶν εἰς ἄκρον δεκάδ' ἔχων κόμην νέ-  
μοντι μυθῶν  
8ῤῥῶλ' ἐς βροτῶν ὑπὸ φάλας ἐλῶν περὶαῖσι  
μυτρός  
6Μγειά νιν κήμ' ἀμφι ματρὸς ὠδί  
4Δωκίτας ἀηδόνας  
2ματῆρος.

1 De madre  
 3 toma este tejido,  
 5 y acógelo benévolo de ánimo, pues el dolor  
 7 Hermes de voz sonora, mensajero de los dioses, lo llevó  
 9 y me mandó que hiciera crecer su número desde un metro monópoda  
 11 y, llevándolo rápidamente, hizo lucir la ágil pendiente oblicua de los pies  
 desiguales,  
 13 alternando sus piernas semejante a las veloces cervatas moteadas, crías de las ciervas  
 velocipedas  
 15 lanzándose todas con pies ligeros sobre las más altas colinas tras las huellas de su  
 querida nodriza  
 17 Y alguna cruel bestia, habiendo recibido su voz resonante en las entrañas más hondas  
 de sus cubiles,  
 19 y en seguida, siguiendo de prisa la llamada de la voz, persigue al velludo por la  
 cañada de los montes nevados.  
 20 Igualmente que ellos, el dios celebrado, batiendo el camino con sus ágiles pies,  
 emite los embrollados metros del canto.  
 18 abandonando rápidamente su madriguera rocosa, vivamente se lanza, deseosa  
 de capturar la cría errante de la madre manchada,  
 16 y con balido de ovejas cominan por el pastizal de los montes fértiles  
 y por las cuevas de las ninfas de finos tobillos.  
 14 las cuales se precipitan al punto con deseo divino hasta  
 la ubre apetecible de su querida madre,  
 12 batiendo con su planta la voz abigarrada y acorde  
 de las Piérides.  
 10 hasta el extremo de diez pasos, distribuyendo  
 el orden de los ritmos,  
 8 a las razas mortales, habiéndolo tomado  
 de bajo las alas de su querida madre,  
 6 agudo de una madre pura lo ha  
 logrado.  
 4 de ruiseñor dorio.  
 2 parlanchina,



Desde el punto de vista formal, el huevo es el más complejo de los τεχνοπαιγνία helenísticos. Este poema utiliza los mismos procedimientos métricos con los cuales se forma la figura en los otros textos, pero llevados al extremo. En el huevo, se colocan los cólones más largos al centro y los más cortos en los extremos.

En los escolios se explica el tema y contenido del poema:

" Este huevo, dice el poeta, nació de un ruisseñor y de su propia imaginación. Invita -y dice que no sólo invita, sino que a todos recomienda- a que se reciba con placer el huevo proveniente de Hermes, quien lo obtuvo con su rapidez y quien demostró que los metros y ritmos desiguales son armoniosos. Alegóricamente compara el arrebató de los pies del dios con las cervatas que saltan deseosas de la leche de la madre. Dice que de este modo Hermes, saltando con saltos de buen ritmo, otorgó, elevando la voz, los metros del ruisseñor dorio. Con esto dice que él mismo es rodio y que Rodas es una de las islas de los dorios "<sup>18</sup>

La estructura rítmica del poema es, en efecto, desigual. Los veinte cólones de que se compone el texto alternan ritmos trocaicos y yámbicos. Según dice el propio poeta en los cólones 9 y 10, el ritmo asciende desde un

18 τοῦτο τὸ φῶν ὁ ποιητὴς φησὶν ἐξ ἀηδόνης γενέσθαι καὶ τῆς ἑαυτοῦ φροντίδος. παρακαλεῖ οὖν δέξασθαι μεθ' ἡδονῆς τὸ φῶν - δέξασθαι δὲ φησὶ <ν ἐνικῶς ἀλλ' ὁμως> πᾶσι τοῦτο παριανεῖ - ἀφ' Ἑρμοῦ τάχει χρησαμένου καὶ τὰ μέτρα καὶ τοὺς ρυθμοὺς ἀνομοίους ὄντας ἀποδεικνύοντος ἡμοίους. ἀλλήγορί δὲ παρεικάζων τὴν τῶν ποδῶν ὀρμὴν τοῦ θεοῦ ὡς βροῖς αἱ σκιρτῶσι τῆς μητρὸς τοῦ γάλακτος ἐπιτυμύσαι· οὕτω φησὶ σκιρτήσαντα τὸν Ἑρμῆν εὐρύθμοιο σκιρτήμασι μέτρα ἀναφθεγγόμενον παριδοῦναι τῆς Δωρίας ἀηδόνης· τοῦτο δὲ φησὶν ὅτι Ῥόδιος αὐτός, ἢ δὲ Ῥόδος μία τῶν νήσων τῶν Δωριέων. 3 suppl. H. Fraenkel.

colon con un ictus hasta uno con diez ictus, de la siguiente manera:

cólones 1 y 2, de ritmo trocaico, (-'u-);

3 y 4, de ritmo yámbico, (-'u-u|-'u-);

5 y 6, yámbico, (u-'u-|u-'u-|u-'-);

7 y 8, yámbico, (u-'u-|u'uu-|u-'u-|u-'-);

9 y 10, yámbico, (u-'u-|u-'uu-'u-|u-'u-|u-'-);

11 y 12, yámbico, (u-'u-|u-'u'|u-'u-|-'uu-uu-'|u-'-);

13 y 14, yámbico, (u-'u-|u-'u-|-'-|-'-|-'uu-uu-'|u-'u);

15 y 16, trocaico, (-'-|-'-|u'uu-|u'uu-|u'uu-|u-'u-|u-'u-|-'-);

17 y 18, trocaico, (-'u-u|-'u-u|-'u-|-'-|-'-|-'-|-'-|-'uu-uu'|u-'u-);

19 y 20, yámbico, (--'|uu-'|uu-'|uu-'|uu-'|uu-'u'uu-|u'uu-|-'uu-|-'-);

La intención estética de esta combinación de ritmos es doble. Por una parte, se trata de lograr una creación armoniosa utilizando elementos desiguales: los metros del canto están "embrollados", πολύπλοκα (vv.20)<sup>19</sup>; los pies son "desiguales", ακοράδοι (vv.11); el poema es un "tejido reciente de un ruiseñor dorio", ἄτριον νέον Δωρῖας ἀηδόνας, (vv. 3-4), dictado por Hermes. De estos metros disonantes y que el poeta sabe confusos, debe resultar una obra equilibrada y bella, demonstrando, tal como dicen los escolios, "que los

19 El vocablo, formado del adjetivo πολλός y del verbo πλέκω, significa "tejido con muchísimos pliegues", "doblado complejamente". Un peinado femenino, por ejemplo, es una πλοκή. El adjetivo no se había aplicado a los versos antes de Simias, según el TGL.

metros y ritmos desiguales son armoniosos". La voz de las propias musas es "abigarrada y acorde", *παναίολον καί νομόδοικον* (vv.12), de manera que resulta ordenado lo que en principio era diverso y parecía que no podía mezclarse. El poema resuelve las contradicciones de sus elementos, dotándolos de un nuevo sentido: el todo supera a las partes.

Por la otra parte, se trata de alcanzar la concordancia entre la figura, el contenido y la fonética del texto. El poema describe un huevo de ruiseñor, que Hermes lleva a los hombres; tal es su contenido. La forma concuerda con éste, pues representa visualmente un huevo. Cuando el dios inspirador toma el huevo para llevarlo a las razas mortales (vv.7 ss.), marca con su planta los metros del canto (vv.12 ss.) y su carrera se compara a la de las cervatas (vv.13 ss.), el ritmo desigual de los yambos reproduce de alguna manera el sonido de estas acciones. La utilización ambigua de la palabra "pie", en su sentido directo y en su sentido métrico de unidad rítmica (vv.9-12), confirma esta identificación entre las acciones y el sonido.

Resulta evidente que el símbolo idóneo de Eros son sus alas y que Epeo y su historia están bien representados por su hacha, pero un huevo está lejos de relacionarse con Hermes de una forma tan directa. El huevo denota, en este sentido, una elaboración más compleja que los otros poemas de Simias.

Hermes, dios de la rapidez y de la agudeza, patrono de los ladrones<sup>20</sup>, inventor de la siringa o zampoña y de la lira<sup>21</sup>, de la palabra y de las lenguas<sup>22</sup>, coautor del alfabeto, promotor de las artes pugilísticas, descubridor de la escala musical, de los pesos y medidas, así como del cultivo del olivo, vive en "un mundo de paz y frívolo deleite"<sup>23</sup>. Es también inspirador de sueños premonitorios, mensajero de Zeus y psicopompo. Su carácter es complejo y sus atribuciones muy variadas, pero se resumen en un don: la habilidad (de cuerpo, de mente, de lengua).<sup>24</sup>

Hermes pasó su infancia, muy corta, en el monte Cilene de Arcadia, donde la pléyade Maya lo había dado a luz. Como se sabe, Arcadia es la tierra de los pastores y de la poesía bucólica, cuyo canto se acompaña con la siringa. No resulta ajeno el velocípede, por tanto, a un poema donde se trata de huevos, ruiseñores, cervatas y lobos, ni a una colección de textos reunidos a la sombra del poeta tradicionalmente

20 Desde el principio de su vida fue aficionado al robo y a la mentira, *cfr. Himnos homéricos*, IV, vv.67-68,389 ss.

21 Inventó la lira al atardecer del mismo día que nació, usando un caparazón de tortuga y las tripas de las reses que le había robado a su hermano Apolo, a quien después regaló el instrumento para compensar su falta. Posteriormente le cedería también la siringa, a cambio del caduceo. *Cfr. Graves, op. cit.*, vol. I, págs. 74 ss.

22 *Cfr. Ruiz de Elvira, Antonio: MITOLOGÍA CLÁSICA*, Pág. 89 ss.

23 *Cfr. Eliade, Mircea: THE ENCYCLOPEDIA OF RELIGION*, s.v. Hermes.

24 La habilidad para hurtar fue heredada por su hijo Autólico; su persuasión por Equión, heraldo de los Argonautas, y por Odiseo (el primero era su hijo y el segundo, su bisnieto) La habilidad artística correspondió a Dafnis, el bello joven inventor de la poesía bucólica.

considerado el mayor de los bucólicos, Teócrito.

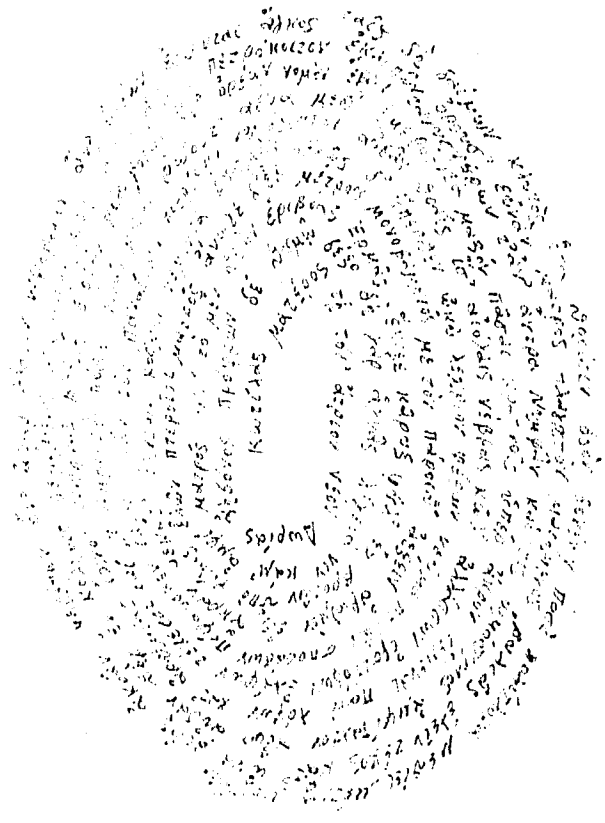
Hermes, dice Simias, tomó<sup>25</sup> el huevo de bajo las alas de su madre (vv.7-8), "un ruiseñor dorio", metáfora del propio poeta, que lo creó con "agudo dolor", y lo llevó a los hombres, cumpliendo su función de mensajero. En su papel de inspirador artístico, utilizando la planta del pie para marcar los ritmos, cual un maestro de música o un rapsoda, emitía "los embrollados metros del canto" (vv.9-13,20). Sus movimientos, tanto al correr llevando el huevo, como al marcar el ritmo, se asemejan a un pasaje favorito de los poemas bucólicos inventados por su hijo Dafnis: los cervatos que pastan tranquilos hasta que el lobo se lanza en su persecución. En su huída, los cervatos pasan por "las cuevas de las ninfas de finos tobillos" (vv.16), en una de las cuales nació el propio Hermes.

El poema, pues, une los diferentes atributos del dios de la astucia y de la habilidad, y declara metafóricamente que fue dictado por el dios mismo: con ello, Simias quiere revelarse ante sus lectores como un poeta erudito; su agudeza y destreza literarias se demuestran a través de un artificio poético, en el cual se reúnen armoniosamente elementos heteróclitos.

---

25 Lo robó, dice T.B.L. Webster (HELLENISTIC POETRY AND ART, pág. 182).

el huevo, según un manuscrito tardío



Οὐδενὸς εὐνάτειρα Μακροπολέμοιο δὲ μάτηρ  
μαίας ἀντιπέτροιο θεὸν τέκεν ἰθυντήρα,  
οὐχὶ Κεράσταν δὴν ποτε θρέψατο ταυροπάτωρ,  
ἀλλ' οὐ πειλιπὲς αἶθε πάρος φρένα τέρμα σάκουσ,  
οὔνοι! "Ὀλον, δῖζων, ὅς τᾶς μέροπος πόθον 5  
κούρας γηρυγόνας ἔχε τᾶς ἀνεμώδεος,  
ὅς Μοῖσα λιγὺ πᾶξεν ἰοσιφάνω  
ἔλκος, ἀγαλμα πόθοιο πυρισμαράγου,  
ὅς σβέσεν ἀνορέαν ἰσαυδέα  
παπποφόνου Τυρίας τ' ἐξήλασεν 10  
ὣ τὸδε τυφλοφόρων ἐρατὸν  
πῆμα Πάρις θέτο Σιμιγίδας  
ψυχᾶν ἄ, βροτοβάμων,  
στήτας οἴστρε Σαέττας,  
κλωποπάτωρ, ἀπάτωρ, 15  
λαρνακόγυιε, χαρεῖς  
ἄδῦ μελίσδοις  
ἔλλοπι κούρα,  
Καλλιόπα  
νηλεύσιφ. 20

La esposa de Nadie, madre del que combate desde lejos,  
parió al hábil guía de la nodriza del sustituido por una piedra,  
no al cornudo, al que alguna vez nutrió la hija del toro,  
sino a aquel cuyo corazón encendió antes el borde de escudo sin p,  
de nombre Todo, biforme, quien el deseo de la doncella 5  
de voz semiarticulada, hija del viento, conquistó,  
el que a la Musa coronada de violetas infligió  
sonora fístula, imagen del deseo crepitante,  
el que extinguió la fuerza homónima  
del abuelicida y salvó a la tiria. 10  
A él, esta de portaciegos amable  
pena, consagró Paris Simfiquida,  
con la cual tu alma, pisamortales,  
aguijón de la mujer de Saeta,  
de padre furtivo, sin padre, 15  
cofrimembre, alegres,  
dulcemente cantes  
a la doncella muda,  
vocilinda,  
invisible. 20



En este poema, cada par de cólonos pretende representar una de las cañas de una siringa pastoril<sup>26</sup>. El ritmo es dactílico; los versos 1 y 2 son hexámetros acatalécticos (-uu|-uu|-uu|-uu|-x). A partir de éstos, los dos siguientes son hexámetros catalécticos (-uu|-uu|-uu|-uu|-uu|-) y cada par de cólonos disminuye sucesivamente en medio pie, de manera que el último es un dímetro dactílico cataléctico; en los primeros cinco pares, los cólonos no resultan del mismo número de sílabas debido a las sustituciones de dáctilo por esponde, comunes en este ritmo y, por lo tanto, la silueta de cada caña no resulta clara. En los cinco pares restantes, la forma se logra con mayor eficacia porque se conserva el mismo número de sílabas en cada uno de ellos.

Si desde el punto de vista estrictamente métrico y formal, la siringa es el menos aventurado de los *τεχνοπαίγνια*, su lenguaje, sin embargo es obscuro y erudito, y su sentido, difícil de desentrañar. Para intentar descifrarlo y quizá por haber sido atribuido a Teócrito, existen varios escolios que explican el poema verso a verso.

"El sentido de los dos primeros versos es el siguiente. Penélope concibió a Pan, el cabrero.

26 En las siringas, "el número de cañas es extremadamente variable. La cifra más frecuente es 7 u 8 [...] Las de 10 a 13 cañas son raras" según señala Théodore Reinach. Existían dos tipos: la triangular, como la que representa el poema, en la cual las cañas disminuían de longitud, y las cuadradas, cuyas cañas eran todas del mismo tamaño, rellenándose con cera ciertas secciones para producir diferentes sonidos. *cfr.* Daremberg-Saglio, *op. cit.* s.v. *Syrinx*.

Dice que Penélope es la esposa de Nadie porque era la esposa de Odiseo, quien se llamó a sí mismo 'Ninguno'<sup>27</sup>. Es madre de 'Macropólemo', es decir, de Telémaco, pues *téle* es lo mismo que *mácron*, y *pólemos* lo mismo que *májee*.<sup>28</sup> Llama 'nodriza del sustituido por una piedra' a la cabra que amamantó a Zeus. 'El sustituido por una piedra' es, pues, Zeus, puesto que a Cronos fue dada una piedra en lugar de aquél y fue alimentado por la cabra Amaltea. Entonces llama 'gufa de la nodriza', es decir, de la cabra, al cabrero."<sup>29</sup>

Lo más llamativo en estos versos es la filiación de Pan, sobre la cual existían varias opiniones desde la Antigüedad<sup>30</sup>. Pan fue considerado hijo de Hermes, sea de una ninfa hija de Dríope, como se dice en el *Himno homérico a Pan*, sea de la también ninfa Énoe; también se pensó que era hijo de Cronos y de Rea, o vástago de Zeus y de Hibris,

27 *Od.* ix, 364-670

Ἰ Κύκλωψ, εἰρωτᾷς μ' ὄνομα κλυτόν, αὐτὰρ ἐγὼ τοὶ  
ἐξερῶν σὺ δὲ μοι δὸς ξείνιον, ὡς περ ὑπέσθης. 365  
Οὐτις ἐμοὶ γ' ὄνομα· Οὐτὶν δὲ με κικλήκουσι  
μήτηρ ἢ δὲ πατὴρ ἢ δ' ἄλλοι πωντες ἑταῖροί·

Ὡς ἐφομην, ὁ δὲ αὐτίκ' ἀμείβετο γηλέϊ θυμῷ·  
"Οὐτὶν ἐγὼ πύματον ἔδομαι μετὰ οἷς ἑταροῖσιν,  
τοὺς δ' ἄλλους πρόσθεν τὸ δέ τοι ξείνιον ἔσται·

"Cíclope, preguntas mi nombre glorioso, así que te explicaré. Y tú me darás el regalo que prometiste. Ninguno es mi nombre. Ninguno me llaman mi madre, mi padre y todos mis compañeros".

Así hablé, y él entonces respondió con ánimo fiero:

"A Ninguno me lo como al último, después de sus compañeros, a los demás, antes. Este será tu regalo."

28 El usar términos sinónimos para "enmascarar" nombres, era un procedimiento muy gustado por los poetas alejandrinos, que fue llevado al extremo por Licofrón. *Cfr.* la introducción de Manuel y Emilio Fernández Galiano a la *Alejandra*, págs. 34-37.

29 1, 2 ἢ δὲ ἔννοιά ἐστι τῶν δύο πρώτων στίχων αὐτῆς ἡ Πηνελόπη ἐγέννησε Πάνα τὸν αἰπόλον. εἶπε δὲ τὴν Πηνελόπην Οὐδενὸς εὐνάτειραν ἐπεὶ γυνὴ ἦν Ὀδυσσεύς, δὲ Οὐτὶν ἑαυτὸν ἐκάλεσεν. Μακροπολέμου δὲ μητέρα τοῦ Τηλεμάχου· τὸ γὰρ τῆλε μακρὰν ἐστὶ, πόλεμος δὲ ἡ μάχη. μαίαν δὲ ἀντιπέτρου φησὶ τὴν αἰγὰ τὴν μαιευσαμένην τὸν Δία· ἀντίπετρος μὲν γὰρ ὁ Ζεὺς, ἐπειδὴ ἀντ' αὐτοῦ πέτρος ἐδόθη τῷ Κρόνῳ, ἐτράφη δὲ ὑπὸ αἰγῶς τῆς Ἀμαλθεΐας. Ἰθνητήρα οὖν τῆς τροφῆς τοῦ Διὸς, τουτέστι τῆς αἰγῶς, εἶπε τὸν αἰπόλον.

30 *Cfr.* Graves, *Op. cit.*, vol. I, págs. 122 ss.

opinión esta última que parece la más viable para Graves, o, finalmente, hijo de Penélope, sea de Hermes o de alguno de los pretendientes. Que el dios cabrero hubiera nacido de Penélope, parece ser una variación helenística, época en la que se cuestionaba la imagen de la esposa de Odiseo como prototipo de fidelidad; este gusto alejandrino por variar y aun contradecir la tradición homérica se nota en Licofrón, *βυειν*, en la *Alejandra*, vv. 769-773, hace que Casandra profetice lo que Odiseo encontrará al volver a su patria:

" Y contemplará toda la mansión  
totalmente arruinada desde sus cimientos  
por disolutos ladrones de mujeres. Y su mujer,  
prostituyéndose recatadamente, vaciará el palacio,  
derrochando en banquetes la fortuna del infeliz"<sup>31</sup>

Penélope, pues, según Licofrón, se divertía con sus pretendientes, y de ellos nació Pan, según el autor de la *siringa*. Es imposible definir cuál de los dos poemas, si la *Alejandra* o la *siringa*, fue compuesto primero. Ambos tienen muchos puntos en común, además de esta filiación de Pan. Es posible, por tanto, que el autor de nuestra obra imitara a Licofrón, o viceversa, o incluso, si se quisiera proponer un término medio, como a menudo se hace en estos problemas, que los dos siguieran una misma fuente.

---

31 ὄψεται δὲ πᾶν  
μέλαθρον ἄρδην ἐν βάθρων ἀνάστατον  
μύκλοις γυναικόκλωψιν. ἢ δὲ βασάρα  
σεμνῶς κασωρεύουσα κοιτανεῖ δόμους,  
θοίναισιν ὄλβον ἐκχέουσα τλήμωνος.

En los versos 3 y 4 continúa la obscuridad, que los escolios intentan iluminar de la siguiente manera.

"3 No al cornudo'. El cuerno es el cabello, puesto que dice que fue dado a luz por Penélope. También hay un cabrero Cómatas, al que menciona el propio poeta en sus poemas bucólicos, diciendo que, encerrado en un cofre, lo alimentaron las abejas.<sup>32</sup> Digo que a través de esto no se refiere a Comatas. 'Hija del toro' llama a la abeja, pues dicen que la abeja nace de los toros<sup>33</sup> en descomposición"<sup>34</sup>

32 *Idilios*, VII, 78-85:

Ἀσεῖ δ' ὡς ποκ' ἔδεκτο τὸν αἰπόλον εὐρέα λάρναξ  
ζῶν ἐόντα κακαῖσιν ἀτασθαλίαισιν ἀνακτος,  
ὡς τέ νιν αἰ σιμαὶ λεμωνόθε φέρβον ἰοῖσαι  
κέδρον ἐς ἀδείαν μαλακοῖς ἄνθεσσι μέλισσαι,  
οὐνεκα οἱ γλυκὸ Μοῖσα κατὰ στόματος χέε νέκταρ.

Ὁ μακάριστε Κομάτα, τὴν θην ἰάδε τερνὰ πεπόνθει,  
καὶ τὴν κατεκλάσθης ἐς λάρνακα, καὶ τὴν μελισσῶν  
κηρία φερβόμενος ἔτος ὄριον ἐξεπόνασας.

" Y cantará cómo una vez un amplio cofre recibió un cabrero que estaba vivo, por las dañinas iras de su patrón, y cómo las chatas abejas lo alimentaron con dulces flores, yendo de la pradera al cedro oloroso, porque la Musa derramaba en su boca dulce néctar. Oh bienaventurado Comatas, tú eres quien experimentó esta ventura, y tú fuiste encerrado en un cofre, y tú superaste el castigo alimentándote con panales de abejas".

33 Así lo dice Virgilio, *Georg.*, IV, 554-558:

*Hic vero subitum ac dictu mirabile monstrum  
aspiciunt, liquefacta bovum per viscera toto  
stridere apes utero et ruptis effervere costis,  
immensasque trahi nubes, iamque arbore summa  
confluere et lentis uvam demittere ramis.*

"Pero aquí contemplan un prodigio súbito y admirable de decirse:

a través de las vísceras putrefactas del buey, zumban las abejas

en todo el vientre y rebosan por los flancos rotos, se levantan como inmensas nubes, y ya se reúnen en la punta del árbol,

y dejan caer un racimo de las suaves ramas"

34 Ὁ οὐχὶ Κεράσιαν κέρας ἐστὶν ἡ θρῆξ, ἐπεὶ οὖν ὑπὸ τῆς Πηνελόπης γεγενῆσθαι αἰπόλον ἔφη. ἔστι δ' αἰπόλος καὶ ὁ Κομάτας, οὐ μέμνηται ὁ αὐτὸς ποιητῆς ἐν τοῖς Βουκολικαῖς, ὅτι κατακλεισθέντα αὐτὸν εἰς λάρνακα ἔτρεψαν μέλισσαι, διὰ τοῦτο εἶπεν ὅτι οὐχὶ τὸν Κομάταν λέγω ταυροπάτορα δὲ εἶπεν τὴν μέλισσαν ἐπειδὴ σηπομένον τῶν ταύρων μελίσσαν φασὶ γίνεσθαι.

En el verso 3 aparece una referencia al Idilio VII de Teócrito, poema con el que este *τεχνοποιήγιον* tiene una estrecha relación. En su idilio, el poeta de Siracusa narra su viaje, en compañía de sus amigos Éucrito y Amintas, hacia una finca cercana para asistir a las Talisias, fiestas de la cosecha. En el camino encuentran a Lícidas, un cabrero típico, quien entona para ellos dos composiciones suyas. Además de su valor estético, la pieza tiene una gran importancia porque refleja muchas de las actitudes estéticas de Teócrito<sup>35</sup>. El escoliasta de la siringa sólo quiere decir que el Comatas que aparece en el Idilio no es 'el cornudo' al que se alude en la siringa mediante un 'enmascaramiento'. *Κεράσις* deriva de *κέρας*, cuyo sentido primario es 'cuerno', pero que, rebuscadamente, puede significar 'pelo'. *Κομάτας*, el nombre del cabrero mencionado en el Idilio, deriva de *κόμη*, cabellera. Penélope engendró a Pan, el que tiene cuernos, no a Comatas, salvado por las abejas y cantado por Lícidas. Al solucionar este equívoco lingüístico, que parece muy innecesario, incluso gratuito en el texto, resulta evidente que el interés del autor de la *siringa* era mencionar a Cómatas y, por tanto, referirse a Teócrito.

"4 Aquel cabrero se enamoró de Pitis. 'Borde de escudo sin p' llama a Pitis porque la circunferencia exterior del escudo se llama *itis*.

---

35 Légrand lo data aproximadamente en el 273 a. C., después del viaje de Teócrito a Egipto, y lo coloca al principio del *Corpus bucolicum*. Cfr. Légrand, *op.cit.*, vol.I, págs. 2-7

Omite, entonces, la p para que sea Pitis."<sup>36</sup>

Pan intentó violar a la casta Pitis, quien se transformó en pino, una rama del cual llevó a partir de entonces el dios como guirnalda. Πίτυς, significa, de hecho, pino.

"5,6 Lo llama biforme porque tiene la figura de dos animales, el hombre y el macho cabrío. Él se enamoró de Eco<sup>37</sup>. La llama 'de voz semiarticulada' por el hecho de no hacer eco con toda la voz, sino que sólo al final con una parte<sup>38</sup>, y 'nacida del sonido' porque toma su origen del sonido, es decir, de la voz. Ventosa, es decir, hecha de viento."<sup>39</sup>

"7,8 Él construyó la siringa, en términos musicales. La llama fístula porque cierta forma de herida se llama así; 'imagen del deseo', dice. De una tal Siringa se enamoró Pan y en recuerdo del amor, puesto que cambió su vida por un tiempo, fabricó el instrumento musical y lo llamó así".<sup>40</sup>

---

36 4 ἀλλ' ἐκείνον τὸν αἰπόλον ὡς τῆς Πίτυος ἠράσθη. πιτυτὲς δὲ τέρμα σάκουσ εἶπεν τὴν Πίτυν ἐπειδὴ ἡ ἐξωτάτη περιφέρεια τῆς ἀσιλίδος ἔτυς καλεῖται. ἐλλείπει οὖν αὐτῇ τὸ πρὸς τὸ εἶναι πίτυν.

37 El amor de Pan hacia Eco sí se consumó, dando ella a luz a Linge. Eco se enamoró de Narciso y tuvo un final desdichado. Cfr. Ovidio, *Met.* III, 356-402.

38 Alude tanto al fenómeno acústico, en el cual solo una parte de lo que se grita es regresado por el eco, como al relato mitológico, en el que Eco, decepcionada ante los continuos rechazos de Narciso, acabó por no tener más que un hilillo de voz. Cfr. *Etandonea*, DICCIONARIO DEL MUNDO CLÁSICO, s.v. Eco.

39 5,6 δῖξων οὖν αὐτὸν εἶπεν ἐπειδὴ δύο ζῶων εἶδος ἔχει, ἀνθρώπου καὶ τράγου. ὡς τῆς Ἥχουσ ἠράσθη. εἶπε δὲ αὐτὴν μέροςπα ἀπὸ τοῦ μὴ ὄλιν ἀντιφθέγγεσθαι τὴν φωνὴν ἀλλὰ μέρος τὸ τελευταῖον γηρυγόνην δὲ ἐπειδὴ ἐκ τῆς γήρυος, τοῦτέστι τῆς φωνῆς, τὴν γένεσιν λαμβάνει διὰ καὶ ἀνεμώδης, τοῦτέστι πνευματικῆς.

40 7,8 ὡς μουσικῶς ἔηξε τὴν σύριγγα. εἶπεν δὲ αὐτὴν ἔλκος ἐπεὶ εἶδος τί ἐστὶν ἔλκος οὗτω καλούμενον· ἀγάλμα δὲ πόθου, ἐπεὶ. Συριγγὸς τινος ἠράσθη ὁ Πάν καὶ εἰς μνήμην τοῦ ἔρωτος, ἐπειδὴ πρὸ ὥρας μετέλλαξε τὸν βίον, τὸ μουσικὸν ὄργανον ἐποίησεν καὶ αὐτὸ ἐκάλεσεν.

El otro gran fracaso amoroso de Pan: Ovidio, *Met.* I, 689-712, cuenta que, al perseguir Pan a la náyade con intenciones de violarla, ella pidió a sus hermanas que la transformaran y éstas atendieron su ruego, convirtiéndola en carrizos. Pan tomó entonces algunos de ellos, los unió con cera y les dio el nombre de la ninfa. Σύριγγξ significa, en términos médicos, lo mismo que ἔλκος, fístula, herida. Pan ofrendó a la Musa, entonces, una sonora siringa (fístula), que es testimonio de su deseo sexual. Posteriormente, Hermes se apoderó del instrumento y se atribuyó su invención.

"9,10 Él detuvo la arrogancia persa y libró a Europa de la perdición, pues dicen que, evidentemente, Pan luchó junto a los griegos contra los bárbaros. 'Homónimo del abuelicida' en lugar de 'homónimo Perseo', quien mató a su abuelo, Acrisio. Llama a Europa 'la tiriá' porque allí estaba cuando fue raptada por Zeus".<sup>41</sup>

La relación que pudiera existir entre los nombres de Perseo y de Persia ya era poco clara en la Antigüedad. Los lexicógrafos referían el nombre del héroe al verbo πέρθω, pero, según la opinión de estudiosos modernos, el término deriva más bien del sustrato lingüístico prehelénico. Su origen es, de cualquier manera, oscuro. Respecto a Πέρσαι, lo más probable es que sea una palabra de origen persa<sup>42</sup>. El

---

41 9,10 ὅς τὴν ὑπερηφανίαν ἔπαυσε τὴν Περσικὴν καὶ τῆς ἀπωλείας τὴν Εὐρώπην ἐρρύσατο. φασὶ γὰρ ὅτι ἐναργῶς ὁ Πάν τοῖς "Ἕλλησι συνεμάχεσθη κατὰ τῶν βαρβάρων. ἰσαυδέα παλποφόνου· ἀντὶ τοῦ ὁμώνυμου τοῦ Περσέως, ὅς τὸν πάππον αὐτοῦ τὸν Ἀκρίσιον ἀπέκτεινεν· τὴν δὲ Εὐρώπην Τυρίαν εἶπεν ἐπειδὴ ἡ Εὐρώπη ὑπὸ Διὸς ἀρπασθεῖσα ἐκείθεν ἦν.

42 Cfr. Chantraine, DICIONNAIRE ÉTYMOLOGIQUE DE LA LANGUE GRECQUE, s.v. Περσέως y Πέρσαι.

autor de la siringa utiliza la homofonía de ambas palabras, no su etimología, para hacer un equívoco. "Extinguió la soberbia homónima del abuelicida" significa que "extinguió la soberbia persa". Perseo mató, en efecto, a su abuelo Acrisio al lanzar el disco en una competencia, tal como lo había advertido un oráculo<sup>43</sup>.

Pan, como dicen los escolios y también Heródoto (VI 105), ayudó a los griegos en su lucha contra los persas, salvando así a Europa, continente que toma su nombre de la aventura amorosa de Zeus con la mujer del mismo nombre. "El mentido robador de Europa", transformado en bello toro blanco, se llevó a la hermana de Agenor de las playas de Tiro, lugar donde éste último apacentaba su rebaño. La llevó a Gortina, en Creta, y allí consumó su deseo. El poeta llama a Europa, "la tiria", porque de Tiro, tal como dicen los escolios, la raptó Zeus.

"11,12 A Pan la siringa, la más preciada posesión de los campesinos, consagró Teócrito, el hijo de Símico. 'Portaciegas' llama a los campesinos porque llevan zurrónes (pérai). 'Zurrón' (péra) y ciega (tyflé) son sinónimos. La 'pena' es el objeto. Teócrito se llama Paris porque Paris, el que juzgó a las diosas, es llamado Teócrito por algunos".<sup>44</sup>

---

43 Los complicados antecedentes de este hecho pueden leerse en Graves, *op.cit.*, vol. I, 293-303.

44 11,12 τῷ Πανὶ τὴν σύριγγα. τῶν ἀγροίκων ἐπέραστον κτήμα, Θεόκριτος ἀνέθηκεν ὁ Σιμίχου παῖς. τυφλοφόρους δὲ εἶπε τοὺς ἀγροίκους ἐπειδὴ πήρας φοροῦσιν πήρα δὲ καὶ τυφλή συνώνυμα. πάμα δὲ τὸ κτήμα. Θεόκριτος δὲ Πάριον ἑαυτὸν εἶπεν ἐπειδὴ ὁ Πάρις τὰς θεὰς κρίνων ὑπὸ τινὸν Θεόκριτος ὀνομάσθη.



Para decir simplemente que "Teócrito consagró a Pan una siringa" el poeta utiliza un par de complicados grifos: " a Pan, esta de portaciegas querida pena consagró Paris Simíquida". La "pena" es la siringa. En griego, la palabra πῆμα, pena, dolor, preocupación, es muy parecida a πᾶμα, forma dialectal que significa prenda o posesión. La siringa es la "querida prenda" de los cabreros. Los cabreros, como indica el escoliasta, portan un zurrón, que en griego se llama πήρα. Esta palabra se parece a πηρός, que significa "lisiado, informe, imposibilitado de cuerpo o espíritu". Πηρός, por tanto, es lo mismo que τυφλός, "ciego". "portaciegas", entonces, enmascara a "portazurrones".

Para expresar el nombre de quien se supone dedica el objeto y escribe el poema, se utiliza un procedimiento similar al anterior, pero basado en la etimología. Θεόκριτος, el nombre del poeta de Siracusa, se compone de θεός, dios, y κρίνω, juzgar. Paris, hijo de Príamo, acarreó la ruina a Troya por haber juzgado la belleza de Hera, Afrodita y Atenea en una competencia que estas decidieron tener. Al inclinarse por la diosa del amor, las otras dos, encolerizadas, se vengaron de él y de los suyos. Paris fue, pues, un θεοκρίτης, un "juez de diosas". El poeta sustituye Teócrito por Paris haciendo alusión a este pasaje de la guerra de Troya. Para que no hubiera duda sobre quién era este Paris-Teócrito, se le añade el patronímico Συμίδας, simíquida. Ya hemos hecho notar antes que, según una

tradición, Teócrito, el autor de los poemas bucólicos, era hijo de Símico.<sup>45</sup>

"13 'Que con la siringa, oh Pan, te alegres el alma'. Llamó pisamortales a Pan a partir del mito de Deucalión, de la misma manera que 'pisapiedras' a partir de las rocas, pues dicen que, después del cataclismo, al no haber hombres, Deucalión creó hombres arrojando piedras".<sup>46</sup>

El calificativo βροτοβάμων, "pisamortales", que se asigna a Pan, proviene del sustantivo βροτός, mortal, y el verbo βαίνω, caminar. Después del diluvio, como dicen los escolios, la pareja sobreviviente, Deucalión y Pirra, obedeciendo al oráculo, lanzaron "los huesos de su madre" tras ellos, es decir, lanzaron piedras. Las arrojadas por Deucalión se convirtieron en varones, las otras, en mujeres. Así, βροτοβάμων sustituye a πετροβάτης. Puede proponerse otra explicación, más compleja que la anterior: Pan es "pisapiedras" por vivir en los terrenos rocosos donde pastan los rebaños. Λαός, gente, virtual sinónimo de βρότος, suena parecido a λάας, piedra<sup>47</sup>. El poeta pudo también, por tanto, partir del epíteto πετροβάτης, sustituir πέτρα por λαός, y ésta a su vez por βροτός. Me parece que la explicación del escoliasta es la más acertada.

---

45 Cfr. cap. I, pág. 7

46 13 τῆ σύριγγι, ὦ Πάν, τὴν ψυχὴν χαίροις. βροτοβάμονα δὲ εἶρηκε τὸν Πάνα ὡς πετροβάτην ἀπὸ τῶν λαῶν καὶ τοῦ κατὰ Δευκαλίωνα μύθου. φασὶ γὰρ ὅτι μετὰ τὸν κατακλισμὸν σπανιζόντων τῶν ἀνθρώπων λίθους λαβῶν ὁ Δευκαλίων ἀνθρώπους ἐποίησε.

47 Hecho que favoreció la etimología popular en relación al mito del diluvio, según observan García Teijeiro y Molinos Tejada. *Op. cit.*, pág. 271

"14 Es decir, 'el que inspira el agujijón a la mujer lidia', pues dicen que Onfale tenía una gran pasión<sup>48</sup> por Pan. Stéte quiere decir 'esposa' y Saetta<sup>49</sup>, 'Lidia'.<sup>50</sup>

"15,16 Penélope engendró a Pan de Hermes, según unos, y de los pretendientes, según otros. Pan es 'de padre furtivo' en tanto que es hijo del ladrón Hermes, 'sin padre' porque tuvo muchos padres. Llama 'cofrimembre' a Pan porque tiene los pies hendidos. 'El cofre' (lárnax) es la pezuña (khélos)".<sup>51</sup>

Resulta llamativo el epíteto λαρνακόγυιε que se aplica al dios cabrero. Por ser 'biforme', como dice el escolio, mitad hombre y mitad macho cabrío, tenía pezuñas en sus extremidades inferiores, es χηλόπους. Χηλή significa pezuña y πούς, pie. Χηλή suena parecido a χηλός, cofre, del cual λάρναξ es un sinónimo. El poeta substituyó la palabra "pezuña" por "cofre", y ésta a su vez por un sinónimo. Substituyó también πούς por γυίον, que significa "miembro".

"17-20 'Para que cantes dulcemente a Eco'. La llama 'muda' por el hecho de no usar la voz, 'vocilinda' porque produce una bella voz".<sup>52</sup>

48 Οϊστρος significa, en primer lugar, agujijón, pero es usado con frecuencia con el significado de "pasión".

49 Se trata más bien de una metonimia. Saeta es una ciudad de Lidia, no la nación completa.

50 14 τουτέστιν ὁ οἰστρον ἐμβαλὼν τῇ Αὐδῇ γυναίκα, φασὶ γὰρ ὅτι ἡ Ὀμφάλη ἢ Αὐδὴ οἰστρον εἶχε περὶ τὸν Πάνα πολὺν. τὸ δὲ στήτη ἢ γυνή. Σαέτης δὲ τῆς Αὐδῆς.

51 15, 16 ἡ Πενελόπη τὸν Πάνα ἐγέννησε κατὰ μὲν τινὰς ἀπὸ Ἑρμοῦ, κατὰ δὲ ἄλλους ἐκ τῶν μνηστήρων. ὁ Πάν δὲ κλοιοπάτωρ καθὸ κλέπτου πατρὸς ἦν Ἑρμοῦ, ἀπάτωρ δὲ ὡς πολυπάτωρ. λαρνακόγυιον δὲ τὸν Πάνα ἐπεὶ χηλόπους ἐστὶ. λάρναξ δὲ ἡ χηλός.

52 17-20 ἡδὺν προσάδειξ τῇ Ἥχοι· εὔτεν δὲ αὐτὴν ἔλλοπα ἀπὸ τοῦ ἐλλεῖπειν τῇ φωνῇ· κολλίωπαν δὲ ἀπὸ τοῦ καλῆν ὅτι προφῆρεσθαι γήλευστον δὲ

Resulta evidente, por lo anterior, la dificultad de lectura de la *siringa* y la erudición burlona de su autor. El abuso de la obscuridad nos induce a preguntarnos si se trata más de una burla de los gustos alejandrinos que de un homenaje. Sin duda, quien leía en su tiempo esta composición, estaba familiarizado con el doble sentido de las palabras, con el "enmascaramiento" y con todas las referencias a la tradición mitológica y literaria que contiene el poema; así que, si bien es cierto que el poema es barroco y difícil de leer, también lo es que tiene una enorme capacidad de sugerencia.

---

τῆ ἀόρατον.

III, 5 *El altar dórico de Dosiadas*

Ειμάρσενός με σήτας  
πόσις, μέροψ δίσαβος,  
τεϋξ', οὐ σποδεύνας ἴνις Ἐμπούσας, μόρος  
Τεύκροιο βούτα καὶ κυνὸς τεκνώματος,  
Χρύσας δ' ἄτασ ἄμος ἐψάνδρα 5  
τὸν γυιόχαλκον οὖρον ἔρραισεν,  
ὄν ἀπάτωρ δίσεινος  
μόγησε ματρήριπτος.  
ἐμὸν δὲ τεϋγμ' ἀθρήσις  
Θεοκρίτῳ κᾶντας 10  
τριεσπέρῳ καύστας  
θάυξεν + ἀνιύξας,  
χάλεψε γάρ νιν ἰῶ  
σῆργαστρος ἐκδυγήρας .  
τὸν δ' + ἐλλιγεῦντ' + ἐν ἀμφικλύσιψ 15  
Πάνός τε ματρὸς εὐνέτας φῶρ  
δίξωος ἴνις τ' ἀνδροβρώτος, Ἰλορραισιῶν  
ἦρ' ἀρδίων, ἐς Τευκρίδ' ἄγαγον τρίτορθον.

El esposo de la mujer vestida  
de hombre, mortal dos veces joven  
me hizo, no el hijo de la Empusa que se acuesta en la ceniza,  
ruina del boyero teucro y engendro de la perra,  
sino el amante de Crisa, cuando la cuecehombres 5  
destruyó al guardián broncehombre,  
al que el sin padre, el bígamo,  
el rechazado por su madre, forjó.  
Y observando mi estructura,  
el matador de Teócrito, 10  
el cremador del de tres noches,  
lanzando un grito [...] llamó,  
pues lo había dañado con veneno  
la arrastraventre, la desnudavejez;  
a él, varado en un lugar bañado alrededor, 10  
el ladrón y esposo de la madre de Pan,  
el doblemente vivo, y el hijo del comehombres, a causa de sus flechas  
destruye iliones, hacia la téucrida tres veces devastada, lo llevaron.

El ritmo es yámbico (x - u -). Los versos 1 y 2 son dímetros catalécticos (x - u - x - -), al igual que los versos 7-14; 3 y 4 son trímetros (- - u - - - u - - - u -); 5 y 6 son trímetros catalécticos más un espondeo (- - u - x - u - - -); 15 y 16 son trímetros catalécticos más una sílaba larga (- - u - u - u - -)<sup>53</sup>; 17 y 18 son trímetros más un espondeo (- - u - x - u - u - u - -)<sup>54</sup>.

El altar remite constantemente a la *siringa*: usa un lenguaje obscuro similar al de aquel poema, está escrito también en dialecto dórico y propone parecidos enigmas eruditos. Consideremos los escolios:

" Como sentido del altar; yo soy el altar que construyó Jasón el mérope<sup>55</sup>, es decir el tesalio, el que tuvo dos juventudes, una por naturaleza y la otra por la cocción de Medea, el hombre, el bello e ilustre amante de la mujer vestida de varón (pues Medea, que armaba asechanzas contra Teseo, huyó vistiéndose con un traje masculino); no Aquiles, que durmió sobre la ceniza, el hijo de la Empusa, es decir de Tetis (Tetis también se

53 Ph. Légrand los considera monómetros catalécticos mas un reiciano, cuyo esquema es x - u - u.

54 *tetrametri catalectici ultimo metro monosyllabo?* duda A.F.S. Gow. Según la lectura que propone Légrand, la última palabra del verso 17 sería *Ἰλιόπρωτων* y la última del 18, *τριπόρθητον*, de manera que los dos tendrían una sílaba más que en la edición de Gow.

55 Wendel atribuye estos escolios al gramático bizantino Manuel Holobolos (S. XIII d.C.). Según evidencian sus comentarios, este estudioso tuvo a la vista un texto con muchas variantes respecto a los que hoy tenemos. En su escolio, Holobolos escribe *Μέροψ* (mérope) y no *μέροψ* (mortal), como si se tratara de un gentilicio, y explica que "los tesalios fueron los fundadores de los méropes", de manera que *Μέροψ* quiere decir *Θεσσαλός*. Cfr. Wendel, *op.cit.*, pág. 347.

metamorfioseaba en muchas formas cuando Peleo se esforzaba por unirse con ella), el asesino del boyero Alejandro, el hijo de Hécuba, quien es llamada la perra. Pero, ¿cuándo me construyó Jasón? Cuando Medea destruyó a Talos, el hombre de bronce, al que había construido Hefesto, el sin padre, pues fue dado a luz por Hera sola, quien también lo rechazó, o el que, arrojado por su madre, obtuvo a Zeus como mediador ante ella, el que tenía dos esposas, Afrodita y Cáríte. Contemplando mi construcción, Filoctetes, el matador de Alejandro el que juzgó a las diosas, el enterrador del de tres noches (sc. del engendrado en tres noches), de Heracles, empezó a gritar. Lo mordió la serpiente que arrastra el vientre, la que se despoja de la vejez. A éste, que se demoraba en la isla de Lemnos, lo llevó a Troya tres veces devastada, a causa de sus dardos, ¿quién?: Odiseo, el ladrón del Paladio, el que bajó al Hades y regresó de ahí, el esposo de Penélope, y Diomedes, el hijo de Tideo comehombres, pues éste se comió la cabeza de Melanipo"<sup>56</sup>

En los versos 1 y 2, el altar describe a su constructor, Jasón, con circunloquios similares a los que se presentan en la siringa, sin mencionar nunca su nombre.

56 ως ἀπὸ τοῦ βοιοῦ ὁ λόγος· ὅτι ἐγὼ εἰμι ὁ βοιῶς ὃν κατασκευάσεν Ἰάσων, ὁ Μέροψ ἦγον ἢ Θεσσαλός, ὁ δὲς ἠβήσας, τὸ μὲν τῇ φύσει τὸ δὲ τῆς Μηδείας ἐβήσει, ὁ ἀνὴρ, ὁ χρυσοῦς καὶ λιμνρὸς ἐραστὴς τῆς γυναίκος τῆς ἀρσενος (ἐπιβουλεύουσα γὰρ Μῆδεια Θησεὶ ἔφυγεν ἀνδρῶν περιβαλοῦσα στολήν), οὐχ ὁ Ἀχιλλεὺς ἢ ἐν σποδῷ κοιμίζομενος, ὁ υἱὸς τῆς Ἐπιούσης ἦγον τῆς Θέτιδος (μετεβάλλετο δὲ εἰς μυρίας μορφάς καὶ ἡ Θέτις ὅτε μιγῆναι ταῦτη ὁ Πηλεὺς ἔσπευδεν), ὁ ὀλετρος τοῦ βουκόλου Ἀλεξάνδρου τοῦ υἱοῦ τῆς Ἐκάβης ἦτις Κύων ὠνόμασται. τότε δὲ με ἔτευξεν ὁ Ἰάσων; ὀπηγίκα ἐφθειρεν ἡ Μῆδεια τὸν χάλκεον ἀνδρα τὸν Τάλων, ὃν ὁ Ἡφαιστος ἐτεκνήνατο ὁ ὑπάτωρ -ἐκ γὰρ τῆς Ἥρας μόνης ἐγεννήθη, ἢ καὶ ἔρριψεν αὐτόν, ἢ ὁ διὰ τὴν μητέρα ριφθεὶς ὑπὸ τοῦ Διὸς μετακτεῖων αὐτήν -ὁ δύο γυναῖκας ἰχθῶν, τὴν Ἀφροδίτην καὶ τὴν Χάριν. τὴν εἶμην κατασκευὴν θεασάμενος ὁ φιλοκλήτης, ὁ φρονεὺς τοῦ τίς θεᾶς κρίνουτος Ἀλεξάνδρου, ὁ ἐνιαυριαστὴς τοῦ τριεπέρου (sc. ἐν τρισὶ νυξὶ σπαρέντος) Ἡρακλῆος, ὤρμησε κράξας· ἔτροσε νιν ἢ ὄφιν ὁ τῇ γαστρὶ σπρόμενος, ὁ ἐκδὺς τὸ γῆρας, τοῦτον δὲ βραδύνοντα ἐν τῇ περιρρῦψι Αἰήμῃ εἰς τὴν Τροίαν τὴν τρις πορθηθεῖσαν ἐκόμισεν ἕνεκα τῶν τάξων, τίς; ὁ κλέπτης τοῦ Παλλαδίου Ὀδυσσεύς, ὁ εἰς Ἴδου καθελτὸν κάκειθεν ἀνελθὼν, ὁ ἀνὴρ τῆς Πενελόπης, καὶ Διομήδης, ὁ υἱὸς τοῦ Τυδέως τοῦ ἀνδροβρώτος· ἔφαγε γὰρ ὀτος τὴν κεφαλὴν τοῦ Μελανίπου.



Primero lo llama "el esposo de la mujer vestida de hombre": después del célebre episodio del asesinato de sus hijos, Medea se trasladó a Atenas, donde se casó con el rey Egeo, a quien manipulaba sin obstáculos. Teseo regresó a la ciudad y Egeo lo reconoció como su hijo, lo cual representaba un peligro para el dominio que la hechicera ejercía sobre el anciano monarca. La otrora amante de Jasón intentó deshacerse de Teseo y, al fracasar, huyó de Atenas junto con Medo, el hijo que tuviera con Egeo. Según algunos, huyó disfrazada de hombre.

El líder de los argonautas también es "el mortal dos veces joven". Medea renovó la juventud de Esón, padre de Jasón, cociéndolo en un preparado de hierbas<sup>57</sup>. Según una tradición recogida por Simónides y por Ferécides de Samos<sup>58</sup>, la hechicera repitió el episodio con Jasón, quien, de este modo, tuvo dos juventudes, tal como dicen los escolios.

Ahora bien, como la descripción que se ha hecho del esposo de Medea puede muy bien corresponder a Aquiles, el poeta explica que no es al hijo de Tetis a quien se refiere. Según una versión poco conocida, Aquiles, al morir, se convirtió en esposo de Medea en las islas de los bienaventurados. Dosiadas debe haber tomado esta variante del mito de la Alejandra (797-798) de Licofrón, pues es la

---

57 Cfr. Ov. Met. VII, 162 ss y *Nóstoi* frg. 6 Allen.

58 Ferécides 3 F 113 y Simónides frg. 204 Bergk (548 Page). Este relato no aparece en Ovidio ni en los demás mitógrafos. Cfr. Ruiz de Elvira, MITOLOGÍA CLÁSICA, pág. 291.

única fuente en que aparece<sup>59</sup>.

Aquiles es "el que se acostó en la ceniza" porque, según algunos, Tetis lo hizo inmortal poniéndolo en el fuego, según otros, sumergiéndolo en las aguas de la Estigia. Licofrón, *Alejandra* 178, en quien parece haberse basado nuevamente Dosiadas, sigue la primera versión, añadiendo que Tetis había intentado eliminar lo que de humano había en sus otros seis hijos con el mismo procedimiento, y que sólo había conseguido matarlos.

En el verso 3, el poeta se vale, para aludir a Aquiles, a quien tampoco se menciona nunca por su nombre, de una similitud entre los relatos mitológicos de Tetis y las Empusas. Zeus había dispuesto que Tetis se desposase con un mortal, lo cual no agradó a la nereida, quien intentó eludir a Peleo transformándose sucesivamente en fuego, aire, agua, árbol, y en varios animales<sup>60</sup>. Las Empusas, hijas de Hécate, eran "demonios femeninos ávidamente seductores"<sup>61</sup> con ancas de asno y zapatillas de bronce, que tomaban diversas formas para asustar a los viajeros. Bajo la apariencia de hermosas doncellas, se acostaban con los hombres y succionaban sus fuerzas vitales hasta matarlos. Tetis, por tanto, había utilizado las habilidades de una Empusa para escapar de su

---

59 Apolonio de Rodas, IV 811-815, Ibico, frg. 10 Page, y Simónides, frg. 53 Page, dicen que fue trasladado al Eliseo, pero concuerdan en que se casó con Aquiles. Según otras versiones, el Pélada se pasea por el jardín de asfodelos del Hades, quejándose de su suerte. Cfr. Graves, *op. cit.* vol II, pág. 405.

60 Cfr. Ov. *Met.* XI, 227-265 y Apolodoro III, 13, 5.

61 Graves, *op. cit.*, vol. I, pág. 234.

prometido.

En los versos 3 y 4, el poeta se vale de una ambigüedad sintáctica<sup>62</sup>: en la aposición *μόρος Τεύχροιο βούρα*, el genitivo puede interpretarse de dos maneras. Como genitivo *subjetivo*, el boyero teucro es el victimario de Aquiles, pues Paris mató al pélida con una flecha en el talón. Si se interpreta como un genitivo *objetivo*, el boyero teucro fue arruinado por Aquiles, pues es bien sabido que éste mató a Héctor y con ello apresuró la caída de Troya. El escoliasta se confunde, gracias a esta estrategia retórica, y dice que Aquiles mató a Alejandro, es decir, a Paris, lo cual es inexacto; quien mató a Paris fue Filoctetes.

"Hijo de la perra" (vv. 4) es un enmascaramiento de "hijo de Hécuba", pues la madre de Paris fue transformada en perra<sup>63</sup>.

Luego de todos estos equívocos, el altar continúa la caracterización de su constructor, Jasón, llamándolo "amigo

---

62 "Efecto semántico producido por ciertas características de los textos que permiten más de una interpretación simultánea sin que predomine ninguna, en un segmento dado, de modo que corre a cuenta del lector el privilegiar una de ellas.[...] A veces se basa en una ambigüedad morfológica, producida por la relación equívoca existente entre lexemas homófonos u homógrafos [...] pero el fundamento de la ambigüedad puede ser también sintáctico, en construcciones en que no aparecen claramente las funciones gramaticales". Beristáin, Helena: DICCIONARIO DE RETÓRICA Y POÉTICA, s.v. ambigüedad.

63 En Eurípides, *Hécuba* 1259-1273; Quinto de Esmirna, XIV 347-351; Ovidio, *Met.* XIII 565-571; Cicerón, *Tuscul.* III 63 y Licofrón, *Alejandra* 315, la transformación ocurre después de que Heleno se lleva a Hécuba como botín. En Séneca, *Agam.* 723-726, la esposa de Príamo se transforma inmediatamente después de la muerte de éste. Cfr. Ruiz de Elvira, *op.cit.* pág. 435.

de Crisa". El poeta insinúa que el esónida erigió el altar en honor de una diosa menor del Egeo, llamada Crisa<sup>64</sup>, en una isla homónima. Este episodio no se encuentra en ninguna otra fuente sobre el viaje de los argonautas, de manera que parece ser una invención de Dosiadas. En Crisa, ante esta ara, fue mordido Filoctetes por una serpiente<sup>65</sup>.

En el verso 5, se dice que "la cuecehombres", Medea, destruyó al guardián broncimembre y que en ese momento erigió Jasón el ara. En su viaje de regreso hacia Yolcos, los navegantes del Argo llegaron a la isla de Creta, donde fueron recibidos hostilmente por Talos, quien vigilaba las costas. Existen dos representaciones de este personaje. En un principio, se le creyó sobreviviente de la edad de bronce; posteriormente se le concibió como un verdadero autómata de metal. De las sienes a un talón le corría una sola vena, de la cual obtenía su aliento vital. Medea lo engañó, ofreciéndole, como a otros, que lo haría inmortal si se dejaba quitar el clavo en el que concluía la vena. El broncimembre aceptó y, al quitar Medea el clavo, la linfa que lo nutría escapó de su cuerpo y el guardián murió.

"El sin padre, bígamo y rechazado por su madre" es, como indican los escolios, Hefesto, quien había forjado a Talos. Se le aplica el mismo calificativo que en la *siringa* (vv. 15) sirve para designar a Pan, ἀπάτωρ, porque el

64 "En los escolios a Licofrón, *Alejandra* 911, II. II 722 y en Eustacio 330, 11, Crisa es un nombre o advocación de Atenea". Ruiz de Elvira, *op. cit.*, pág. 419.

65 Según Apolodoro, III 27, el episodio se llevó a cabo en la isla de Ténedos.

contrahecho herrero del Etna había sido engendrado por Hera sola, sin intervención de ningún mortal u hombre<sup>66</sup>. De acuerdo con la mayoría de los mitógrafos, el dios patizambo tenía por esposa a Afrodita, quien lo engañaba con Ares<sup>67</sup>. Según otras fuentes<sup>68</sup> su esposa era Cáríte, la Gracia. Hefesto no tuvo nunca dos consortes al mismo tiempo, pero el poeta lo califica de "bígamo" aludiendo a esta doble tradición. El escoliasta tomó al pie de la letra lo que en el poema era un sutil juego de ingenio. Hefesto fue "rechazado por su madre" a causa de su fealdad y arrojado al mar. Se ganó la benevolencia de Zeus al ayudarlo a encadenar a la propia Hera.

A partir del verso 9 se narra la anécdota central del altar: mientras Filoctetes lo contemplaba, fue mordido por una serpiente y permaneció en la isla de Lemnos hasta que Odiseo y Diomedes lo llevaron a Troya. Filoctetes tenía en su poder el arco y las flechas de Hércules, sólo con las cuales, había predicho un oráculo, podría ser derrotada la ciudad de Príamo.

En el *Filoctetes* (vv.263-270 y 1326-1328) de Sófocles, obra con la cual se relaciona estrechamente el *τεχνοπαιγιον* de Dosiadas a partir de este punto, se dice que los griegos, en su viaje hacia Troya, ofrecieron un sacrificio en el

---

66 Había nacido del muslo de Hera, precisa Kerényi. Cfr. *DIE MYTHOLOGIE DER GRIECHEN*, pág. 153.

67 *Od.* viii, 266-369; *Ov. Ars am.* II 561-588, *Met.* IV, 171-189.

68 *Il.* XVIII, 382; *Luc. Dial. de or.* 15; según Hesíodo *Theog.* 945, su esposa era Aglaya, la menor de las Gracias.

altar. En ese momento una serpiente, "arrastravientre" por ser un reptil y "desnudavejez" porque cambia de piel, lo mordió. Aquí aparece una *ambigüedad morfológica*<sup>69</sup>, basada en los dos sentidos de la palabra *ióg*, que significa tanto "flecha" como "veneno". La serpiente inyecta veneno, pero, por tratarse del arquero Filoctetes, bien es posible que lo ataque, metafóricamente, con "flechas" en lugar de colmillos.

En los versos 10 y 11 aparecen dos epítetos de Filoctetes. Es "el matador del juez de diosas", es decir, de Paris. El poeta invierte lo dicho en la *siringa* vv. 12: si, en aquel poema, Teócrito era llamado Paris por el significado de su nombre, aquí Paris es llamado Teócrito por su actuación como juez de las diosas. El raptor de Helena fue, en efecto, muerto por las flechas de Filoctetes<sup>70</sup>. Filoctetes había cremado el cuerpo de Hércules<sup>71</sup>, "el de tres noches": cuando Zeus tomó la forma de Anfitrión para seducir a Alcmena, hizo que la noche durara tres veces más para prolongar su placer.

De la mordedura de la serpiente se desprendía un hedor insoportable, que obligó a los aqueos a abandonar a su

---

69 Cfr. *supra*, nota 62.

70 Cfr. Licofrón, *Alejandra*, 61 ss, donde se añade que Enone llegó tarde para curar a su esposo y tuvo un final trágico.

71 El espectro de Hércules le dijo a Filoctetes: "Ve con ellos (*sc.* con Odiseo y Diomedes) a Troya, Filoctetes, y yo enviaré un Asclepiada para que te cure, pues Troya debe caer por segunda vez por mis flechas. Matarás a Paris, tomarás parte en el saqueo de Troya y enviarás a tu casa el botín". Graves, *op. cit.* vol II, pág. 414.

compañero en la isla de Lemnos, de manera que se quedó "varado en un lugar bañado alrededor" (vv.15). A esta isla fue a buscarlo "el ladrón y esposo de la madre de Pan", es decir, Odiseo, quien robó el Paladio del templo de Atenea tras la destrucción de Troya, y era consorte de Penélope, madre de Pan según se dice en la *siringa* (vv. 15). En su viaje de regreso a Itaca, Odiseo bajó al Hades y regresó vivo de allí, por lo que se le llama "el doblemente vivo". Diomedes lo acompañó a buscar a Filoctetes por orden del adivino Calcante. El padre de Diomedes, Tideo, se ganó el sobrenombre de "comehombres" porque, moribundo, había devorado la cabeza de Melanipo, quien lo había herido en el transcurso del ataque de los siete contra Tebas.

Odiseo y Diomedes llevaron a Filoctetes a Troya, la ciudad de los teucros, la cual había sido asolada, antes de los griegos, por Hércules y por las amazonas, de manera que es "la tres veces devastada".

ΥΡΕΙΛΕΤΕ ΣΤΙ ΜΕ ΠΑΝΤΑ ΠΑΡΜΗΡΕΤΙΣ ΠΑΝ  
ΓΕΝΤΕΤΗ ΤΕ ΚΑΙ ΤΟΝ ΑΡΑΤΟ ΕΚ ΤΩ ΜΗΝΤΟ ΑΝ ΕΙΝ  
Η ΒΑΤΑ ΚΑΤΑ ΤΗ ΜΟΝΕΙΡΙΑ ΤΕΝΑΡΕ ΕΛΛΑΝ Η ΕΣΑΚΑ  
ΤΑ ΜΕΝ ΗΑΙΚΑ ΛΕΣΑΤΗ ΒΑΝΝΕΝ Η ΠΟΛΥ ΑΝΑΡΟΝ Η ΕΣΕ  
ΥΚΙΟ ΠΙ ΚΕ ΠΙ ΡΕΣ ΟΝΑ ΖΟΥ ΜΗ ΤΡΟ ΕΑΙΘΑ ΛΟ Ε Μ Μ Ε ΤΙ Ο Ε  
Α Γ Ρ Ι Α Ε Α Μ Α Τ Η Ε Ε Ι Ζ Α Τ Υ Ν Η Ε Ν Τ Α Ε Α Λ Γ Η Ε Σ Τ Α Μ Ε Ρ Ε Ι Α  
Κ Α Ρ Α Ν Β Α Ρ Ε Ι Α Σ Τ Η Ρ Α Α Μ Ε Ε Ε Λ Λ Α Α Η Γ Α Ρ Κ Ε Λ Α Α Ν Τ Ε  
Μ Η Κ Ε Τ Ι Μ Ε Λ Λ Ε Τ Ε Ε Τ Γ Ν Τ Ε Μ Ε Ν Τ Ε Τ Ρ Α Ν Η Ρ Π Ο Ν  
Ο Χ Η Μ Α Σ Ι Ε Λ Ν Α Β Ι Ο Μ Ο Ν Ο Α Β Ο Ν Ο Ε Ι Τ Ε Μ Α Π Η Ν Α Σ Π Ι Μ Ο Ρ Α Τ Ε Ε  
Ε Κ Η Ν Α Σ Μ Η Δ Ε Τ Ι Κ Η Α Σ Τ Ε Ρ Ο Τ Ε Ν Ο Τ Ο Μ Η Κ Α Τ Ο Μ Ι Π Α Σ Τ Ο Υ Ε  
Τ Ρ Ι Π Α Σ Τ Η Σ Α Μ Ε Ν Π Ι Κ Ι Ο Ε Α Γ Ν Ο Τ Α Τ Ο Ν Τ Ε Μ Ε Ν Ο Ε Π Α Ν Α Ε Κ Ε Λ Α  
Α Δ Ε Α Ν Η Ι Ο Ν Α Η Α Κ Τ Α Τ Μ Μ Ε Τ Ι Ο Δ Ε Μ Ε Κ Τ Η Ε Ο Ι Τ Ο Δ Α Ν Τ Η Ρ Ρ Ο Τ Ο Ι Σ  
Α Ο Ε Ι Α Ε  
Α Μ Μ Ε Ι Ε Ε Ο Κ Ι Β Α Ρ Ι Ν Α Ε Τ Ν Μ Ο Σ Α Ν Η Ε Τ Υ Χ Η Ε Ι Ο Ι Ε Λ Ο Σ Ε Π Ι Κ Ο Υ Ο  
Υ Μ Η Κ Ι Ν Η Ι Ε Ρ Α Λ Ι Ο Γ Α Ρ Μ Ε Τ Ε Ν Ε Τ Α Κ Ι Α Κ Ρ Α Ι Ν Ε Ρ Α Τ Α Κ Μ Ε Γ Α  
Α Γ Ε Μ Ο Ν Ρ Ε Κ Α Ν Ι Ε Κ Ι Ν Η Β Α Κ Α Ν Ε Ι Λ Α Ο Ε Ρ Ι Η Α Γ Ν Η Κ Α Ι Τ Ε Α Ι Ο Π Ι  
Μ Ο Μ Μ Ο Τ Ι Π Α Λ Η Τ Ε Ρ Α Ν Ν Ε Ο Κ Υ Μ Ν Ο Ι Ο Μ Ο Σ Α Ν Α Τ Ι Μ Α Ε Τ Λ Ε Ο Υ Τ Ε  
Ν Ε Η Μ Ι Ν Α Σ Τ Ε Ρ Ε Ρ Α Ν Ο Υ Τ Ε Ι Ο Ι Α Ν Ε Ι Ρ Ε Σ Τ Α Ν Ε Κ Α Α Τ Μ Η Ν Η  
Ε Τ Ε Ρ Α Ε Μ Τ Ο Ν Α Α Ι Ο Υ Μ Α Σ Τ Ο Υ Ε Α Σ Α Ρ Ε Τ Ι Κ Α Α Ο Η Τ Η Ρ Α Κ  
Α Η Α Ν Κ Η Ρ Υ Κ Ν Α Ι Γ Υ Μ Α Κ Ρ Α Μ Ο Ν Τ Ε Ι Ν Η Τ Α Ι Τ Γ Α Σ Π Ρ Α Τ Ο Σ

papiro



111, 6 El altar jónico de Besantino

Ολός οὔ με λιβρός ἱρώων  
Λιβάδεασιν οἶα κάλχης  
Υποφονίησι τέγγει,  
Μαύλιες δ' ὑπερθε πέτρῃ Ναξίῃ θουόμεναι  
Παμάτων φείδονται Πανός, οὐ στροβίλω λυγροί 5  
Ἰξὸς εὐώδης μελαίνει τρεχέων με Νυσίων·  
Ἐς γὰρ βωμὸν ὄρης με μήτε γλοῦρου  
Ἰλίνθους μήτ' Ἀλύβης παγέντα βάλους,  
Οὐδ' ὄν Κυνθογενῆς ἔτευξε φρίτλη  
Λαβόντε μηκάδων κέρα, 10  
Λισσαῖσιν ἀμφὶ δειράσιν  
Οσσαί νέμονται Κινθίαις,  
Ἰσάροπος πέλοιτό μοι·  
Ἐὺν οὐρανοῦ γὰρ ἐκγόνοις  
Εἰνάς μ' ἔτευξε γηγενής, 15  
Τάων δ' ἀειζῶνον τέχνην  
Ἐνευσε πάλλμυς ἀφθίτων.  
Σὺ δ', ὦ πῶν κρήνηθεν ἦν  
Ἰνις κόλαψε Γοργόνος,  
Θύοις τ' ἐπισπένδοις τ' ἔμοι 20  
Υμηταιάδων πολὺ λαροτέρην  
Σπονδὴν αἶθην. ἴθι δὴ θαρσέων  
Ἐς ἐμὴν τεύξιν, καθαρός γὰρ ἐγώ  
Ἴὸν ἰέντων τεράων οἶα κέκευθ' ἐκείνος,  
Ἀμφὶ Νέαις Θρηκίαις ὄν σχεδόν Μυρίνης 25  
Σοί, Τριτάτωρ, παρχυρέου φῶρ ἀνέθηκε κριοῦ.

Obscura tinta de víctimas con  
Linfas rojizas no me  
Inquina, como la de la jibia.  
Machetes afilados con piedra de Naxos, sobre mí,  
Posesiones de Pan ahorran, no me oscurece con humo  
Irregular la resina olorosa de los bosques nisos.  
Contempla un altar, a mí, que ni con bloques de  
Oro ni con barras de Aliba se armó. El que la raza  
Originada en el Cinto, tomando cuernos de cabra  
Fabricó, como las que en el  
Rededor de las cordilleras  
Escarpadas del Cinto pastan,  
No podría ser comparado a mí.  
Del cielo con las descendientes, me  
Edificaron las nueve nacidas de Gea.  
Siempre vivo designó a su arte el  
Monarca de los inmortales.  
Usted, que ha bebido en la fuente que  
Creó el nacido de la Gorgona,  
Haga sacrificios y vierta para mí  
Opima libación mucho más  
Sabrosa que la de las himétidas. Venga sin miedo  
A mi estructura, pues de bestias que arrojan ponzo  
No estoy limpio, como la que escondía aquel que te  
Ofrendó, en las Neas tracias, cerca de Mirina, el  
Saqueador del vellocino de oro, oh la de tres padres.

Al contrario de los τεχνοναίγνια de época helenística, estructurados a base de cólones, el altar jónico está formado con versos: los tres primeros son anacreonteos (uu-|u-|u--); 4-6, tetrámetros trocaicos (-u-x|-u-x|-u-x|-u-); 7-9, falecios (--|-uu|-u-u--). Los versos 10-20 son dímetros yámbicos (x-u-|x-u-); 21-23, dímetros anapésticos (uu-uu-|uu-uu-), y 20-26, tetrámetros coriámbricos catalécticos (-uu--uu-|-uu-|u--). Con la primera letra de cada verso se form el acróstico 'Ολύμπιε, πολλοῖς ἔπει θύσειας, que se ha considerado dirigido al emperador Adriano<sup>72</sup>. El más filohelénico de los emperadores romanos tenía el sobrenombre de 'Ολύμπιος.

El lenguaje y contenido de este poema no alcanza la obscuridad de sus modelos. Las pocas líneas de escolios que se requieren para interpretarlo lo comprueban:

"El sentido del altar: no me humedezco con la sangre de los sacrificios (metafóricamente llama 'tinta de la jibia' a la sangre de los sacrificios); no me obscurezco con el humo del incienso, pues no me miras ni dorado ni plateado, ni soy igual a aquél que Artemisa hizo con cuernos a Apolo (el Cinto es un monte de Delos). Lo relativo a las Musas y a las Gracias decidió Zeus que fuera inmortal; y tú, el que has bebido de la fuente del Helicón, esto es, las bebidas de las Musas, sacrifica a los dioses una libación más dulce que la miel. Dice que Atenea nació de tres padres, de donde es llamada tritogenia"<sup>73</sup>.

72 Así lo indican todos los editores; los escolios editados por Wendel, sin embargo, no hacen ningún comentario sobre el acróstico.

73 ὁ λόγος δὲ ἀπὸ τοῦ βωμοῦ· ὅτι οὐ τέγγομαι τῷ τῶν ἱερείων αἵματι (μεταφορικῶς δὲ τὸ τῶν ἱερείων αἷμα σιπίας ὄλων εἶπεν), οὐ λιβανωτοῦ καινῶ

El altar dice que no se mancha con la sangre de los animales sacrificados (vv. 1-3): la jibia, *μηρία* o *murex*, es un molusco gasterópodo del cual se extraía la púrpura; la tinta de la concha significa, metafóricamente, la sangre. Como no se degüellan ovejas o cabras ante este altar, se "ahorran posesiones de Pan", dios bajo cuya protección se encontraban estos animales.

Las piedras de afilar de Naxos se consideraban las mejores y eran muy solicitadas para afilar los cuchillos<sup>74</sup> de los sacrificios, en los que la rápida y limpia muerte de la ofrenda era un requisito importante para ganar la benevolencia de la divinidad. "La resina olorosa de los bosques nisios" es el incienso traído de Nisa, una región de Arabia. La referencia tanto a la piedra de afilar de Naxos como al incienso árabe denota un contexto cultural romano, seguramente de la época imperial.

Desde Homero (*Il.* II, 857) se consideraba a Aliba, al nordeste de Asia menor, como la tierra natal de la plata. Este altar dice no estar construido ni con oro ni con plata; sin embargo, ni siquiera el ara que Artemisa, utilizando

---

μελαίνομαι. οὐ γὰρ ὄρας με οὔτε χρυσοῦν οὔτε ἀργυροῦν. οὐδὲ ἐκεῖνος ἴσος ἐμοὶ γένοίτο ὄν τῷ Ἀπόλλωνι ἢ Ἄρτεμις ἐκ κεράτων ἐποίησεν (Κύνθος δὲ ὄρος Δῆλου), τὰ τῶν Μουσῶν, φησί, καὶ τῶν Χαρίτων ἔνευσεν ὁ Ζεὺς ἀφθάρτα εἶναι. σὺ δὲ ὁ ἐκ τῆς κρήνης τοῦ Ἐλικῶνος ἐκπιών, τοιτέστι τῶν Μουσικῶν πομάτων, θύοις τοῖς θεοῖς σπονδὴν μέλιτος γλυκερωτέραν. φασι δὲ Ἀθηνᾶν ἐκ τριῶν φῦναι πατέρων, ἔνθεν Τριτογένειαν καλεῖσθαι.

<sup>74</sup> El *μαύλις* que menciona Besantino en el verso 4 es el *culter* con el que se sacrificaban los bovinos en Roma.

cuernos de cabra, construyó en Delos para su hermano Apolo, puede comparársele.

Respecto al epíteto *Κυνθογενής φύτλη*, que los escolios atribuyen a Artemisa, es posible hacer la siguiente precisión. Cuando Leto huía de la cólera de Hera buscando un sitio para dar a luz a los gemelos Apolo y Artemisa, ninguna tierra quería recibirla; solamente Delos, una isla móvil hasta ese momento, le sirvió como refugio. En Delos, en las laderas del monte Cinto, nació Apolo, pero, hasta la época helenística, fue claro que Artemisa no había nacido en el mismo lugar que su hermano, sino en Ortigia, una isla cercana<sup>75</sup>. Sin embargo, en la literatura griega posterior y especialmente en la latina, se aplica el epíteto *Κύνθη* y *Cynthius* a Artemisa, suponiendo que los dos gemelos habían nacido en el mismo lugar<sup>76</sup>.

En los versos 14-17 aparecen las constructoras del altar, sin ser llamadas por sus nombres: "las nueve hijas de la tierra, junto con las nueve del cielo". Las nueve nacidas de la tierra son las nueve Musas, hijas de Zeus y Mnemosine, quien a su vez era hija de Gea<sup>77</sup> y de Urano. "originadas de Gea" quiere decir entonces "descendientes, nietas de Gea".

<sup>75</sup> Cfr. *Himno homérico a Apolo*, en el que ni siquiera se menciona a Artemisa (*passim* y, sobre todo, vv. 16); Antología palatina VII 273 y Calimaco, *Himno a Delos in fine*, donde dedica tres palabras a Artemisa, e *Himno a Artemisa*, donde no menciona su lugar de nacimiento. Graves, *op. cit.* vol. I, pág. 103, indica que la isla de Ortigia estaba dedicada a Artemisa.

<sup>76</sup> Esto se debió a la indentificación tardía de Delos con Ortigia, atestiguada en Servio y Lactancio Plácido. Cfr. Ruiz de Elvira, *op. cit.* pág. 77.

<sup>77</sup> Cfr. Kérenyi, *op. cit.*, vol. I, pág. 103.

Las "descendientes del cielo" son las Gracias, quienes habían nacido de la unión de Zeus y Themis, hermana de Mnemosine, hija, por tanto, de Gea y Urano, el cielo. Si menciona a las Musas a partir de su abuela, Gea, a las Gracias se refiere el poeta a partir de su abuelo, Urano. No se menciona en las fuentes mitográficas que Zeus haya decidido en un determinado momento la inmortalidad de las artes; se trata más bien de una metáfora de Besantino.

Ya que este altar fue construido por las Musas, pide que sobre él se realicen sacrificios incruentos<sup>78</sup>: no quiere sangre, víctimas ni incienso (vv. 1-6), sino que un artista le dedique una libación. El "que ha bebido de la fuente que creó el nacido de la Gorgona" es el poeta: Pegaso había formado una fuente en el monte Helicón, que estaba consagrado a las Musas, al dar una coza, y le se llamó 'Hipocrene', la fuente del caballo. El Helicón, entre Fócide y Beocia, estaba consagrado a las Musas<sup>79</sup>. El caballo alado era hijo de Medusa, una de las Gorgonas, y de Poseidón; había sido concebido precisamente cuando el soberano del mar violó a la doncella y sus cabellos se convirtieron en serpientes. Al cortar Perseo la cabeza de la Gorgona,

---

78 Tanto en Grecia como en Roma existían dos tipos de sacrificios, los cruentos y los incruentos. En los primeros se ofrendaban animales, a los que se degollaba sobre el altar. En los incruentos se entregaban al dios alimentos y bebidas (sal, leche, vino, miel, fruta). Cfr. D' Aremberg-Saglio (Ed.): DICTIONNAIRE DES ANTIQUITÉS..., s.v. *sacrificium*.

79 Hesíodo dice haber recibido el don poético cuando apacentaba sus rebaños en este monte (*Theog.* 22-23); la fuente Hipocrene es mencionada en el verso 6)

nacieron de su sangre Crisaor y su hermano Pegaso. Beber en la fuente de Hipocrene significa, por tanto, alimentarse de la inspiración artística. Los artistas deben, pues, hacer una libación ante el altar. Pueden acercarse sin miedo, dice, porque, siendo un altar erigido por las dadoras de la belleza, no alberga ningún animal ponzoñoso, como aquel que mordió a Filoctetes: nótese la referencia directa al altar dórico, que se supone fue levantado por Jasón, ladrón del vellocino de oro, en Lemnos. Besantino se refiere a este sitio usando una perífrasis: "las Neas tracias, cerca de Mirina" son un grupo de islotes cercanos a Lemnos. Es interesante hacer notar que Besantino dice que Jasón elevó el ara a Atenea, pues la diosa local Crisa es, en efecto, una advocación de aquélla. Aquí se llama a Atenea "la de tres padres", variante del nombre Τριτογένεια ("la de tres orígenes") que se le daba en algunas ocasiones.

## CAPÍTULO IV

### Poética del *carmen figuratum*

El poema concreto es algo más que un juguete intelectual, sin embargo de alguna manera lo es y como tal, como todo juguete, excita nuestra curiosidad y nos invita a saber de qué está hecho

Marco Antonio Montes de Oca\*

---

\* PEDIR en: BUENO, pág. 527



#### IV, 1 LA OPINIÓN COMÚN

Toda lectura conduce inevitablemente a una valoración estética de lo leído. El filólogo y el crítico literario son lectores mejor informados que el lector común, pero lectores al fin y al cabo; por tanto, valoran estéticamente lo que estudian<sup>1</sup>. Muy mal le ha ido a los τεχνοναίγνια cuando los filólogos y críticos los han juzgado: se les ha considerado "manierismos"<sup>2</sup>, "tours de force"<sup>3</sup>, y "forma de pura acrobacia literaria"<sup>4</sup>; se ha dicho que "no tienen otro valor que el de curiosidades" y que "su mérito literario es mínimo, si no es que nulo"<sup>5</sup>

Estas opiniones desfavorables se han debido fundamentalmente a dos razones: a una concepción evolucionista de la literatura, en la que se asigna a las creaciones y a las etapas un metal para etiquetar su valor, y al rechazo de lo retORIZANTE y barroco. En primer lugar, a una concepción de la literatura. Recuérdese que, hasta finales del siglo pasado, el helenismo era despreciado por la mayoría de los filólogos, de manera que se consideraba clásicos a Homero y a Píndaro, "decadentes" a Licofrón y a

---

<sup>1</sup> Thibaudet decía con justicia que son leedores profesionales. Cfr. Béguin, Albert: CREACIÓN Y DESTINO, vol. I, pág. 15. "Para el crítico, el principio y el fin de toda lectura es la escritura", dice Luisa Block de Béhar, UNA RETÓRICA DEL SILENCIO. FUNCIONES DEL LECTOR Y PROCEDIMIENTOS DE LECTURA, pág. 167.

<sup>2</sup> Curtius, op. cit., vol. I, pág. 384.

<sup>3</sup> Buffière, op. cit., vol. XII, pág. 116.

<sup>4</sup> Brioso, op. cit., pág. 399.

<sup>5</sup> Légrand, op. cit., vol. II, págs. 226-227.

Arato. Tanto en la literatura griega como en la latina, a los poetas de épocas "decadentes" se les consideraba demasiado retóricos, artificiales, efectistas, oscuros. A los "áureos", en cambio, se les consideraba diáfanos, sublimes, precisos, suma de las virtudes estilísticas, maestros del equilibrio en que, durante siglos, se fundamentó la idea de lo "clásico", lo "digno de ser imitado". ¿ De dónde surgieron estas limitadísimas concepciones? Quizá de no haber comprendido las operaciones creativas de los poetas de estas épocas, basadas en la imitación.

En la literatura latina, la enseñanza generalizada de la retórica "es responsable tanto de las virtudes como de los defectos de los autores de la edad argéntea. Si la enseñanza retórica produce una literatura artificiosa y preciosista en ocasiones, es también la disciplina que en este momento permite que la literatura se vuelva consciente de sí misma y busque explicar su naturaleza y justificar su validez; esto se logra estableciendo modelos y definiendo categorías con las cuales pueda medirse la excelencia"<sup>6</sup>. Esto, en el siglo I d.C. en Roma. En el siglo III a.C. en Grecia, la responsable de los éxitos y fracasos de los poetas helenísticos fue la filología, la cual estableció también modelos literarios recomendables al elaborar los cánones de poetas y oradores.

<sup>6</sup> Villaseñor, Patricia: "En torno a la retórica del siglo I", en MEMORIAS, JORNADAS FILOLÓGICAS 1994 , México, U.N.A.M., 1995. pág. 17.

En la primera etapa del helenismo, poesía y filología formaron una unidad; después, cada una tomó su propio camino. Calímaco, Apolonio y Licofrón escribieron sus poemas en las pausas de su trabajo como bibliotecarios, saturados de términos recién leídos en los autores que se dedicaban a ordenar y editar. Enfrentados a todo lo escrito antes de su tiempo, se convencen de que la nueva literatura nace de la continuidad y la ruptura de la tradición literaria anterior a ellos. Estos autores eruditos se complacen en la orfebrería poética, pues saben que ésta es una de sus principales aportaciones estéticas. Además, los alejandrinos tienen un gran sentido del humor; para ellos la literatura es como un juego; un juego, habría que decir, que es tan serio como el de los niños. Calímaco declara en el prólogo de sus *Aitía* que él "monta sus palabras como un niño" y juega (*παίειν*) al crear.

#### IV, 2 LOS *CARMINA FIGURATA* Y LA POÉTICA DE ARISTÓTELES

Ahora bien, otra razón para el prolongado rechazo de estas etapas "decadentes" es su artificialidad, su obscuridad, su tendencia a lo desequilibrado y barroco. En el caso de la literatura griega, los valores estéticos con que se juzgan los poemas provienen fundamentalmente de la *Retórica* y de la *Poética* de Aristóteles<sup>7</sup>. Los preceptos dados por el

<sup>7</sup> De la *Retórica* se tomaron, desde la Antigüedad, las características recomendables del estilo, es decir de la *elocutio*; de la *Poética*, que trata mucho menos de la forma

Estagirita se convirtieron, con el paso del tiempo, en paradigmas de crítica para todo el occidente.

Para él, la claridad (τό σαφές) es la mayor virtud (ἀρετή) de todo discurso<sup>8</sup>; debe utilizarse el lenguaje común y corriente y no deben seleccionarse, entre los vocablos, aquellos que sean inusitados, compuestos y neologismos<sup>9</sup>. La claridad se logra a partir de cinco cosas: el buen uso de las conjunciones; hablar con las palabras propias y no con términos universales; no utilizar palabras ambiguas a no ser que ésta sea la intención<sup>10</sup>; guardar la distinción entre los géneros de las palabras, y expresar con exactitud lo múltiple, lo poco y lo uno<sup>11</sup>. El estilo puede volverse frío (ἡλιχρός)<sup>12</sup> si en el texto se usan palabras compuestas o inusitadas o si en él hay un mal empleo del epíteto y la metáfora. Puede volverse hinchado (ὄγκον)<sup>13</sup> si en él, en vez de usarse la palabra propia (κύρια) o el concepto, se hace una perífrasis. Puede volverse obscuro (ἀσαφές) si nunca se completan las ideas o no se terminan de decir.

A partir de las apreciaciones anteriores, los poemas

---

que del proceso de creación artística (la teoría de la mimesis), se tomaron las características recomendables para lograr una buena inventio. Poética y retórica se encontraban muy cercanas desde sus orígenes y se complementaban mutuamente.

<sup>8</sup> Ret. III, 1404b1-2 y b35-36.

<sup>9</sup> Ret. III, 1404b27

<sup>10</sup> El subrayado es mío.

<sup>11</sup> Ret. 1407a20

<sup>12</sup> Ret. III, 1405b33

<sup>13</sup> Ret. III, 1407b25

figurados pueden considerarse obras de poco valor, pues resultan, sobre todo la *siringa* y el *altar dórico*, piezas frías e hinchadas; sin embargo, los *carmina figurata* no entran en contradicción con el principio básico de la *Poética* de Aristóteles, la *μίμησις*, sino que, por el contrario, se valen de dos medios miméticos.

Hay que recordar que, desde el punto de vista de los medios miméticos que utilizan, los cuales corresponden a los cinco sentidos, existen cinco tipos de artes, según Lausberg<sup>14</sup>: artes del sentido de la vista, como la pintura; artes del sentido del oído, como la música y la poesía; artes del sentido del gusto, como las culinarias; artes del sentido del olfato, como la perfumería; artes del sentido del tacto, como las artes plásticas y la arquitectura.

Desde el punto de vista de los signos sensibles de que se vale el artista para lograr la *μίμησις*, Aristóteles distingue dos tipos de artes: hay artes que se sirven de los colores y de las figuras<sup>15</sup> y otras, de la voz<sup>16</sup>. Estas últimas tienen a su disposición tres medios fundamentales: el ritmo, la palabra y el sonido<sup>17</sup>.

El *carmen figuratum* utiliza, pues, dos procedimientos miméticos y pertenece a dos tipos de artes: imita tanto por medio de la voz, usando ritmo, palabra y sonido, como por

<sup>14</sup> MANUAL DE RETÓRICA LITERARIA, vol. II, pág. 445.

<sup>15</sup> *Poet.* I, 4 καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνται τινες ἀπεικάζοντες

<sup>16</sup> *Ibidem*, ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς

<sup>17</sup> *Ibidem*, ἅπαναι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ

medio de las figuras. El objeto es trasladado por signos sensibles tanto a la vista como al oído.

Si Aristóteles hubiera conocido este tipo de poemas, no creo que los hubiera reprobado; cuando más, creo que les hubiera hecho la siguiente objeción: por buscar representar la mimesis visual, subordinaron a ésta la mimesis de lenguaje. Los poemas de Simias, en particular, le hubieran sido gratos, pues no son ni pomposos ni oscuros.

#### IV, 3 LOS CARMINA FIGURATA CONSIDERADOS EN EL CONTEXTO DE LA LITERATURA GRIEGA

##### IV, 3, 1 Poesía y artes visuales

Los poemas figurados griegos han sido valorados sin tomar en cuenta su papel en el panorama completo de la literatura griega. Su importancia reside en evidenciar un giro importante en la concepción del poema, en sugerir una poética que proviene de llevar al extremo la relación entre literatura y pintura, a través de una figura retórica, la écfrasis.

La influencia entre la poesía y las artes plásticas en Grecia siempre fue recíproca<sup>18</sup>. El escritor se inspiraba en las artes figurativas y pintores y escultores hacían lo propio con la literatura. A manera de ejemplo, considérese que Polignoto, en el siglo V a.C., pintó en

<sup>18</sup> Cfr. al respecto Séchan, Louis: ÉTUDES SUR LA TRAGÉDIE GRECOUE DANS SES RAPORTS AVEC LA CÉRAMIQUE, caps. I (*L'art et la littérature en Grèce*), págs. 3-10; cap. II (*Influence de l'art sur la poésie*), págs. 11-22, y cap. III (*Influence de la poésie sur l'art*), págs. 23-37.

Delfos una *Iliupersis*, derivada del poema épico del mismo nombre; que en Platea el mismo autor pintó los frescos llamados *La muerte de los pretendientes* y *Odiseo en su balsa*, basados en la *Odisea*, y que *El arco de Filoctetes*, también de Polignoto, se debió, al parecer, a la impresión que le causó la obra teatral de Sófocles. Asimismo, Apolodoro pintó un mural, *Los heraclidas y la vieja Alcmena se refugian junto a los atenienses*, que se inspiraba en Eurípides. Partiendo de Esquilo, Parrasio representó en una serie de murales *El suplicio de Prometeo* y, basándose en Eurípides, *Télefo*.

Por otra parte, los escritores se basaron constantemente en la pintura y en la escultura: se cree que Esquilo tomó elementos de un mural de Polignoto para caracterizar al espectro de Agamenón en las *Coéforas*, (vv. 284 ss) y que la idea de la *Ifigenia en Taúride* fue sugerida a Eurípides por un conjunto estatuario en Braurón. Teócrito se inspiró también en una escultura, que representaba un delfín, para describir a este animal en su *Idilio XIV*.

En el caso de la literatura, sin embargo, la plasticidad era una aspiración que iba mucho más allá de basarse en las artes figurativas. Desde los inicios de la literatura griega se concibió al mejor arte como una maravilla de verse. En el canto XVIII de la *Iliada*, la descripción del escudo de Aquiles es tan vívida que lo contenido en él parece moverse; la despedida de Andrómaca y Héctor en el canto IV de la *Iliada* es una pintura narrativa.

En los géneros históricos, la impresión visual lograda por el lenguaje es parte esencial del efecto: las descripciones detalladas de monumentos y sitios en Heródoto tienen por objeto que el lector vea a través del lenguaje lo que el autor vio con sus ojos, y lo mismo puede decirse de Pausanias o de la descripción que hace Tucídides de la peste sufrida en Atenas al final de la guerra del Peloponeso.

La aspiración de todo poeta de que el lector viera y sintiera lo que el poema contenía, se agudiza en el helenismo, cuya poética, expresada en las obras de Calímaco, Teócrito, Apolonio y los autores de epigramas, plantea como una de sus principales divisas la movilidad y el color. Calímaco describe con detalle la situación de los baños de Palas, con la intención de que el lector se sienta en el lugar del infeliz Tiresias; Teócrito concibe al paisaje no como un mero telón de fondo para sus idilios, sino como la referencia sensible que pone a sus lectores en un estado de ánimo propicio. Apolonio de Rodas (*Argonáuticas* I, 730 ss) describe el manto que Palas tejió para Jasón, tomando como modelo la descripción del Escudo de Aquiles. En la literatura de la época Imperial y, sobre todo, en la Segunda Sofística, la descripción de obras de arte reales o imaginarias se convirtió casi en un género literario<sup>19</sup>.

Los autores de *τεχνολογία* llevan al extremo esta tendencia, pues en ellos se pretende que el objeto de que

---

<sup>19</sup> Véanse, por ejemplo, las *εἰκόνες* de Filóstrato el viejo y Filóstrato el joven y las *ἐκφράσεις* de Calístrato.



trata el poema se vea desde antes de leerlo, esto es, que la correspondencia entre la forma y el contenido sea tangible. Considerados de esta manera, los poemas con forma no son simplemente la conclusión previsible de la poética helenística, sino resultado de un aspecto constante de la tradición literaria griega: no se trata solamente de una desviación barroca o manierista, sino de la desembocadura de una preocupación secular<sup>20</sup>.

#### IV, 3, 2 un proceso de lectura novedoso

Se han estudiado poco, en realidad, los procesos de lectura en las literaturas clásicas, a pesar de que, en tiempos recientes, la teoría literaria ha vuelto su atención hacia el lector como parte activa del hecho literario. La *teoría de la recepción*, en efecto, se ha preocupado por la manera en que el lector de una obra poética, el espectador de una obra teatral o la persona que contempla un cuadro, reciben el mensaje estético que el artista ha depositado en su creación y, yendo aun más lejos, en la manera en que el receptor del mensaje interacciona con el objeto estético y lo modifica a través de un *proceso de decodificación* enteramente personal. Esto ha llevado a interesantes consideraciones acerca de la naturaleza de los signos que

<sup>20</sup> Que los autores de τεχνοναγνία hayan llevado al extremo esta preocupación por la expresividad visual, no significa, de ninguna manera, que deban identificarse las artes figurativas y la literatura; los límites entre ambas estaban delimitadas desde Aristóteles; las acerca la noción de equilibrio. Cfr. Herrera Zapién, Tarcisio, Horacio: ARTE POÉTICA, pág. LXXXIII ss.

intervienen en el texto.

La lectura de los poemas había constado siempre de las dos operaciones intelectuales "normales" de todo tiempo y todo lugar: "la primera operación tiene por objeto la identificación del valor de los signos que constituyen el contexto total del poema, mientras que la segunda tiene por fin el establecimiento de relaciones adecuadas entre los mismos"<sup>21</sup>. Los *carmina figurata* introducen una variante interesantísima en el proceso de lectura del texto porque los poemas con forma implican una lectura circular. Primero, el lector ve la figura, que es la primera en anunciarle que no se encuentra ante un texto simplemente discursivo; en el momento en que sus sentidos entran en contacto con este objeto, el lector no sabe si se trata de un objeto estético o de una imagen cualquiera, pero la presencia de signos textuales (letras) le indica que debe realizar un proceso de lectura. El lector pasa entonces de una contemplación global, propia de los objetos estéticos figurativos, a una lectura detallada de esa cadena de signos textuales, propia de los mensajes discursivos. Una vez que ha aprehendido el texto, vuelve a la contemplación de la figura, que había quedado irremisiblemente bloqueada por el proceso de lectura<sup>22</sup>. Este novedoso proceso de percepción de un objeto estético no se había dado antes en la literatura griega.

<sup>21</sup> Ferraté, Juan: DINÁMICA DE LA POESÍA, pág. 175.

<sup>22</sup> En el altar jónico es necesario un eslabón más en el proceso de percepción: la lectura del acróstico, que es imposible hacer al mismo tiempo que la lectura del texto completo.

#### IV, 3, 3 un uso novedoso de los signos

Hasta antes de los poemas con forma alejandrinos, la letra no fue más que un vehículo de la comunicación: los griegos sabían que con letras se forman palabras y con palabras se representan ideas y sensaciones, pero los escritores no habían reparado en las posibilidades del uso ampliado de los signos. En un *carmen figuratum*, "las letras se utilizan al mismo tiempo: a) como trazos de un dibujo figurativo; b) como signos de la cadena discursiva y c) como signos de otras cadenas discursivas que se entrecruzan o atraviesan las básicas"<sup>23</sup>. El entrecruzamiento de las cadenas discursivas puede apreciarse en el *altar jónico*, en el cual el acróstico formado con la primera letra de cada verso forma una cadena discursiva imbricada en el texto, pero con significado independiente.

Aunado a estas características del poema con forma, va el mérito de los autores de *τεχνολογία* de haber sido los primeros en utilizar el espacio de la página, gracias a la circunstancia histórica de la difusión del papel. En los seis poemas griegos, el contraste entre el plano oscuro del texto y el espacio circundante del resto de la página (plano blanco), que lleva a la visualización de la figura, es el principio estructural básico. El texto poético se convierte entonces en una "totalidad espacial donde lo vacío se muestra como conjunto significativo que puede entrar en

<sup>23</sup> Segre, Cesare: PRINCIPIOS DE ANÁLISIS DEL TEXTO LITERARIO, pág. 65.

colisión dialéctica con lo lleno"<sup>24</sup>.

IV, 4 EL CARMEN FIGURATUM CONSIDERADO COMO FENÓMENO  
RETÓRICO

IV, 4, 1 la retórica general

Una consideración retórica del poema con forma ha sido ya ensayada en la RHÉTORIQUE GÉNÉRALE del Grupo  $\mu$  y, con mayor amplitud, en el DICCIONARIO DE RETÓRICA Y POÉTICA de Helena Beristáin. El principal aporte del Grupo  $\mu$  en relación con los *carmina figurata* consiste en considerarlos una forma extrema de una figura retórica, la permutación, y en asignarles el nombre de *metagrafos*. En los metagrafos, añaden, "los metaplasmos no existen más que el plano gráfico"<sup>25</sup>, y yo diría que existen precisamente en virtud del plano gráfico. Dubois y sus compañeros advierten que "estos fenómenos son menos fútiles de lo que parecen a primera vista: el texto es también un objeto y la lectura no es una operación puramente lingüística"<sup>26</sup>.

Helena Beristáin amplía y completa lo apuntado por los

---

<sup>24</sup> Sánchez Trigueros, Antonio: "Retórica del blanco tipográfico", apud INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS III (RETÓRICA Y LENGUAJES), vol. II, pág. 383. La teoría literaria más reciente tiende a valorar cada vez más la importancia de la utilización del espacio y de los soportes en los que el hecho literario se materializa, pensando sobre todo en un futuro cibernético. "La escritura es una variante de la imagen", dice Stéphane Santerres-Sarkany, TEORÍA DE LA LITERATURA, pág. 29. Cfr. también González Salvador, Ana: "Figuras: la letra y la imagen", apud INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS III, vol. II, págs. 503-509.

<sup>25</sup> GROUPE M (J. Dubois et al.): RHÉTORIQUE GÉNÉRALE, pág. 65.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pág. 66.

retóricos de Lieja. "Las permutaciones atraen la atención sobre el orden espacial. También lo hace la singular distribución de las letras en el espacio, de modo que dibujen una figura relacionada con el significado o acentúen éste de algún modo; son el tipo de permutaciones llamados metagrafos, [...] cuya percepción agrega un significado que subraya, por *homología*, el significado lingüístico"<sup>27</sup>. El *carmen figuratum* es, por tanto, un metagrafo, que se produce mediante permutación por inversión, "ya que el ordenamiento de las palabras obedece a un orden necesario para reproducir la figura dada"<sup>28</sup>.

#### IV, 4, 2 la retórica de la imagen

En la década de los sesenta, la retórica llegó a la imagen<sup>29</sup>. Las aportaciones de la retórica en este campo pueden aplicarse al estudio de los poemas con forma, en los cuales la imagen se encuentra con el lenguaje.

"Las imágenes constituyen un amplio dominio que se resiste a su delimitación y con mayor razón a su clasificación"<sup>30</sup>. Psicoanalistas y sociólogos sitúan la imagen más allá del lenguaje. Los primeros, porque tratan "de llegar a las estructuras latentes de la imagen,

<sup>27</sup> Beristáin, Helena : DICCIONARIO DE RETÓRICA Y POÉTICA, s. v. metagrafo.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Se trató, en un principio, de analizar las imágenes cinematográficas y propagandísticas. Cfr. Barthes, Roland "Rhétorique de l'image", *Communications*, 4, 1964.

<sup>30</sup> Thibault-Laulan, Anne-Marie: "Imagen y lenguaje", apud Pottier, Bernard (Ed.): EL LENGUAJE (DICCIONARIO DE LINGÜÍSTICA), pág. 260.

interpretándola más allá del sentido aparente denotado verbalmente"<sup>31</sup>. Los sociólogos, por su parte, se preocupan más por "la representación de imágenes sociales o míticas, procedentes del inconsciente colectivo"<sup>32</sup>. Las dos disciplinas, sin embargo, aceptan tácitamente que la imagen no puede reducirse fácilmente a lenguaje y que, por tanto, es más provechoso estudiar sus consecuencias en el plano extralingüístico. Las artes plásticas, por ejemplo, generalmente se estudian a partir de su ubicación en la historia del arte y de la cultura, y no a partir del lenguaje específico que utilizan. La retórica de la imagen pretende, precisamente, reducir lo más posible la imagen a lenguaje, encontrando en la estructura de la imagen y de la figura procesos y mecanismos similares a los empleados en la lengua. De esta manera, han llegado a algunos planteamientos importantes respecto a la naturaleza de lo icónico.

En primer lugar, han llamado la atención sobre la linealidad del lenguaje y la bidimensionalidad de la imagen, fenómeno que, al parecer, disocia ambos dominios expresivos. Todo lenguaje, según la lingüística posterior a Saussure, se define por la regla de la doble articulación. El problema es que la imagen, en términos generales, no posee esa serie de unidades perfectamente diferenciadas que constituyen la cadena de discurso que llamamos doble articulación. Es seguro que una imagen fija, como un cuadro, no posee doble

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, pág. 261.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pág. 262.

articulación, al menos no como se concibe en lingüística. El interés de esta observación es que la recepción de lo visual es en esencia diferente a la recepción de lo lingüístico, ya que las formas visuales no pueden reducirse a elementos significativos como en el lenguaje: cuando una persona se encuentra ante un cuadro, por ejemplo, recibe el mensaje de una sola vez, no gradualmente, y la imagen se le presenta como un todo. El espectador puede fijar su atención en algunos aspectos o en formas específicas sólo después de aprehender el todo. Ninguna obra hecha de lenguaje puede ser aprehendida de una sola vez y juzgada como un todo al primer contacto con ella.

Es importante también apuntar que la naturaleza de los signos en el lenguaje y en la imagen es un tanto diversa. El signo lingüístico es por naturaleza arbitrario, tal como estableció Saussure: no hay ningún vínculo natural de semejanza entre el significado y el significante. El signo lingüístico es inmotivado. Los elementos de un mensaje visual, por el contrario, se basan en la semejanza y están motivados. Su motivación consiste en representar la forma, la figura o cualquier otra estructura icónica en el espacio visual. Sin embargo, la interpretación de los signos visuales está condicionada por el aprendizaje, al igual que la de los signos textuales.

En esta diferenciación interviene también el hecho de que en un solo mensaje visual se interfieren numerosos sistemas de signos con diferentes articulaciones. En el

*carmen figuratum* hay un sistema lingüístico, el cual sustenta el significado; uno métrico que, aunque se fundamenta en el anterior, constituye una fuente de *tensión* en la *estructura textual*, y un sistema retórico, que determina la distribución de los elementos textuales en el espacio gráfico..

De estas observaciones se desprenden otros planteamientos. "Toda una parte del universo de la imagen no puede encajar, ni siquiera a la fuerza, en el modelo lingüístico, 'patrón general de toda la semiología', según palabras de Saussure. Llamamos a esta parte la *imagen expresiva*, ya que obedece a una de las funciones descritas por Roman Jakobson, la función poética"<sup>33</sup>. Por tanto, en toda imagen, y sobre todo en la imagen fija, el mensaje poético se superpone al mensaje semántico. Las operaciones de selección y combinación en una imagen son diferentes a las que se realizan en un texto: de manera inevitable, el sentido queda supeditado a la forma.

De esta manera, en el *carmen figuratum* se manifiesta la función poética por partida doble, pues dos procesos creativos que llevan a ella se conjuntan en la *objetivización* del texto. Por una parte, la creación propiamente poética a partir del lenguaje doblemente articulado, que puede ser deficiente porque se contamina con la creación visual totalizante. Por otra, está precisamente el proceso de composición de la imagen visual, que opera con

<sup>33</sup> *Ibidem*, pág. 264.



sus propios procedimientos, pero que, por sobrecargar el mensaje del lenguaje, lo supedita y lo entorpece. Queda claro, por tanto, porqué todo poema con forma subordina el texto a la figura y, si este poema utiliza además esquemas métricos, como es el caso de los τεχνολόγια, la subordinación de lo semántico es doble.

# APÉNDICE

Elementos para una historia  
del *carmen figuratum*

## Presentación:

Reúno en este apéndice *carmina figurata* de muy diversas índoles y épocas, que representan el desarrollo de la tradición iniciada por los poemas griegos. Seleccioné los textos tratando que las transformaciones de esa tradición fueran visibles. No pretendo, por tanto, que este recuento sea exhaustivo ni completo, sino simplemente que el lector se asome al eco de los *τεχνουργία* en los casi 2,300 años que los separan de nosotros.

Tres tradiciones se encuentran reunidas aquí bajo la denominación común de *carmen figuratum*:

1) Los poemas que con toda propiedad pueden definirse como poemas figurados, es decir, aquellos que forman una figura mediante las diferentes longitudes de sus versos y disposición peculiar de éstos en el espacio tipográfico, como los analizados en detalle en los capítulos precedentes. En este tipo de artificios el poema queda contenido en la figura, es decir, el poema es la figura misma. En el siglo XX, en las literaturas inglesa y alemana se les ha llamado *poemas concretos*.

2) La llamada *poesía visual*, en la que la figura se obtiene resaltando algunos signos textuales del poema. En este tipo de obras, el texto se mezcla con el dibujo que forman los elementos distinguidos con un color o con un tipo de letra diferente. En estos textos, la figura queda contenida dentro

del poema.

3) el caligrama, denominado así a partir de Apollinaire, en el que la figura resulta de la escritura manual del poema, introduciendo líneas curvas que la imprenta difícilmente tolera. La geometría de estos poemas no resulta perfecta, pero permite disposiciones más caprichosas del texto.

PRIMERA PARTE: *CARMINA FIGURATA LATINA*

Publilio Optaciano Porfirio (S. III-IV d.C.)<sup>1</sup>

Escribió un libro intitulado *Panegírico de Constantino*, en el que pedía se le revocara el exilio que pesaba sobre él, exilio cuyas causas se desconocen. El libro consta de 24 poemas, 23 de los cuales son *carmina figurata* y sólo uno discursivo, y de un prólogo en prosa. Se conserva también la carta de respuesta del emperador, en que se le concede el perdón y se alaba la habilidad y buen gusto del poeta<sup>2</sup>. Optaciano Porfirio compuso su obra antes del año 19 del imperio de Constantino, según se deduce del poema XX<sup>3</sup>, que alaba los triunfos militares del César en el año 321, cuando derrotó a los sármatas que habían invadido Panonia.

En la epístola a Constantino, que sirve de prólogo a su obra, Porfirio reconoce a Virgilio como el primero de los poetas romanos<sup>4</sup>, y se pregunta qué podría escribir con un ingenio mucho menor que el de aquél; se responde que puede atreverse a una obra que tenga al mismo tiempo ingenio y

---

<sup>1</sup> Véase Emilio del Río, "Unos textos milenarios de poesía visual", *PERFICIT*, vol III, nos. 56-57, Junio-Julio de 1972, y PL XIX, 394 ss.

<sup>2</sup> *Gratum igitur hoc mihi dicationis tuae munus fuit: Exercitatio mentis et naturae facilitas comprobata est, dice Constantino al poeta (PL XIX, 394)*

<sup>3</sup> Envió el libro a Constantino en el año 23 de su gobierno, precisa San Jerónimo en su versión del *Chronicon* de Eusebio: *Porphyrius, misso ad Constantinum insigni volumine, exsilio liberatur. Cfr. PL XIX, 389.*

<sup>4</sup> *Romanae Musae antistes nobilis Mantuanus, serena lux vatium et fons puri nectaris (PL ibidem)*

efecto (*pariter ingenium et effectum*), y que, si agrada al emperador, se dará por satisfecho.

Porfirio cultivó el poema con forma, tal como lo habían hecho los poetas alejandrinos. El *Panegírico* contiene dos poemas figurados a la manera alejandrina, un altar (poema II, *ara*) y una *siringa* (poema XII, *fistula*). El hecho de que los dos *carmina figurata* que Optaciano incluye en su libro sean una clara imitación de los últimos *τεχνοπαίγνια*, indica que desea adherirse a una tradición, de la misma manera que antes lo había hecho Besantino al imitar a Dosiadas.

El *ara* de Optaciano combina elementos de varios *τεχνοπαίγνια*, sin referirse a ellos directamente. El altar está dedicado a Apolo y es digno de él (vv. 1-3). Fue fabricado por un poeta artesano fértil en ingenio, al igual que el *huevo* de Simias. El *artifex* hizo que algunos versos fueran extensos y otros breves, como si alineara con una regla (vv. 10-18), de la misma manera que un artesano o un escultor *pule* (vv. 7) su material. El poema, al igual que el de Besantino, trata de las Musas (vv. 19).

## II.

<sup>1</sup> VIDESVTARASTEMDICATAPYTHIO  
FABREPOLITAVATISARTEMVSICA  
SICPVLCHRASACRATISSIMAGENSPHOEBODECENS  
<sup>2</sup> HISAPTATEMPLISQVISLITANTVATVMCHORI  
TOTCOMPTASERTISETCAMENAEFLORIBUS  
HELICONISLOCANDALVCISCARMINVM  
NONCAVTEDYRAMEPOLIVITARTIFEX  
EXCISANONSVMBVPEMONTISALBIDI  
LYNAENTENTENECPARIDEVERTICE  
<sup>3</sup> NONCAESADVRONECCOACTASPICVLO  
ARTAREPRIMOSEMINENTESANGVLOS  
ETMOXSECYNDOSPROPAGARELATIVS  
EOSQVECAVTESSINGVLOSSVBDYCERE  
GRADVMINVTOPERRECVRVASLINEAS  
NORMATAVBIQVESICDEINDEREGVLA  
<sup>4</sup> VTORAQVADRAESITRIGENTELIMITE  
VELINDEADIMVMFVSARVRSVMLINEA  
TENDATVRARTELATIORPERORDINEM  
MEMETRAPANGVNTDECAMENARVMMODIS  
MVTATONVNQVAMNVMERODVNTAXATPEDVM  
QVAEDOCTASERVATDVMPRAECEPTISREGVLA  
ELEMENTACRESCVNTETDECRESCVNTGARMINVM  
HASPHOEBESVPPLEXDANSMETRORYMIMAGINES  
TEMPLISCHORISQVELAETVSINTER SITSACRIS

Dentro de la historia de los poemas con forma, Optaciano Porfirio es importante porque fue él quien inventó la poesía visual, en la cual la imagen queda contenida dentro del texto y no el texto dentro de la imagen, como sucede en el τεχνολαίγιον. Veintidós poemas del *Panegírico* son visuales. El procedimiento por medio del cual se crea la figura es idéntico en todos ellos: se trata de poemas en los cuales se da relieve a algunas palabras para formar con ellas la silueta de algún objeto. Porfirio resaltaba las letras con las que se traza la figura utilizando un color rojo bermellón.

Así pues, el poema IX dibuja el monograma de Cristo, adoptado por Constantino: una X, que atraviesa todo el texto, partiendo de las cuatro esquinas, con una P en el centro. El poema XVII contiene igualmente el monograma, pero añade las siluetas de cinco letras, con las cuales pueden formarse dos palabras, *Iesus* y *spes*<sup>5</sup>. El poema XVIII, al igual que el V y el XIV, forma una serie de rombos que se entrecruzan con una perfección notable. El poema XX dibuja, según señala su autor, una palma de victoria, aunque la figura no está plenamente lograda. En todos los poemas, las letras que forman la figura contienen frases perfectamente coherentes y legibles, que resumen lo dicho en el resto del texto.

---

<sup>5</sup> Todos los poemas visuales de Optaciano se encuentran en PL XIX, 387-432.



De los poemas visuales de Porfirio, seleccioné el IV, la nave. El poema es bilingüe. La mayor parte del texto está escrito en latín, pero algunas frases se encuentran escritas en griego transliterado a caracteres latinos. Se trata de una alabanza de Constantino como promotor de la paz y de la grandeza romanas, utilizando la metáfora de la nave del estado -en este caso la nave del imperio-, que había popularizado ya Solón.

Con las letras de color rojo<sup>6</sup>, se forman dos frases en griego transliterado al latín, que forman verticalmente una X y una P, símbolos de Constantino<sup>7</sup>.

*Ten nayn aei, cosmon ke de armenon einoikizin*

"Construir una nave siempre, pero que lleve al cielo"

*Ourois teinomenon ses aretes anemois*

"Llevado por los rápidos vientos de su virtud"

Las seis frases latinas que forman el resto de la figura son:

*Navita nunc tutus contemnat summe procellas*

"El nauta, seguro, desprecie ahora del todo las tormentas"

<sup>6</sup> En la edición de la Patrología de Migne, hecha a una sola tinta, las letras que forman la silueta de la nave se encuentran en mayúscula. He tratado de recuperar la impresión visual, restituyendo el color a dichas letras.

<sup>7</sup> Originalmente, eran el monograma de Cristo; sin embargo, Constantino los había adoptado como propios en su batalla decisiva contra Majencio, en el puente Milvio, el 28 de octubre del 312, gracias a la cual se convirtió en emperador. Según Eusebio, había utilizado la P y la X porque así se lo había sugerido una visión nocturna. Cfr. Vogt, Joseph: LA DECADENCIA DE ROMA, vol. III, pág. 125.

*Nigras nunc tutus contemnat summe procellas*

"Seguro, desprecie ahora del todo las negras tormentas"

*Tutus contemnat summis cumulata trophaies*

"Seguro él, las desprecie, llena (la nave) de los mejores cargamentos"

*Pulsa mente mala contemnat summe procellas*

"Apartado el mal pensamiento, desprecie del todo las tormentas"

*Spe quoque Roma bona contemnat summe procellas*

"Y Roma, con buena esperanza, desprecie también del todo las tormentas"

*Roma felix floret semper votis suis*

"Roma, la feliz, florece siempre con sus votos"

prodentur in iocaelestiasignalegenti  
 constantinedecusmundi lux aurea saeculi  
 quistua mixta canat mirapietate et opaca  
 exultans dux summum visne apagina votis  
 aemula quam clari genitoris calliopeae  
 composuit talinunc mensper fusaliquore  
 versificas neli coningaudiapro uat unda  
 clementiquenovuammendepectorever set  
 namque e gomagnum idicannumerosacando  
 sceptraducis garsaenobis datgraccedona  
 saeclaque blemmyeosocialilimitelima  
 romula lux condigna novis florentiavotis  
 votoscriptacanoalimascaadinotecto  
 iam bellistotumanyseumperplecterecivom  
 ut pateat rubiconparillipetitaether aume  
 nunct felix proprio spaci smes crupeavis  
 iam stimulat signis exultans musanotare  
 gaudialaetus nuncpermenotata viaphoebus  
 retitoquoquetextanovocane lauraeplectro  
 artenotispicta feliciasaeclaplaudens  
 sicaestusvatis fidoducepita iocarpens  
 nunctutus contemnat sumne procaze gero  
 nunc mares iqueumvale ambenefrangeremo  
 carbasanoctigeruntotum si crupeotondo  
 pulpitateportansvisamcontexerenavem  
 musasiniteconiunctatuospesinclitavotis  
 mentempertortum tessamnonfrangathiuleo  
 laus mea fictapedestans magnam ledocondi  
 signapalamedica laetissima fluminesaucto  
 mente bona contemnat summiscuasibiaqonem  
 votis postfructum martem clementia reddet  
 signobislectoquo crescunt aureasaecla  
 moxlatiovincensiambisvicenniareddes  
 carinaquaepictasmirodenomineformet  
 florentansvotumvariodatpagina felix  
 augusta esobolismemorans insiquialata  
 iudicetouelletestepiocondignaparentum  
 iungentur iulifeliciciafactanepotum

Venancio Fortunato (S. VI d.C.)

Aproximadamente entre el 530 y el 600 d.C. vivió el poeta cristiano Venancio Fortunato<sup>8</sup>. Considerado por Albrecht Dihle como "el último autor que verdaderamente escribió poesía en la tradición clásica viva"<sup>9</sup>, Venantius Honorius Clementianus Fortunatus, nació en Treviso, al norte de Italia. Estudió gramática y retórica en Ravena. En el 565, un poco antes de la invasión de los longobardos, abandonó Italia y se trasladó a Tours, en las Galias, y posteriormente a Poitiers, donde fue designado obispo unos años después, y donde residió hasta su muerte. Entre sus escritos se encuentran obras biográficas (*De vita S. Martini libri quatuor, Passio s. martyrum Dionysii, Rustici et Eleutherii* y once *Vitae episcoporum*); obras didácticas (*Expositio fidei catholicae*) y once libros de obras misceláneas.

Entre los 21 poemas del libro II de sus obras misceláneas, dedicado enteramente a la alabanza de la cruz, se encuentran un *carmen figuratum* y dos poemas visuales, uno de ellos incompleto. El poema figurado es una cruz:

---

<sup>8</sup> Cfr. Manitius, Max: GESCHICHTE DER LATEINISCHEN LITERATUR DES MITTELALTERS, vol. I, págs. 170-175 y la *Vita Venantii Fortunati* (PL vol. LXXXVIII, 19-46)

<sup>9</sup> GREEK AND LATIN LITERATURE OF THE ROMAN EMPIRE, pág. 597.

Verticalmente, a partir del centro, se encuentra este verso:

*Crux est mihi certa salus, quam semper adoro*

"La Cruz, a la que siempre adoro, es salvación cierta para mí"

Horizontalmente, a partir del centro:

*Crux Domini mecum, mihi refugium*

"Conmigo está la Cruz del Señor, refugio para mí"

El poema visual que se conserva completo representa también una cruz. Es uno de los poemas de este tipo mejor logrados, tanto por su simetría, como por carecer de líneas que completen la figura, la cual resulta exclusivamente del relieve que se da a ciertas letras.

El poema es una alabanza a la cruz como imagen distintiva de la cristiandad, que parte de la historia de Adán y Eva, de su expulsión del paraíso y de la esperanza de redención que encarna Cristo.

*Item de signaculo sanctae crucis.*

DIUSAPEX**CARNEEFFINGENSGENITALIALIMI**  
VITALITER**RAECONP**INGITSANGVINECLUTEN  
LUCIFERAXAVRASANIMANTESA**FFLUITILLIG**  
CONDITUREN**XANSADAMFACTORISADINSTAR**  
EXILUITPROTOPLASMASDLORESNOBILISUSH  
DIDESINARDITRIGORADIAN**TIGUBINEDEBING**  
EXMEMBRISADAEVASFIT**TVHUIRBINISHEUAE**  
CARNECREATAVIRIDEBI**NCCOPULATUREIDEM**  
VTPARADISSIACOBENE**LAE**TARETURIN**HORTO**  
SEDESEDEPIAPE**V**LIT**TENERA**ILEGUTT**VR**  
SERPENTISSUASUP**OMIS**VC**ATHAPROPINANS**  
INSAGIATRICIMONT**IFAM**SACCIDIT**ILLING**  
GAVISURUSOR**HOC**CAELI**FLUIS**ARCELO**GATOR**  
NASCIPRONORIS**MIS**ERAB**ISE**TULCERE**ECLAVI**  
INGRUC**E**CONFICIT**ALIM**ALAGMATE**INUNCTIS**  
VNASALUS**NOBIS**LIGNO**AGNIS**ANGVINE**VENIT**  
IUCUNDASPECIES**INTEPI**ADRACH**IACHRISTI**  
AFFIXASTETERANTE**TPALH**APIAN**LISINHA**C  
CARACAR**OP**ENAS**INMITES**USTUL**ITHAUSTV**  
ARDORSU**AVIS**AG**RITE**GYMNO**VAVIT**APARATUR  
ELECTAV**T**VISUBICE**CRUCIS**ORDINE**PULCHRA**  
LUMEN**SP**ESSCUT**UNG**ERER**IS**LIVOR**IS**ADICT**V**  
IMMORTALEDE**CCUS**NE**CE**IV**STILA**ETAP**ARASTI**  
VNA**OMN**ENVITANS**IC**GR**UX**TUACAUSAR**IG**AUIT  
INBRE**CR**UENTAP**IO**VEL**IS**DASNAUITAP**ORTUM**  
TRISTIASUN**MERS**OMUNDAST**IV**ULNERA**CLAVO**  
ARBORDULCISAG**R**ORAN**SEC**ORTIGENE**CTAR**  
RAMISDE**CU**IDS**VIT**ALIA**CHRIS**MATA**FRAGRANT**  
EXCELLEN**SC**ULTUD**IVA**ORT**UF**ULG**IDA**FRUCTU  
DELICIOSA**CI**RO**ET**PER**PH**ASUA**UIS**IN**UM**DR  
EN**REC**ISMAG**NIG**EM**MANS**CT**NO**DILE**SIGNUM**  
M**H**RO**SE**TAR**NA**VIRIS**VIRTUS**L**V**XAR**AP**REGAT**U**  
VANDE**BEN**IC**NE**VIAN**VI**U**AX**ET**F**ERT**IL**E**LUMEN**  
T**UM**NE**H**OR**AD**FER**OP**EN**NO**RI**SE**CE**R**M**IB**ED**A**VID  
INGRUCER**E**FIX**VS**IV**DEX**GV**MP**RA**E**ERIT**OR**BI

El texto presenta dos acrósticos; el primero se forma con la primera letra de cada verso:

*Dulce decus signi, via coeli, vita redempti*

"Dulce decoro del signo, camino del cielo, vida del redimido"

El segundo se forma con la última letra de cada verso:

*In Cruce mors Christi curavit mortua mundi*

"La muerte de Cristo en la cruz curó lo muerto del mundo"

Los versos que forman el madero vertical de la figura se refieren al propio poeta y a sus allegados:

*Crux pia, devotas Agnen tege cum Radegunde*

"Cruz pia, resguarda a las devotas Agnes y Radegunda"

*Tu Fortunatum fragilem, crux sancta, tuere*

"Protege tú, cruz santa, al frágil Fortunato"

Las letras en relieve que forman el madero horizontal, dicen:

*Vera spes nobis ligno, Agni sanguine, clavo*

"Verdadera esperanza para nosotros a través del madero clavado, sangre del cordero"

*Arbor suavis agri, tecum nova vita paratur*

"Arbol grato del campo, contigo se prepara una nueva vida"

El tercer texto de Venancio Fortunato, aunque incompleto, es interesante porque revela el proceso que el autor sigue en su composición: primero formó el marco, la cruz y el rombo que la rodea; después intentó escribir el resto del poema, que debía servir de fondo a la figura, como en el texto anterior, pero no lo terminó.

CAPUT V.

De sancta cruce.

EXTORQUETHOCSORTEDEIVENIADILESIGNUM  
 RUSTICOLASLAUDES VIVENTIREDDEREFLATV  
 INMEQUIREGITIRELUTUMPLASMABILENUMEN  
 PORTIOVIVENTONCERATIOFAUSTAMEDELLAE  
 EXCLUSORCULPAETRINITASEFFUSACREATOR  
 CUIUSHONORLUMENIUSGLORIAREGNAGOAEVE  
 R  
 E  
 D  
 E  
 N  
 T  
 E  
 S  
 F  
 I  
 D  
 I  
 E  
 X  
 F  
 I  
 D  
 E  
 I  
 M  
 E  
 R  
 I  
 T  
 O  
 M  
 A  
 G  
 N  
 U  
 M  
 P  
 I  
 E  
 R  
 E  
 D  
 D  
 I  
 S  
 A  
 B  
 R  
 A  
 H  
 A  
 M  
 I  
 M  
 D  
 A  
 E  
 G  
 V  
 S  
 A  
 R  
 H  
 M  
 A  
 S  
 A  
 L  
 V  
 T  
 I  
 S  
 I  
 G  
 P  
 A  
 T  
 E  
 R  
 E  
 T  
 G  
 E  
 N  
 I  
 T  
 U  
 S  
 B  
 I  
 C  
 S  
 G  
 S  
 S  
 P  
 I  
 R  
 I  
 T  
 U  
 S  
 Y  
 N  
 U  
 S



Rabano Mauro (S. VIII-IX d.C.)

Magnentius Rabanus Maurus nació en Maguncia, en el año 784 d.C. La vida de este erudito eclesiástico estuvo consagrada al estudio desde los nueve años, edad a la que fue entregado por sus padres a un monasterio. Allí fue instruido por un monje mayor, llamado Rathgario y posteriormente fue enviado por éste al monasterio francés de San Martín de Tours, donde estudió con Alcuino, el maestro de Carlomagno. Al cabo de seis años se trasladó a Fulda, donde, en el año 801, fue nombrado diácono y fundó una escuela para enseñar las siete artes liberales. Cinco años después fue ordenado sacerdote y escribió, por encargo de Alcuino, el *Liber de laudibus sanctae Crucis*<sup>10</sup>. A partir de este libro desarrolla una actividad intelectual notable en varios campos del conocimiento: su obra abarca seis volúmenes, de más de 1,500 columnas cada uno, en la PATROLOGIA LATINA de Migne<sup>11</sup>.

El libro *De laudibus Sanctae Crucis* combina con enorme soltura la prosa con el verso y el dibujo. La obra se compone de 28 poemas, todos visuales, acompañados cada uno de una exégesis en prosa que los comenta y complementa.

<sup>10</sup> Cfr. Manitius, *op. cit.*, págs. 288-302.

<sup>11</sup> La mayor parte de su obra consiste en extensos comentarios a los textos sagrados (*In Genesim, in exodum, in Deuteronomium, etc*); sin embargo, compuso también obras de gramática (*Exceptio de Arte grammatica Prisciani*) y de lexicología (*Glossae Latino Barbaricae de partibus humani corporis*). Cfr. el catálogo de sus obras en PL CVII, 131-132.

Rabano Mauro define la obra como *Christi laude libellum versibus et prosa* y, en efecto, los poemas se refieren a pasajes de la vida de Cristo y a su significado para la religión. El poema II, por ejemplo, contiene una cruz, al igual que el XII; el poema XV dibuja las figuras de los cuatro evangelistas y del cordero, y el XXII traza el monograma.

El *liber de laudibus Sanctae Crucis* fue conocido y reconocido en su época, e incluso fue enviado al Papa, según señalan los anales del monasterio. Los poemas de Rabano Mauro, sin embargo, manifiestan mejor que ningún otro la gran deficiencia de los *carmina figurata*: "muchas palabras y pocos pensamientos"<sup>12</sup>.

De los poemas de Rabano Mauro, he escogido el primero, porque traza la figura más compleja: *De imagine Christi in modum crucis brachia sua expandentis, et de nominibus ejus ad divinam seu ad humanam naturam pertinentibus*.

El texto expone cuestiones básicas de cristología: las distintas advocaciones de Cristo, su munificencia y, sobre todo, lo que significa su crucifixión para la cristiandad.

Rabano Mauro utilizó líneas curvas para completar las imágenes, así como dibujos que se superponen a las letras. Véanse, por ejemplo, los pliegues de la vestimenta y de los cabellos de Cristo. Este recurso, que denota una plena intención pictórica, no se había aplicado antes.

---

<sup>12</sup> Manitius, *op. cit.*, pág. 296.

FIGURA I.

De imagine Christi in molam crucis brachia sua expandentis, et de nominibus ejus ad divinam seu ad humanam naturam pertinentibus.

AST SOBLES DOMINI ET DNS NOMINANT IUM VHI Q; LI E  
 EXPANSIS MANIBUS MORUM FORMANTIS. HAHENDUM EN  
 PER DOCE THANCYNU M GREGI FI L FICATE COLITAT Q  
 ELSIC MORE SATI GANT HXRPUGC NANSUAMEMBRACHA C  
 RITE PROBANT PL EHE S TU OIS POND ET QEPAREUTEM  
 NA HUNESCRIPTUR A T T O R L S RUMCULMINECI ESUM  
 ET PRUBO QUOD REXA T MUNE ANU ONTAMALORUM EST  
 QUE OCCIDIT REGEMIS VITAXTAM ENAL QEPOTENTER  
 TELARUPLTYAHMAR AOS A PND OGMA TACOMPLENS  
 PRUMUNOSIM: ALA CRE TUNITE PTALEQUIFSQ; HINC  
 AETERNGLAMINUT A CETO AUCTOR SA NCTHICOR D G F F  
 SUMMI CUNCTA DE CONQUIA SA NGUINE DE  
 TA R A D R I P U I T P R A O D A M P R O B A F A N C T A P R O F U  
 V G E S I C P O S I T U S D E D E R A T D E U S A R C E G O R O  
 PRINCIP IUM HIC DEUS SEMANUE F LA E S L I S O R I G E S T  
 LUX ET I M A G O P A T R I S O S P L E N D O R G L O R I A C R I S T I  
 H O M O S I O N P A T R I S O L V E R B U M E X L U M I N E L U M E N C U M  
 A E Q U A M A N ; D O M I N I S E U V I R T U S D U X Q E P R O P H E T A E S T  
 Q U E M V U L G E N A M I N S T E Q E M P R I M I G E N A O R E S A T E N U R  
 N A Z A R E U S Q U M O L F E N S I Q F I T A C E S C A N D A L I N I Q U I S  
 A N G E L U S A T Q U O L A P I S C A N S U R O H I N C I A N N A M U N D O  
 I N D U T A E N V E R I T A S V E S T E Q U I T D O G M A T E C H R I S T I S  
 S I G N I F I C A T N A N Q U E L I S T E C I T U R I N G R A M M A T E R A R O  
 S U M M I P O T E N S A N C T O R Q U I C O N T I N E T O M N I A R E C T O R  
 A D Q U E M M U N D U S P E R T I N E T A S T R A A C P O N T ; E T A E T H E R  
 N O S T R A Q ; N A T U R A A R T A A T Q U E S O C I A T A C R E A N T I E S T  
 N A M A N E T I H R E H A E C I L L U M P A I M O Q U I C L A U D I T E T A R U Z  
 O B T E G I T H U M A N O A U T C L A U D I T V I S U E C C E P O T E N T E M  
 I P S E T A M E N S T E N T ; U D I Q ; S U O C A S T O P E R C O R B L H U I C  
 A N G E L U S H U I C S P O N S U S I S T E E S T I D E M O T I O P L E H I C T  
 A T Q ; D N E C E N S S A P I E N T I A P A C I F I C U S Q U O Q U E C U S T O R  
 F O N S B R A C H I U M E T P A N I S S I N I M A Q ; P E T R A M A G I S T E R  
 S T E L L A A R I E N S Q I E T C U R A P O T E N S I N T E N T A M E D E L A  
 C L A U I S E T H I C H A U I D L A C T A V I A E T A G U N S H O N E S T U S  
 S E R P E N S S A N C T I F I C A N S I N L U S T R I S F I T M E D I A T O R  
 V E R M I S H O M O I S Q E R E X T A B H O S T E T V I T A R A P I N A  
 M O N S A Q U I L A P A R A C L Y T U S S I C L E A P A S T O R E T E D U S  
 F U N D A M E N T U M M U N I S A D R E D D E N S P I E V O L A S A C C O R D O S  
 N E L C H I P O N T I F I C I A S A D E C H U I N U M Q U O Q U E P A N E M E T  
 Q I V I T U L U S A R I E S C A R N E D E O U A E S T S A C R A V I N C T U S  
 V I C T I M A P A T R E Q ; C U H E N E S I T S A T U S A H S Q U E C A D U C T  
 Q U I A S T R A E S T S I D E R E A C O T U S U M M I A L U C I F E R U A N T E  
 V I R G I N E H I C E S T N A T U S M A R E T U M T E M P O R E I N A R T O  
 A T Q U E H O M I N E M V I S E R U A R E T D A T A L I C E R U C I S I U J I T  
 Q U I E S T S A T O R A E T C U N U S X P A N N E N E D I C T U S I N A C U N I

Las cinco frases que forman la figura, precisada con un dibujo, son los siguientes:

La primera, empezando en el dedo medio de la mano derecha, pasando por el índice y el pulgar, sube por el brazo derecho y termina en lo alto de la cabeza:

*Dextra Dei summi cuncta creavit Hiesus*

"Jesús, a la diestra del sumo Dios, creó todas las cosas"

La segunda desciende de la cabeza a la mano izquierda:

*Laxabit e sanguine debita mundi*

"Librará con su sangre las deudas del mundo"

La tercera se inicia en el cuarto dedo de la mano derecha y abarca el lado inferior del brazo y el flanco derecho hasta la mitad del vientre, y de la rodilla al pie:

*In cruce sic positus desolvens vincia tyranni*

"Desatando las ataduras del tirano, así puesto en la cruz"

La cuarta comienza en el extremo del pie derecho, sube por las rodillas y termina en el pie izquierdo:

*Aeternus deduxit ad astra beatos*

"El eterno condujo a los bienaventurados a los cielos"

La quinta frase, en el costado izquierdo, del pie a la

mano, dice:

*Atque salutiferam dederat Deus arce coronam*

"Y además Dios les había dado, en su fortaleza, corona de salvación"

El siguiente dístico se encuentra escrito en el paño que Cristo lleva en la cintura;

*Veste quidem parva hic tegitur qui continet astra.*

*Atque solum palmo claudit ubique suo.*

"Aquí se cubre con su pequeña veste quien contiene los astros,

y quien con su palmo encierra dondequiera el suelo"

En el cabello lleva la inscripción *Iste est rex justitiae*, "éste es el rey de la justicia". En el rostro y mentón, en el pecho y en el ombligo, se lee *Ordo justus Deo*, "el orden justo para Dios". En la corona, *Rex regum et Dominus dominorum*, "Rey de reyes y Señor de señores".

Hay una cruz detrás de su cabeza, de la cual sólo pueden verse tres extremos, en los que hay escritas tres iniciales, A, M y O, que significan el principio (*alfa*), el medio (*mésos*) y el fin (*omega*).

Cristóbal Cabrera (S. XVI)

Cristóbal Cabrera es considerado por algunos de sus biógrafos como "el primer autor americano"; arribó *pene puer*, según él mismo dice, a la Nueva España<sup>13</sup>. Había nacido en 1515, en Burgos, según algunos; en 1513, en Santa Olalla de Bureba, según otros<sup>14</sup>. Su llegada al recién conquistado Nuevo Mundo debió ocurrir entre el 1531 y el 1533, cuando contaba entre 18 y 20 años. Su formación académica y literaria se llevó a cabo enteramente en la Colonia, pues en la metrópoli sólo había estudiado gramática. Cabrera fue recibido por el obispo Juan de Zumárraga, quien lo albergó en su casa y puso a su disposición la biblioteca más antigua del continente, en la cual completó su conocimiento de los clásicos griegos, latinos y españoles.

En 1538, Fray Vasco de Quiroga llega a la Nueva España, y Cabrera se convierte en su ayudante en el Sínodo Nacional. En 1540 se publicó un poema latino de Cabrera, titulado *Dicolon Icastichon*, en el *Manual de adultos*. Posteriormente escribió sus *Argumenta in omnes Beati Pauli epistolas*,

---

<sup>13</sup> Casi todos los datos sobre la estadía de Cabrera en la Nueva España provienen de una carta latina que sirve como prólogo a sus *Argumenta in omnes Beati Pauli epistolas*. La carta es reproducida por Ernest J. Burrus, "Cristóbal Cabrera (c.1515-1598), first american author: a check list of his writings in the Vatican Library", *Manuscripta* 4 (1960), págs. 85-89.

<sup>14</sup> Cfr. Alcina Rovira, Juan A: "Cristóbal Cabrera en Nueva España y sus *Meditatiunculæ ad principem Philippum*", *Nova Tellus* 2 (1984), pág. 131.

conservadas en la Biblioteca Vaticana. Hacia 1544 regresó a Europa y radicó en España e Italia. Escribió una veintena de obras más, la mayoría de ellas en latín, hasta su muerte en 1598.

Cristóbal Cabrera compuso varios *carmina figurata*<sup>15</sup>, que hasta el momento se encuentran inéditos en manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid. El texto que presento, incluido en la obra *Piae meditationes in septem Psalmos poenitentiales*, fue editado por Juan A. Alcina Rovira<sup>16</sup> y se titula *bipennis*.

Se trata de una imitación del *hacha* de Simias, que incorpora como novedad un acróstico, a la manera del altar jónico. Cabrera presenta así su poema:

"*Bipennis ex octonariis, choriambiciis, gliconicis, senariis, phaletiiis, alcmanniis, dimetris iambicis, pherecratiis et intermedio archilochio, cuius acrostichis est locus Matthaei cap. III*"

---

15 En el mismo siglo XVI novohispano se compusieron los llamados *laberintos latinos*, piezas lúdicas en las que también se aprovecha el espacio tipográfico; no se trata de *carmina figurata*. Cfr. Osorio Romero, Ignacio: FLORESTA DE GRAMÁTICA Y RETÓRICA EN NUEVA ESPAÑA, págs. 170-179.

<sup>16</sup> Art. cit., págs. 152-153.

Peccator, heus, peccare desinas. Deo convertere.  
Omnis arbor non faciens ex pietate fructum<sup>85</sup>  
Excidetur, in ignemque secabitur.  
Nemo sit amens, nemo sit lethargicus.  
Imo pervigilet, laboret omnis  
Tendere quo Dominus revocat,  
Et deserat viam suam  
Nequam ac impius illex.  
—urpe scelus fugiat, revocetque gradum, fletque amare.  
Intendat prece multa,  
Ardenti amore, acquirere  
Munifici Dei amicitiam  
A quo iam veniamque gratiamque  
Gratus capesset et beatitudinem.  
Isthuc est sapere, isthuc vigil actita.  
Te excita, te collige, te protege, te tuere.  
Est iam bipennis, est securis ad radices arborum.



## SEGUNDA PARTE: POEMAS EN OTRAS LENGUAS

Francois Rabelais o Mellin de Saint-Gelais (S. XVI)

Francois Rabelais (1494-1553), "síntesis del humanismo francés", creó un mundo desorbitado en el que deambulaban Gargantúa y Pantagruel, feroces y eruditas caricaturas de los vicios humanos. Las obras de Rabelais están animadas por un espíritu lúdico que piensa en los problemas profundos del hombre a través de la alegoría. "Rabelais ofrece la imagen de uno de esos hombres completos del Renacimiento, de cultura enciclopédica; es humanista, editor, médico capaz de enseñar y practicar su arte, diplomático, naturalista. Nos hace pensar en un Pico della Mirandola o, al menos, en un Leonardo da Vinci"<sup>1</sup>

Nueve años después de su muerte, en 1562, aparecen unos manuscritos, con los cuales se conforma *Le cinquieme et dernier livre des faictz et dictz héroiques du bon Pantagruel*, obra que el polígrafo francés había dejado inconclusa. La autoría del libro sigue siendo discutida por los especialistas en literatura francesa ; es posible que los 12 primeros capítulos se deban en verdad a la pluma de Rabelais, pero los restantes son seguramente apócrifos.

En el capítulo XLV de este quinto libro de Pantagruel, se encuentra un poema con forma de botella, titulado *La dive bouteille*. El texto se ha atribuido a Mellin de Saint-Gelais

<sup>1</sup> Abraham, Pierre et Roland Desné (Eds.): MANUEL D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, vol. I, pág. 427.

(1491-1558), poeta italianizante amigo de Rabelais, erudito, filósofo, matemático y bibliotecario del rey. A Saint-Gelais se atribuye el haber escrito el primer soneto de la literatura francesa, además de otros *carmina figurata* en forma de alas y de altar<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Cfr. Lemaitre, Henri (Ed.): LA LITTÉRATURE FRANCAISE, vol. I, pág. 362.

O Bouteille  
 Pleine toute  
 De mysteres,  
 D'une aureille  
 Je t'escoute :  
 Ne differes,  
 Et le mot proferes  
 Auquel pend mon cœur.  
 En la tant divine liqueur,  
 Qui est dedans tes flancs reclose,  
 Baccus, qui fut d'Inde vainqueur,  
 Tient toute verité enclose.  
 Vin tant divin, loing de toy est forclose  
 Toute mensonge et toute tromperie.  
 En joye soit l'aire de Noach close,  
 Lequel de toy nous fit la temperie.  
 Sonne le beau mot, je t'en prie,  
 Qui me doit oster de misere.  
 Ainsi ne se perde une goutte  
 De toy, soit blanche, ou soit vermeille.  
 O Bouteille  
 Pleine toute  
 De mysteres,  
 D'une aureille  
 Je t'escoute :  
 Ne differes.

John Herbert (S. XVII)

John Herbert (1593-1633) es considerado el principal alumno del poeta isabelino John Donne, con quien, se dice, comenzó la tradición de los "poetas metafísicos", que culminaría en John Dryden. Luego de evadir la vida cortesana a la que lo encaminaba su posición social, administró una pequeña parroquia, donde buscó la vida contemplativa, mientras traducía el *Trattato della vita sobria* de Ludovico Cornaro. Publicó un solo libro, *The Temple: Sacred Poems and Private Ejaculations*, en Cambridge, en 1633. En la poesía de Herbert, dice Mario Praz<sup>3</sup>, "la manera metafísica se torna parroquial, desciende a la emblemática menuda, roza peligrosamente la afectación oratoria".

Sus dos *carmina figurata*, *Easter wings* y *The altar*<sup>4</sup>, son una clara imitación de Simias.

---

<sup>3</sup> LA LITERATURA INGLESA DE LA EDAD MEDIA AL ILUMINISMO, pág. 229.

<sup>4</sup> Textos tomados de Helen Gardner, THE METAPHISICAL POETS, pág. 121, para las alas del Este, y de Abrams, M. H. (Ed.): THE NORTON ANTHOLOGY OF ENGLISH LITERATURE, vol. I, pág. 1336, para el altar.

## The Altar

A broken ALTAR, Lord, thy servant rears,  
Made of a heart, and cemented with tears:  
Whose parts are as thy hand did frame;  
No workman's tool hath touched the same.

A HEART alone  
Is such a stone,  
As nothing but  
Thy power doth cut.  
Wherefore each part  
Of my hard heart  
Meets in this frame,  
To praise thy Name:

That, if I chance to hold my peace,  
These stones to praise thee may not cease.  
Oh let thy blessed SACRIFICE be mine,  
And sanctify this ALTAR to be thine.

*Easter-wings*

Lord, who createdst man in wealth and store,  
Though foolishly he lost the same,  
Decaying more and more,  
Till he became  
Most poore:  
With thee  
O let me rise  
As larks, harmoniously,  
And sing this day thy victories:  
Then shall the fall further the flight in me.

My tender age in sorrow did beginne:  
And still with sicknesses and shame  
Thou didst so punish sinne,  
That I became  
Most thinne.  
With thee  
Let me combine  
And feel this day thy victorie:  
For, if I imp my wing on thine,  
Affliction shall advance the flight in me.

*Bild-Reimen* del barroco alemán (S. XVII)

Del barroco alemán se conservan varios poemas con forma, pero ninguno parece ser imitación de los alejandrinos. La mayoría de ellos fueron escritos por encargo, para celebrar acontecimientos civiles.

El 16 de Octubre de 1644 se encargó a Philipp Hardorffer y a Johann Klaj que escribieran sendos poemas para celebrar una doble boda: quien compusiese el mejor poema, recibiría como premio una corona de flores. Hardorffer tuvo entonces la ocurrencia de escribir un poema en forma de corona floral, al que él mismo denomina, en un prólogo en prosa, como *Bild-Reimen*, a partir de *Bild*, imagen o figura, y *Reimen*, rimar. Hay dos características dignas de subrayarse en este poema. En primer lugar, que hay un blanco tipográfico que queda dentro del texto, recurso que hasta este momento no se había utilizado. En segundo lugar, es notorio que los versos que encierran el blanco tipográfico se corresponden por pares: a la izquierda se encuentran los versos 1 y 2, a la derecha, los versos 3 y 4, y así sucesivamente.

El segundo poema que presento, la copa, se atribuye a Cristóbal Clapmeyer, poeta de Bremen. Fue escrito en ocasión de una boda, al igual que la corona. La celebración se llevó a cabo el 7 de Mayo de 1666<sup>5</sup>. La figura está, sin duda, bien

<sup>5</sup> Tomo los textos y los datos de Quintana, Artur: POESÍA ALEMANA DEL BARROCO, págs. 190-192 y 402.

lograda; sin embargo, su simetría se debe al uso de distintos tamaños de letra y de espacios entre ellas, así como de dibujos, en la base de la copa y en el borde de la tapa, lo cual nos indica que el poema fue pensado en función de la imprenta, para entonces ya utilizada comúnmente en Europa, pues explota las posibilidades tipográficas que este invento ofrece.





	Besärbet/ Im n̄ärbet / Du heitrer Blumen: glanz Du bunelicher wunder RANZ/ Ärtlich gewunden / und zärtlich gebunden /		
1	Ein Dank	☼ ☼ ☼ Ein Dank	3
2	und Himmelsgabe: ☼	☼ der Sinnen: haabe.	4
5	Deine Bier ☼	☼ doch dafür	7
6	Ist jetzt ringer worden: ☼	☼ blüht ein schöner Orden	8
9	Es wird noch dieses Miß☼	☼ ein starkes Band gewiß	11
10	beginnen ☼	☼ anspinnen:	12
13	und dein Blumbewirken ☼	☼ weil die Pegan: Hirten	15
14.	grünt an Ruhm ☼ ☼ ☼ frönt die Blum.		16
	Bezüngtes Verlichte / Lieb unsrer Gedichte / Nach unsren Verbindungs: Bund Kund in dem weiten Kund Mit Eüssen / in Schriftē.		

Lewis Carroll (S. XIX)

La vida de Charles Lutwidge Dodgson guarda un curioso paralelismo con la de John Herbert. Inglés, fue hijo de un clérigo y fue ordenado diácono en 1861. Renunció, sin embargo, a la carrera eclesiástica y se retiró a Christ Church, en Oxford, dedicándose a la docencia de las matemáticas y la lógica simbólica, ciencias sobre las cuales publicó algunas obras bajo su verdadero nombre.

Su interés por el mundo de las niñas y su relación con Alice Liddell, lo llevaron a escribir sus obras fundamentales: *Alices's adventures in Wonderland* (1865) y *through the looking glass* (1871). Aunque es considerado un clásico para niños, Carroll está muy lejos de ser pueril; es, por el contrario, un escritor aventurado y maduro, capaz de reconstruir la fantasía más profunda, la de los niños. En su poema *The hunting of the Snark* (1876), Carroll lleva al inglés a los límites expresivos que después frecuentaría Joyce, mediante la utilización de palabras-valija (suitwords), neologismos insólitos similares a los de la *siringa* y el *altar dórico*<sup>6</sup>. Su utilización del espacio gráfico y de las posibilidades del proceso de lectura pueden apreciarse en el capítulo I de *A través del espejo*, donde algunos párrafos tienen que ponerse ante un espejo para

---

<sup>6</sup> El *Snark*, por ejemplo, protagonista de *La caza del Snark*, es mitad *Snake* y mitad *Shark*, es decir, "el serpiburón".

poder leerse<sup>7</sup> .

Una primera versión del poema en forma de cola de ratón se incluía en el capítulo III del libro manuscrito que Carroll regaló a Alice Liddell, en 1864, entonces bajo el título *Alice's adventures under Ground*. Posteriormente, en la versión impresa definitiva del libro, publicada el año siguiente<sup>8</sup>, Carroll incluyó otro poema, escrito con letras de imprenta, que representaba la misma figura.

Este segundo poema en forma de cola de ratón aparece como un recurso para ilustrar el terror del roedor ante un gato, llamado *Fury*. Es un poema rimado, que logra su forma mediante la utilización de diferentes tamaños de letra. Es interesante hacer notar que la versión manuscrita del texto resulta muchísimo mejor lograda que la impresa, pues la imprenta no permite fácilmente una colocación de los signos textuales de manera que produzcan la impresión de líneas curvas.

---

<sup>7</sup> José Juan Tablada usó el mismo artificio en su poema *Día nublado*; OBRAS COMPLETAS I, POESÍA, pág. 414.

<sup>8</sup> *Cfr.* Carroll, Lewis y Ulalume González de León: EL RIESGO DEL PLACER, pág. 104.

Fury said to  
a mouse, That  
he met  
in the  
house,  
"Let us  
both go  
to law:  
I will  
prosecute  
you.

Come, I'll  
take no  
denial:

We must  
have a  
trial;  
For  
really  
this  
morning  
I've  
nothing  
to do.'

Said the  
mouse to  
the cur,  
"Such a  
trial,  
dear sir,  
With no  
jury or  
judge,  
would be  
wasting  
our breath."

"I'll be  
judge,  
"I'll be  
jury",

said  
running  
old Fury  
"I'll see  
the whole  
cause,  
and  
condemn  
you  
to  
death"

We lived beneath the mat  
Warm and snug and fat  
But one woe, & that  
Was the cat!  
To our joys  
a clog, In  
our eyes a  
fog, On our  
hearts a log  
Was the dog!

When the  
cat's away,  
Then  
the mice  
will  
play,  
But, alas!

one day, (So they say)  
Came the dog and  
cat, Hunting  
for a  
rat,  
Crushed  
the mice  
all flat,  
Such  
one  
as  
he  
sat  
Underneath the mat,

;-Think of that;

Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky nació en Roma en el año 1880. Su entrada en la literatura la marca la publicación de *l'hérésiarque y le passant de Prague* en 1902. Publicó posteriormente en revistas y periódicos, pero alcanzó verdadera notoriedad con el libro *Alcools* (1913). Con *Alcools*, Apollinaire deja atrás el romanticismo alemán de sus inicios y entra de lleno a los territorios poéticos que después frecuentarían las vanguardias del siglo XX. Publicado casi al mismo tiempo que el primer tomo de *A la recherche du temps perdu* de Proust, *Alcools* significa para la poesía lo que aquél significa para la novela. Sin embargo, por lo que Apollinaire es mejor conocido es por sus poemas ideográficos, el primero de los cuales, *la lettre-océan* fue publicado en *Les soirées de Paris* en junio de 1914. Ese mismo año publica su primer libro de ideogramas líricos, titulado *Anch'io sono pittore*. En 1917, Apollinaire publica *Calligrammes*, libro en el que reúne todos los poemas ideográficos que había publicado dispersos. El nombre del libro se aplicó después a los poemas.

Apollinaire es el más conocido de los autores de *carmina figurata*. Algunos dicen que su antecedente pudo ser el poema *Un coup des dés jamais n'abolirá le hasard*, de Stéphan Mallarmé<sup>9</sup>. En este poema, Mallarmé utilizó el

---

<sup>9</sup> Cfr. Lemaitre, *op. cit.*, vol. IV, pág. 357.

espacio tipográfico para distribuir las palabras en la página como si los dados rodaran por ella, pero no se trata de un *carmen figuratum*. Así pues, es posible que Apollinaire se inspirara en Rabelais o bien que su afición a la literatura alemana lo llevara a los *Bild-Reimen* barrocos, pero el poeta nunca dijo de dónde surgió la idea del caligrama, de manera que, para algunos, Apollinaire inventó el género<sup>10</sup>. Tomando en cuenta las características de los caligramas, yo me inclino a pensar que Apollinaire conoció la caligrafía figurativa árabe, que utiliza los mismos procedimientos que los caligramas e incluso se denomina de manera muy similar<sup>11</sup>.

Independientemente de las fuentes que tuviera, el primer uso que Apollinaire dio al poema con forma fue militante, casi panfletario. Cuando escribió sus poemas ideográficos, entre 1913 y 1917, Apollinaire combatía en el frente de la primera guerra. *La petite Tour Eiffel*, por ejemplo, es un manifiesto de Francia contra los alemanes.

Apollinaire murió en 1918, víctima de la gripa española que había contraído en el frente.

---

10 "La fusión y aun identificación de poesía y pintura queda para él (sc. para Apollinaire) resuelta mediante la invención -relativa como todas, puesto que hay ejemplos remotos (en un poema dibujado en forma de flauta, 'la siringa', atribuido a Demócrito (sic), en la botella dibujada del libro quinto de Rabelais, etc.)- de los caligramas, los poemas dibujados". De Torre, Guillermo: HISTORIA DE LAS LITERATURAS DE VANGUARDIA, vol. I, pág. 260.

11 Cfr. pág. 170



LA COLOMBE POIGNARDÉE  
ET LE JET D'EAU

Douces figures poignardées  
MIA YETTE ANNIE et toi MAREYE LORIE MARIE  
où vous jeunes filles êtes.  
MAIS près d'un  
Jet d'eau qui  
pleure et qui prie  
cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs d'antan ? Où sont Raynal Billy Dalize  
O mes amis partis en guerre ? Où sont les noms se mélancolient  
Je m'illuse vers le firmament ? Où sont des pas dans une égale  
Et vos regards en l'eau dormante ? Où est Cremnitz qui s'engage  
Mourant mélancolique ment ? Où est peut-être sont-ils mortadéjà  
Où sont-ils Braque et Max Jacob ? Où de souvenirs mon âme est pleine  
Demain aux yeux gris comme la pluie ? Où de l'eau pleure sur ma peine

CEUX QUI SONT PARTIS À LA GUERRE AU NORD SE BATTENT MAINTENANT  
Le soir tombe O sanglante mer  
Jardins où saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière

SA  
 CRE NOM  
 DE DIEU  
 QUELLE  
 AL LU  
 RE NOM  
 DE DIEU  
 QUEL LE  
 L U R E N  
 A C E P E N D A N T S N  
 U I T I S

SOU V E  
 NIRS D E  
 P A R I S  
 AVANT LA  
 GUERRE ILS  
 SERONT BIEN  
 PLUS DOUX  
 APRÈS LA  
 VICTOIRE

S  
 A  
 LIT  
 M  
 O N  
 D E  
 DONT  
 JE SUIS  
 LA LAN  
 QUE É  
 LOQUEN  
 TE QUESA  
 BOUCHE  
 O PARIS  
 TIRE ET TIRERA  
 T O U JOURS  
 AUX A L  
 L E M A N D S

Vicente Huidobro

Vicente Huidobro, Ramón López Velarde y José Juan Tablada iniciaron, al mismo tiempo y por diferentes caminos, la reacción contra el modernismo anquilosado que ya había sido llevado a su límite por Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig. Desprendiéndose de las convenciones lingüísticas del modernismo, Huidobro fundó, en París, junto con Jorge Luis Borges y Rafael Cansinos Assens, la vanguardia creacionista, de la que los dos últimos se apartaron rápidamente. Huidobro se propuso desde sus inicios una apropiación especial del espacio gráfico, como expresión de su poética particular: "hacer del poema una arquitectura que se construye desde sí misma"<sup>12</sup>. De esta manera creó enormes archipiélagos verbales en los que las palabras se repelen y se atraen alternativamente, instaurando realidades poéticas inobjetables y vertiginosas, como *Altazor* y *Temblores de cielo* (ambos de 1931).

Como parte de su experimentación, e influido sin duda por Apollinaire y por la poesía figurativa japonesa, compuso las *Japoneñas de estío*, que posteriormente incluyó en el libro *Canciones en la noche* (1913): se trata de cuatro poemas (*triángulo armónico*, *fresco nipón*, *nipona* y *la capilla aldeana*). Posteriormente, ya en contacto con los

---

<sup>12</sup> Sucre, Guillermo: LA MÁSCARA, LA TRANSPARENCIA, pág. 92.

pintores cubistas parisinos, agregaría color a estas y a otras composiciones ideográficas para exponerlas como si se tratara de cuadros, bajo el nombre de *poemes-peintes* (1920).

En esta selección, incluyo el primero y el último de los poemas que forman las *Japoneñas*. *El triángulo armónico*, de clara ascendencia japonesa, "apareció originalmente en la revista *Musa joven* en 1912, cuando Darío proyectaba su visita a Chile. Parecería que Huidobro estaba tratando de impresionar al maestro dándole una nueva forma a la fascinación modernista"<sup>13</sup>. *La capilla aldeana* es un poema de elaboración mucho más compleja; al igual que los *carmina figurata* de Carroll o Rabelais, posee rima, y la impresión visual resulta de la diferente longitud de los versos.

---

<sup>13</sup> De Costa, René: HUIDOBRO: LOS OFICIOS DE UN POETA, pág. 40.

TRIÁNGULO ARMÓNICO \*

Thesa  
La bella  
Gentil princesa  
Es una blanca estrella  
Es una estrella japonesa.  
Thesa es la más divina flor de Kioto  
Y cuando pasa triunfante en su palanquín  
Parece un tierno lirio, parece un pálido loto  
Arrancado una tarde de estío del imperial jardín.

Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado  
Pero ella cruza por entre todos indiferente  
De nadie se sabe que haya su amor logrado  
Y siempre está risueña, está sonriente.  
Es una Ofelia japonesa  
Que a las flores amante  
Loca y traviesa  
Triunfante  
Besa.

Ave  
canta  
suave  
que tu canto encanta  
sobre el campo inerte  
sones  
vierte  
yora-  
ciones  
llora.  
Desde

la cruz santa  
el triunfo del sol canta  
y bajo el palio azul del cielo  
deshoja tus cantares sobre el suelo.

Une tus notas a las de las campanas.

Que ya se despereza ebria de mañana  
Evangelizando la gran quietud aldeana.  
Es un amanecer en que una bondad brilla  
La capilla está ante la paz de la montaña  
Como una limosneta está ante una capilla.

Se esparce en el paisaje el aire de una extraña  
Santidad, algo bíblico, algo de piel de oveja  
Algo como un rocío lleno de bendiciones  
Cual si el campo rezara una idílica queja  
Llena de sus caricias y de sus emociones.  
La capilla es como una viejita acurrucada  
Y al pie de la montaña parece un cuento de hada.  
Junto a ella como una bandada de mendigos  
Se agrupan y se acercan unos cuantos castaños  
Que se asoman curiosos por todos los postigos  
Con la malevolencia de los viejos hurraños.  
Y en el cuadrado lleno de ambiente y de frescura  
En el paisaje alegre con castidad de lino  
Pinta un brochazo negro la sotana del cura.

Cuando ya la tarde alarga su sombra sobre el camino  
Parece que se metiera al fondo de la capilla  
Y la luz de la gran lámpara con su brillo mortecino  
Pinta en la muralla blanca, como una raya amarilla.

Las tablas viejas roncán, crujen, cuando entra el viento oliendo a rosas  
Rezonga triste en un murmullo el eco santo del rosario  
La oscuridad va amalgamando y confundiendo así las cosas  
Y vuela un "Angelus" lloroso con lentitud del campanario.

José Juan Tablada (S. XX)

José Juan de Aguilar Acuña Tablada y Osuna (1871-1945) fue un "inquietador constante"<sup>14</sup> de la literatura mexicana de la primera mitad del siglo XX. a los 25 años, con la publicación del poema *ónix* en la Revista Azul, obtuvo una notoriedad que no decaería hasta su muerte. Escribió más de diez mil artículos periodísticos sobre arte, literatura y política, usando una quincena de pseudónimos. En 1900 hizo un viaje al Japón, país que lo impresionó hondamente y "desde entonces se interesó en 'el ejemplo naturalista de los japoneses', cuya estética permite no una copia sino una 'interpretación plástica' de la naturaleza"<sup>15</sup>. Introdujo en México la costumbre de escribir *hai-kus*. En 1911 y 1912 pasó varios meses en París, donde entró en contacto con las incipientes vanguardias del momento: la poesía ideográfica de Guillaume Apollinaire fue lo que más influyó, de ese viaje, en su poesía<sup>16</sup>.

En 1920 publicó *Li-po y otros poemas*, libro que constituye la suma de sus experiencias japonesa y parisina. En él aparecen los primeros poemas ideográficos de Tablada, escritos a la manera de Apollinaire. Sin embargo, ahí

---

14 Según lo calificó Jorge Cuesta en su ANTOLOGÍA DE LA POESÍA MEXICANA MODERNA, pág. 94.

15 Paz, Octavio et al: POESÍA EN MOVIMIENTO, pág. 444.

16 Cfr. Millán, María del Carmen (Ed.): DICCIONARIO DE ESCRITORES MEXICANOS, s.v. Tablada.

aparecen también poemas con forma de otro tipo, los cuales se acercan más a la poesía de Rabano Mauro, como el poema que reproduce caracteres japoneses, o a los poemas barrocos alemanes, como la perla de la luna. Al parecer, Tablada no conoció los poemas figurados helenísticos.

Entre los continuadores de Tablada en la tradición ideogramática mexicana, se encuentran salvador Novo<sup>17</sup>, Enrique González Rojo<sup>18</sup>, Francisco Montes de Oca<sup>19</sup> y Octavio Paz.

---

17 El poema en forma de mariposa fue publicado originalmente en la revista *Policromías II* (1929); lo reeditó Guillermo Sheridan en LOS CONTEMPORÁNEOS AYER, pág. 81.

18 Su libro de caligramas *Animales en busca de su fábula*, se recoge en PARA DELETREAR EL INFINITO (1975-1981), págs. 81-99.

19 Su libro se titula *Lugares donde el espacio cicatriza* (1974); se incluye en PEDIR EL FUEGO, págs. 527-586.



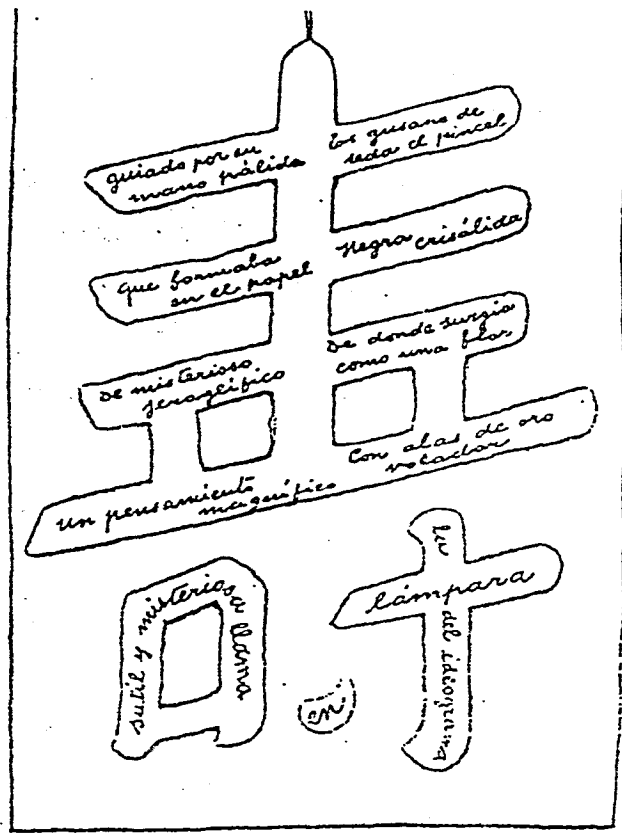
que enmarañaban el camino  
 del Boto ciego de vino  
 en el zigzag de sus lindeguas

Hasta que el poeta <sup>se</sup> viento  
 como pescado seco, cae la deshoja de pensamiento  
 como flor

un safo que desle  
 se confunde en pensamiento  
 y un giel

que figuró que se  
 como una oración  
 en su albedos  
 florido de nieve

incienso <sup>incienso</sup>  
 en palanquin  
 y hacer  
 un poema  
 sin fin  
 en la torre  
 de Hsolin  
 de Hanlin  
 .....  
 .....



Mirad  
a la luna,  
a mis cantos  
lanza su respu-  
ta en sereno fulgor  
y mirad mi som-  
bra que ligera dan-  
za en mi derrador  
Si estoy en mi jui-  
cio de sombra y  
de luna la  
amistad  
es mía

cuando me emborracho  
se disuelve  
nuestro  
compañía

pero pronto nos juntarons  
para no separarnos  
ya en el inmenso  
júbilo del ideal  
firmamos  
lo más  
allá

viendo  
que a ne  
falso de la  
cruza de  
una taza  
de blanco  
jade y así  
ese vino  
por cogelo  
y beberla  
una noche  
bogando  
por el  
nido se  
ahogo  
hi. Co

Y hace  
mil cien a  
ños el inlucso  
suire encumbrian  
do al cielo perfuma  
de nube... Y hace mil  
cien años la China  
resuena doble fune-  
ral llorando esa  
fema en el inno-  
tal gongo de cris-  
tal de la lu-  
na llena!

Sos Cormoranes de la idea  
en las ribe- nas de la  
meditaci- ón de los  
ríos Aru- los y Ama-  
villos quieren  
con ansia que alisca  
pescar de la luna  
los her- llos... pero  
nada cogen sus  
picos que rompan el  
reflejo del astro en oro  
y ados añicos de nácar  
y alabastro y Ri. Po mira  
inmovil cómo en la laca  
bruna el silencio restaura

Octavio Paz

La poesía de Octavio Paz ha sido, entre otras muchas cosas, una lenta pero progresiva conquista de la página. Desde los sonetos de *Bajo tu clara sombra* (1935) hasta *Blanco* (1967), el papel ha ido convirtiéndose de un simple vehículo de transmisión discursiva en un elemento activo de la creación: siguiendo a Mallarmé, pero inventando su propia tradición, Paz ha disgregado las palabras en la página con un sentido estético muy definido y acorde a su constante reflexión sobre la naturaleza del hecho poético: el poema, como realidad de papel, se construye en última instancia dentro de sí mismo, y "el poeta nombra a las palabras más que a los objetos que éstas designan [...] el sentido no está fuera, sino dentro del poema: no en lo que dicen las palabras, sino en aquello que se dicen entre ellas". La búsqueda de ese conjunto de relaciones sorprendentes entre los signos del texto, llevó a Paz a experimentar con la poesía visual.

Los *Discos Visuales* (1968) son la consecuencia de la dirección poética manifestada en *Blanco*. En ellos, Paz combina la poesía concreta con la poesía cinética. Son cuatro objetos, que el poeta diseñó junto con el pintor Vicente Rojo, y que constituyen variaciones inéditas del proceso de lectura: tienen forma, color y movimiento. Además, por el hecho de que deben ser girados para mostrar determinados textos, poseen también una conjunción de pluralidad y posibilidad que no existe en otros poemas

visuales: su existencia es virtual y cambiante. De esta manera, Paz cumple con una de sus obsesiones, "los signos en rotación", "la poesía en movimiento", cuya materia se evade constantemente del lector de la misma manera que "la otra orilla" se evade alternativamente del poeta. Paz abre su OBRA POÉTICA con esta advertencia: "Los poemas son objetos verbales inacabados e inacabables"; en mi opinión, al decir esto, Paz no está pensando solamente en aquella aseveración de Valéry de que los poemas no se terminan, sino que se abandonan, y que no existe la versión definitiva de un poema, sino que en esta frase se condensa más bien una reflexión de muchos años sobre lo inasible de la materia poética: el poema es siempre aquel espacio terrible entre las páginas del libro de arena borgiano, un espacio que se transforma con cada lectura y al que, como al río de Heráclito, no se puede volver. Los *Discos Visuales* objetivizan cabalmente este descubrimiento<sup>20</sup>.

Por otro lado, los *topoemas* (1971) son experimentos visuales semejantes a los que se han estudiado a lo largo de este trabajo<sup>21</sup>. Es novedoso su nombre, formado de *tópos*, lugar, y poema<sup>22</sup>. Son, entonces, los poemas que buscan su

---

20 Sobre la influencia del *Libro de las mutaciones (I Ching)* en los *Discos visuales*, véase Kim, Kwon Tae Jung: EL ELEMENTO ORIENTAL EN LA POESÍA DE OCTAVIO PAZ, págs. 60-94.

21 Un análisis reciente de los poemas ha sido realizado por Leticia I. Underwood: "Poetry as spatial art: 'Topoemas' by Octavio Paz", *The American Journal of Semiotics*, vol. 7, no. 1/2 (1990), págs. 125-143.

22 Según los define el propio Paz, se trata de "poesía espacial, por oposición a la poesía temporal, discursiva. Recurso contra el discurso" (OBRA POÉTICA, pág. 795)

lugar en la página, pero que también son ellos mismos el lugar en que se asientan. Se trata de seis piezas, de las cuales sólo una es un poema figurado en sentido estricto, la *Palma del viajero*, que representa la figura con las palabras mismas del título. Los otros cinco son paradojas, tales como *Parábola del movimiento*, *Ideograma de la libertad* y *Nagarjuna*; *Cifra y Movimiento/reversible* funcionan a base del enfrentamiento dialéctico entre los dos lados del poema, como si una fuera espejo de la otra<sup>23</sup>.

Finalmente, Paz tiene un *carmen figuratum*, intitulado *Custodia*, que está incluido en el poemario *Hacia el comienzo* (1964-1968) de *Ladera Este*, libro elaborado por Paz durante su estancia en la India. El poema, que representa un símbolo cristiano interpretado a partir de la experiencia oriental del poeta, funciona como un conjunto de correspondencias entre los elementos del texto. Un fundamento del poema es la necesidad de nombrar, oscilando entre lo múltiple y lo uno; a los dos lados del vacío (el uno) se enfilan las substancias disueltas en la dualidad: lo masculino y lo femenino, el sonido y el eco, la pregunta y

---

23 Paz declara los orígenes de estas composiciones visuales: " estos topoemas son un homenaje implícito (ahora explícito) a antiguos y nuevos maestros de poesía: a José Juan Tablada; a Matsúo Basho y a sus discípulos y sucesores (y a R. H. Blyth, por los cuatro volúmenes de su *Haikú* y a Donald Keene, que me abrió las puertas de la poesía japonesa); a los poetas y calígrafos chinos (y a Arthur Waley, por sus *Chinese Poems*, *The Book of Songs*, *The life and times of Po-Chü-I*, *The Poetry and career of Li-Po*, y tantas otras traducciones); a Apollinaire, Arp y cummings; y a Haroldo de Campos y el grupo de jóvenes poetas brasileños de *Noigandres e Invencao* (OBRA POÉTICA, pág. 796)

su reflejo, que no siempre es una respuesta. Los nombres, únicos elementos que de alguna manera anulan la multiplicidad, constituyen la base del blanco tipográfico que representa tanto a la custodia, objeto a través del cual se comunican el hombre y la divinidad, como al caos primordial o posiblemente a la vagina que origina las multiplicidades.

P A L M A

D

E

L

Viajero



A  
R  
E  
I  
O M O O M O  
O M T O O M A L M A  
O M O E O M O  
R  
O

*Delhi, 20 de marzo de 1968*

El nombre  
Sus sombras  
El hombre La hembra  
El mazo El gong  
La i La o  
La torre El aljibe  
El índice La hora  
El hueso La rosa  
El rocío La huesa  
El venero La llama  
El tizón La noche  
El río La ciudad  
La quilla El ancla  
El hembro La hombra  
El hombre  
Su cuerpo de nombres  
Tu nombre en mi nombre En tu nombre mi nombre  
Uno frente al otro uno contra el otro uno en torno al otro  
El uno en el otro  
Sin nombres

Oliverio Gironde (S. XX)

Oliverio Gironde (1891-1967), dramaturgo, pintor y poeta, nació en Argentina, se relacionó con el movimiento surrealista, bajo cuya influencia publicó los libros *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925). Su obra es poco conocida y no ha sido lo suficientemente estudiada; sin embargo, es una continuación de los recursos poéticos más famosos de Vallejo, fundamentales para las vanguardias latinoamericanas. En la obra de Gironde hay una relación constante entre la poesía y la pintura: él mismo elabora las ilustraciones para sus poemas. El siguiente poema, variación burlesca de *Le jet d'eau* (El surtidor) de Apollinaire, abre su libro *Espantapájaros (al alcance de todos)*, publicado en 1932. Jorge Luis Borges lo calificó de la siguiente manera:

"Gironde impone a las pasiones del ánimo una manifestación visual e inmediata; afán que da cierta pobreza a su estilo (pobreza heroica y voluntaria, entiéndase bien) pero que le consigue relieve. La antecedencia de ese método parece estar en la caricatura y señaladamente en los dibujos animados del biógrafo "24.

---

24 EL TAMAÑO DE MI ESPERANZA, págs. 88-89.

Yo no sé nada  
 Tú no sabes nada  
 Ud. no sabe nada  
 Él no sabe nada  
 Ellos no saben nada  
 Ellas no saben nada  
 Uds. no saben nada

Nosotros no sabemos nada.

La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación, cuya idealización de la acción, era —¡sin discusión!—

una mistificación, en contradicción con nuestra propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación. (Gutural, lo más guturalmente que se pueda.) Creo que creo en lo que creo que no creo. Y creo que no creo en lo que creo que creo.

"Cantar de las ranas"

	¡Y	¡Y	¡A ¡A	¡Y	¡Y
	su	ba	llí llá	su	ba
	bo	jo	es es	bo	jo
	las	las	tá? tá?	las	las
	es	es	¡A ¡A	es	es
	ca	ca	quí cá	ca	ca
	le	le	no no	le	le
	ras	ras	es es	ras	ras
	arri	aba	tá tá	arri	aba
	bal...	jol...	l... l...	bal...	jol...

Jorge Eduardo Eielson (S. XX)

Jorge Eduardo Eielson (n. 1923) es pintor, novelista, poeta y autor de *collages*. Obtuvo el Premio Nacional de poesía del Perú en 1944, con su libro *Reinos*. De César Vallejo y de Martín Adán heredó la tendencia a llevar el lenguaje a sus límites morfológicos y a crear efusivos neologismos. No pertenece ya a las vanguardias organizadas, pero comparte con los surrealistas una concepción del lenguaje y del poema. El poema *en forma de pájaro* fue incluido en el libro TEMA Y VARIACIONES (1950)<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> También se incluye en POESÍA ESCRITA, pág. 84, de donde lo he tomado.

## POESÍA EN FORMA DE PÁJARO

azul  
brillante  
el Ojo el  
pico anaranjado  
el cuello  
el cuello  
el cuello  
el cuello  
el cuello  
el cuello  
el cuello herido  
pájaro de papel y tinta que no vuela  
que no se mueve que no canta que no respira  
animal hecho de versos amarillos  
de silencioso plumaje impreso  
tal vez un soplo desbarata  
la misteriosa palabra que sujeta  
sus dos patas  
patas  
patas  
patas  
patas  
patas  
patas  
patas  
patas a mi mesa

La poesía concreta.

Haroldo y Augusto de Campos, y Décio Pignatari, brasileños, fundaron en la década de los cincuenta el movimiento de la *poesía concreta*. Se trata de un movimiento de vanguardia, que "rechaza una serie de movimientos poéticos y artísticos nacidos con el romanticismo, con el dadaísmo y el surrealismo"<sup>26</sup>. Los hermanos de Campos, Pignatari y sus sucesores alemanes y norteamericanos no llaman caligramas a sus poemas porque no intentan crear poemas que reproduzcan visualmente el objeto de que tratan, sino de violentar el lenguaje por otros medios. Además, los poemas concretos se escriben con letras de imprenta, no a mano como los caligramas. Haroldo de Campos definió de la siguiente manera al movimiento que encabeza:

"La poesía concreta, al buscar un instrumento que la aproxime a los objetos, (un lenguaje que tenga, sobre la poesía de tipo verbal discursivo, la superioridad de envolver, además de una estructura temporal, una dimensión espacial (visual) o, más exactamente, que opera espaciotemporalmente) no pretende una descripción fiel de los objetos, porque no es su misión desarrollar un sistema de señales estructuralmente apto para vehicular, sin deformaciones, una visión del mundo rectificadora por el conocimiento científico moderno. Pretende poner ese rico y sensible instrumento de trabajo mental -dúctil, cercano a la forma real de las cosas- al servicio de un fin inusitado: la creación de su propio objeto"<sup>27</sup>

---

26 Xirau, Ramón: POESÍA IBEROAMERICANA CONTEMPORÁNEA, pág. 127.

27 "Poesía concreta-lenguaje-comunicación", apud EL POETA Y SU TRABAJO, vol. III, pág. 93. La traducción del artículo es de Eduardo Milán.

Los hermanos de Campos y Pignatari, influenciados por algunas escuelas psicológicas de su tiempo, sobre todo por la *Gestalt*, piensan que el hombre es despojado, por la educación que la sociedad impone, de "un mundo total de objetiva actualidad", expresado a través de símbolos, en el que se vive la niñez. El proceso de socialización del individuo lo despoja, dicen, de una capacidad de simbolización y simplicidad, volviéndolos lineales y complejos. El poema concreto debe, por tanto, tratar de restituir esa capacidad simbólica del lector a través de objetos estéticos inusitados, que despierten su asombro y lo conmuevan<sup>28</sup>. Debe, además, explotar las posibilidades de un lenguaje casi infantil. De allí que muchos poemas concretos no estén formados más que de una sola palabra, repetida, variada, deformada sucesivamente, que, en efecto, hasta un niño puede entender.

Los poemas que presento no pertenecen a los cultivadores radicales del poema concreto, cuyas teorías resultan por demás arriesgadas, sino a seguidores norteamericanos suyos que sólo han recogido parte de su ejemplo. *The cube*, que define al poema concreto, se debe a Noel Petty y *the concrete cat* es obra de Rem Bel<sup>29</sup>.

---

28 "El antecedente más antiguo fue descubierto relativamente tarde (año de 1960), por Décio Pignatari. Se trata de un poema de Simias de Rodas (ca. 300 a.C.). El poema aparece en la antología de Charles Boultenhouse publicada en 1959 por Art News." Xirau, *op. cit.*, pág. 128.

29 Tomo los textos de Parrott E. O. (Ed.): HOW TO BE WELL-VERSED IN POETRY, pág. 51 y 53.



What is a Concrete poem?  
It doesn't sound quite right,  
For concrete's rather heavy  
And words are rather light.  
Let's say you write a poem -  
Ode to a concrete slab' -  
A subject none too pretty,  
Which many would call drab.  
Perhaps you could describe it  
As full of strength and grace  
And muse on what high tower  
Might rest upon that base.  
You may contrast its texture  
With wood and weathered stone  
And wonder if it will some day  
Be mellowed, creeper-grown.  
But if you set the words out  
And shape your poem, too,  
To be the slab's three faces  
With each face seen askew,  
So that the poem's reader  
Can look as well as hear,  
Why then, your final poem  
Is Concrete - is that clear?

I  
get  
of bed  
to where  
and milk

I  
out  
and go  
the tea  
are kept,

The dishes are post-prandial, the floor has not been swept,  
While Jane de l'Aga and Gandy Puss and cure wee Orange Fluff  
Lie on *The Times*, or in a carton, like people sleeping rough,  
(ha! ha!). The stove is warming them, they're being gently stewed;  
Two slits appear in each turned head, their eyelids, badly glued,  
Soon fall right apart, pupils shrink from a small ball-bearing size,  
To edge-of-blade dimensions, and now shine their green-and-yellow eyes.  
Like eagles who spy their prey and dive off a windy, craggy ridge,  
They jump to the floor and trot to the vicinity of a potentially opening fridge.  
I pick up the tin-opener, and this action drives them wild,  
As their close cousin, the tigress, becomes maddened if you molest her only child.  
Then they contort themselves for their on-going wash.  
And you're off to work to get the wherewithal for Kitty Treats and Whiskas Rogan Josh.  
To curl, recurl, then exercise by curling up again  
Would keep us flexi-backed, sensuous and sane.  
But that's not for the poor likes of us,  
While Jane de l'Aga and Gandy Puss  
Surely know their stuff,  
as does Orange Fluff.

REF REF

La caligrafía figurativa árabe.

La caligrafía es una de las partes más importantes de la estética literaria árabe; se ha practicado durante más de dos milenios como elemento decorativo de los textos. La caligrafía figurativa se originó recientemente, pues aunque el Corán no prohíbe expresamente la representación de seres animados o de elementos religiosos, la tradición no la ve con buenos ojos y en ocasiones la censura. En las hermandades sufíes de Irán y Turquía surgieron calígrafos con tendencias naturalistas. "No se pretendía, con esto, graficar lo ilícito sino, más bien, ilustrar la presencia divina en la Creación"<sup>30</sup>.

No se trata de poemas, sino de letras estilizadas de diferentes maneras, que utilizan versículos del Corán. No se utilizan trazos ajenos a las letras. La pera y el ave, por ejemplo, contienen la fórmula *Bismi-llariar-Rajmán-ir-Rajún*, "En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso".

---

30 Becker, Luthfi: "La caligrafía árabe: estética y contenido", Plural 259 (Abril de 1993), pág. 48.



## *Bandha* en sánscrito y tamil

Según la tradición crítica de la India, han existido al menos dos etapas claramente diferenciadas en la historia de la poesía. La primera, la mejor, es aquella en la que se escribieron los grandes poemas épicos, los *maha-kavya*, como el Mahabarata. La segunda etapa comprende la poesía lírica de los grandes autores, como Kalidasa, Amaru y Bartrahari, reunidos en numerosas antologías, como por ejemplo el *Subhasitaratnakosa*. En esta etapa se encuentran los poemas llamados *Bandha*, "en los cuales las letras están arregladas en forma de espada, loto, carro, serpiente, etc."<sup>31</sup> Según los críticos hindúes más conservadores, se trata de poesía de tercera clase.

Los poemas dibujados (llamados también por los críticos hindúes *poesía multidimensional*), aparecieron alrededor del S. XI d.C., inmediatamente después del auge de las antologías líricas. Fueron escritos originalmente en sánscrito, lengua literaria de la India. En este tipo de poemas, el dibujo es imprescindible: el texto se coloca dentro de él y se dispone mediante artificios, como por ejemplo entrecruzamientos de letras o lectura invertida. Las figuras favoritas eran la serpiente, el tambor y el loto.

El poema sánscrito que presento a continuación es obra de Rasik Vihari Joshi, poeta y filólogo hindú radicado en

---

31 Cfr. Krishnamachariar, M: HISTORY OF CLASSICAL SANSKRIT LITERATURE, pág. 375-376.

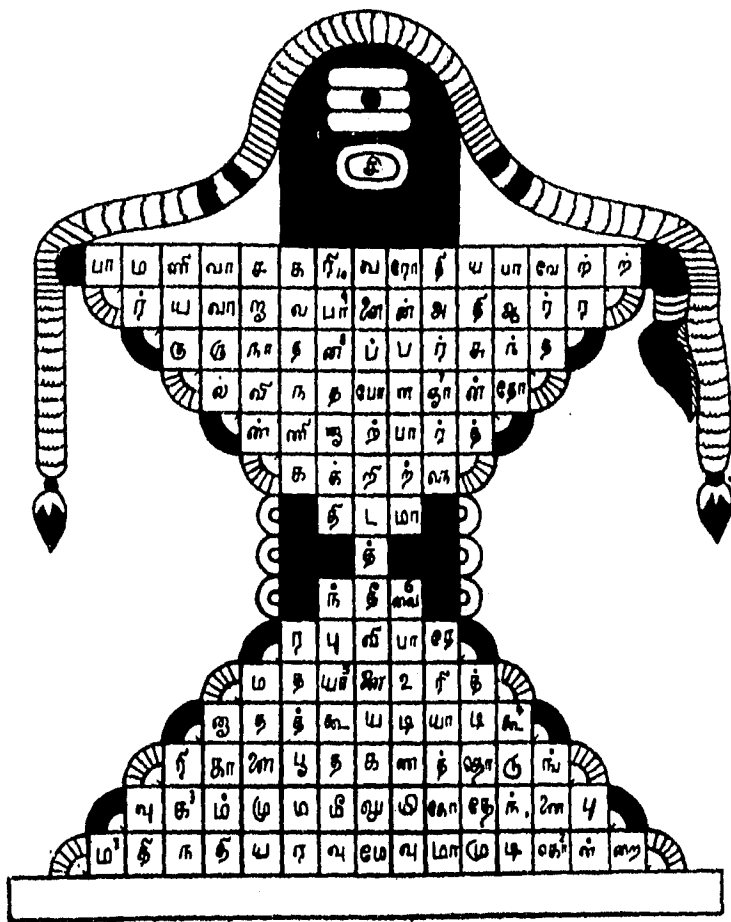
México, reconocido recientemente con el *Sahyia Academy Award*, Premio Nacional de Letras de la India, por el conjunto de su obra poética. La figura es un loto<sup>32</sup>.

El segundo poema está escrito en tamil, lengua derivada del sánscrito; es obra de Abdul Gafoor Sahib, quien concibió la idea de escribir poesía multidimensional al ver un poema en forma de ocho serpientes, pintado en los muros de un templo. Se convirtió posteriormente en el más célebre autor de este tipo de poemas en lengua tamil. Escribió textos en forma de pies, manos, cruces, dioses, pavos reales y serpientes. El poema que presento es una alabanza del dios Shiva; debe leerse, según indica G. Aroul<sup>33</sup>, de izquierda a derecha, de la última línea hasta el centro, y luego de arriba hacia abajo, desde la sílaba que se encuentra en la boca del personaje hasta el centro del doble triángulo.

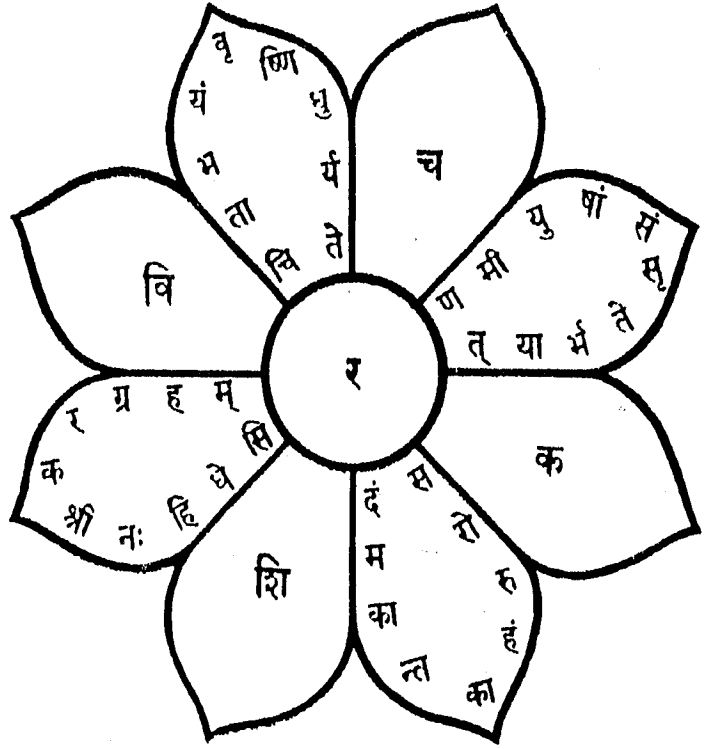
---

32 Contendida en el libro de poemas *Shri Raasa Pancaa Dhyayayi Sanskrit Adhyaayana*, 1965.

33 Cfr. Aroul, G. ACROBATICS OF THE WORLD, studies in multidimensional Tamil poetry of Pulavar Abdul Gafoor Sahib, pág. 42.



परायण



श्रीरासपञ्चाध्यायी ३, ५



BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA<sup>1</sup>:

I EDICIONES:

BUCOLICI GRAECI, recensuit A.F.S. Gow, Oxford, Oxford University Press, 1986. Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis.

BUCOLIQUES GRECOUES, texte établi et traduit par Ph. Légrand, Paris, Société d'édition Les belles lettres, 1927. 2 vols.

THE GREEK BUCOLIC POETS, with an english translation by J. M. Edmonds, Cambridge, Harvard University Press, 1970. (LCL)

ANTHOLOGIE GRECOUE, premiere partie, Anthologie Palatine, texte établi et traduit par Félix Buffière, Paris, Société d'édition Les belles lettres, 1970. Vol. XII.

THE GREEK ANTHOLOGY, with an english translation by W.R. Paton, Cambridge, Harvard University Press, 1960. Vol. V. (LCL)

SCHOLIA IN THEOCRITUM VETERA, adiecta sunt scholia in Technopaegnia scripta, recensuit Carolus Wendel, Stuttgart, Teubner, 1967

II TRADUCCIONES ESPAÑOLAS:

a) De los seis poemas:

BUCÓLICOS GRIEGOS, Madrid, AKAL, 1986. Edición de Máximo Briosó Sánchez.

BUCÓLICOS GRIEGOS, Madrid, Gredos, 1986. Introducción, traducción y notas por Manuel García Teijeiro y María Teresa Molinos Tejada.

b) Sólo de algunos de ellos:

POESÍA HELENÍSTICA MENOR (POESÍA FRAGMENTARIA), introducción, traducción y notas de José A. Martín

<sup>1</sup> Las fichas aparecen de acuerdo con el capítulo en el que la obra es citada por primera vez, excepto en el caso de los autores antiguos y de las ediciones de los τεχνολογία, que aparecen en los puntos I y II.

González, Madrid, Gredos, 1994.

ANTOLOGÍA DE LA ANTOLOGÍA GRIEGA, México, Editorial Trillas, 1991. Presentación, selección y versión española de Luis Alfonso Maruri.

### III AUTORES ANTIGUOS:

ANTOLOGÍA PALATINA. epigramas helenísticos I, Madrid, Gredos, 1978. Traducción e introducciones de Manuel Fernández Galiano.

Aristóteles : RETÓRICA, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971. Edición del texto con aparato crítico, traducción, prólogo y notas por Antonio Tovar.

---- POÉTICA, Madrid, Gredos, 1988. Edición trilingüe de Valentín García Yebra.

Athenaeus : THE DEIPNOSOPHISTES, vol. IV, with an english translation by Charles Burton Gulick, Cambridge, Harvard University Press, 1961. (LCL)

Ausonio, Décimo Magno: OBRAS, Madrid, Gredos, 1990.2 vols. Traducción, introducción y notas de Antonio Alvar Ezquerro.

DECIMI MAGNI AUSONII BURDIGALENSIS OPUSCULA, Leipzig, Teubner, 1978. Edidit Sextus Prete.

Filóstrato el viejo: IMÁGENES, Filóstrato el joven: IMÁGENES, Calístrato: DESCRIPCIONES, Madrid, Siruela, 1993. Edición a cargo de Luis Alberto de Cuenca y Miguel Angel Elvira.

FRAGMENTA POETARUM LATINORUM EPICORUM ET LYRICORUM, praeter Ennium et Lucilium, post W. Morel novis curis adhibitibus edidit Carolus Buechner, Leipzig, Teubner, 1982.

Hesíodo: TEOGONÍA, México, U.N.A.M., 1986. Estudio general, introducción general, versión rítmica y notas de Paola Vianello de Córdoba. (BSGRM)

Licofrón: ALEJANDRA, Trifodoro: LA TOMA DE ILIÓN, Coluto: EL RAPTO DE HELENA, Madrid, Gredos, 1987. Introducciones, traducciones y notas de Manuel y Emilio Fernández Galiano.

Licofrón : ALEJANDRA, Barcelona, Ediciones Alma Mater, 1951. Texto revisado y traducido por Lorenzo Mascialino.

PATROLOGIA LATINA, Parisi, apud J.-P. Migne editorem, Tomus XIX (1846); tomus LXXXVIII (1862); tomus CVII (1864).

Accurante J.-P. Migne.

Quintus Smyrnaeus: THE FALL OF TROY, with an english translation by Arthur S. Way, Cambridge, Harvard University Press, 1962. (LCL)

TEXTOS DE MAGIA EN PAPIROS GRIEGOS, Madrid, Gredos, 1987. Introducción, traducción y notas de José Luis Calvo Martínez y Ma. Dolores Sánchez Romero.

#### IV AUTORES MODERNOS:

##### Capítulo I:

Andresen, Carl (Ed.): LEXIKON DER ALTEN WELT, Zurich, Artemis Verlag, 1965.

Curtius, Ernst Robert: LITERATURA EUROPEA Y EDAD MEDIA LATINA, México, FCE, 1975. 2 vols. Traducción de Antonio Alatorre y Margit Frenk.

Hammond, N.G.L. and H.H. Scullard (Eds.): THE OXFORD CLASSICAL DICTIONARY, Oxford, at the Clarendon press, 1973.

Pfeiffer, Rudolf: HISTORIA DE LA FILOLOGÍA CLÁSICA, Madrid, Gredos, 1981. 2 vols. Versión española de Justo Vicuna y Ma. Rosa Lafuente.

Stillwell, Richard (Ed.): THE PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF CLASSICAL SITES, Princeton, Princeton University Press, 1976.

Webster, T.B.L: HELLENISTIC POETRY AND ART, London, Methuen and Co., 1964

Wilamowitz-Moellendorff, U. von : HELLENISTISCHE DICHTUNG IN DER ZEIT DES KALLIMACHOS, Zürich, Weidmann, 1973.

##### Capítulo II:

Bengtson, Hermann: HISTORIA DE GRECIA, Madrid, Gredos, 1986. Traducción española de Julio Calonge.

Bianchi Bandinelli, Ranuccio (Ed.): HISTORIA Y CIVILIZACIÓN DE LOS GRIEGOS, Barcelona, Icaria-Bosch. 1982. 10 vols.

Fraser, P.M: PTOLEMAIC ALEXANDRIA, Oxford, at the Clarendon Press, 1972. 3 vols.

García Gual, Carlos: EPICURO, Madrid, Alianza editorial,

1988.

- García Gual, Carlos y María Jesús Imaz: LA FILOSOFÍA HELENÍSTICA: ÉTICAS Y SISTEMAS, Bogotá, Cíncel-Kapeslusz, 1986.
- Hoffmann, O., Debrunner, A. y S. Scherer: HISTORIA DE LA LENGUA GRIEGA, Madrid, Gredos, 1973.
- Hornblower, Simon: EL MUNDO GRIEGO (479-323 a.c.), Barcelona, Crítica, 1985. Traducción de Teresa Sempere y Jordi Beltrán.
- Lesky, Albin: HISTORIA DE LA LITERATURA GRIEGA, Madrid, Gredos, 1989. Versión española de José María Díaz Regañón y Beatriz Romero.
- López Férez, José Antonio (Ed.): HISTORIA DE LA LITERATURA GRIEGA, Madrid, Cátedra, 1988.
- Mossé, Claude: HISTORIA DE UNA DEMOCRACIA: ATENAS, Madrid, AKAL, 1987. Traducción de Juan M. Azpitarte Almagro.
- Nilsson, Martin P.: HISTORIA DE LA RELIGIOSIDAD GRIEGA, Madrid, Gredos, 1970. Traducción de Martín Sánchez Ruipérez.
- Préaux, Claire: LE MONDE HELLENISTIQUE. LA GRÈCE ET L'ORIENT DE LA MORT D'ALEXANDRE à LA CONQUÊTE ROMAINE DE LA GRÈCE (323-146 a.c.), Paris, Presses Universitaires de France, 1978. 2 vols.
- Reyes, Alfonso: LA FILOSOFÍA HELENÍSTICA, México, FCE, 1987.
- Rostovzeff, Mikhail: THE SOCIAL AND ECONOMICAL HISTORY OF THE HELLENISTIC WORLD, Oxford, at the Clarendon press, 1964. 3 vols.
- Snell, Bruno: LAS FUENTES DEL PENSAMIENTO EUROPEO. ESTUDIOS SOBRE EL DESCUBRIMIENTO DE LOS VALORES ESPIRITUALES DE OCCIDENTE EN LA ANTIGUA GRECIA, Madrid, Razón y Fe, 1965. Traducción de José Vives.
- Tarn, William y G.T. Griffith: LA CIVILIZACIÓN HELENÍSTICA, México, FCE, 1952.

### Capítulo III:

- Beristáin, Helena: DICCIONARIO DE RETÓRICA Y POÉTICA, México, Editorial Porrúa, 1992.
- Buck, Carl Darling : THE GREEK DIALECTS, Chicago, The University of Chicago Press, 1968.

- Burkert, Walter : GREEK RELIGION, Cambridge, Harvard University Press, 1985. Translated by John Raffan.
- Chantraine, Pierre: DICTIONNAIRE ÉTYMOLOGIQUE DE LA LANGUE GRECOUE. Histoire des mots, Paris, Klincksieck, 1980. 2 vols.
- Daremberg, Ch. y Edm. Saglio (Eds.): DICTIONNAIRE DES ANTIQUITÉS GRECOUES ET ROMAINES, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1969.
- Errandonea, Ignacio (Ed.): DICCIONARIO DEL MUNDO CLÁSICO, Madrid, Editorial Labor, 1954. 2 vols.
- Graves, Robert: LOS MITOS GRIEGOS, Madrid, Alianza Editorial, 1985. 2 vols.
- Halporn, James W., et al: THE METERS OF GREEK AND LATIN POETRY, London, Methuen, 1963.
- Hammond, N.G.L. y H.H. Scullard (Eds.): THE OXFORD CLASSICAL DICTIONARY, Oxford, at the Clarendon Press, 1978.
- Hopkinson, Neil: A HELLENISTIC ANTHOLOGY, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Kerényi, Karl: DIE MYTHOLOGIE DER GRIECHEN, erster Band: die Götter- und Menschheitsgeschichten, Zürich, Rhein-Verlag, 1964.
- Kirk, G.S., J.E. Raven y M. Schofield: LOS FILÓSOFOS PRESOCRÁTICOS, Madrid, Gredos, 1987.
- Koster, W.J.W: TRAITÉ DE MÉTRIQUE GRECOUE, suivi d'un précis de métrique latine, Leyden, A.W. Sijthoff's, 1953.
- Lenchantin de Gubernatis, M: MANUAL DE PROSODIA Y MÉTRICA GRIEGA, México, U.N.A.M., 1982. Traducción de Pedro C. Tapia Zúñiga.
- LEXICON THEOCRITUM, composuit Ioannes Rumpel, Hildesheim, Georg Olms Verlagshandbuchhandlung, 1961.
- Martínez Hernández, Marcos: TEXTOS GRIEGOS SOBRE EL AMOR, Madrid, editorial Coloquio, 1984.
- Roscher, W.H: (eds.): AUSFÜHRLICHES LEXIKON DER GRIECHEN UND RÖMISCHES MYTHOLOGIE, Hildesheim, Georg Olms Verlagbuchhandlung, 1988.
- Ruiz De Elvira, Antonio: MITOLOGÍA CLÁSICA, Madrid, Gredos, 1988.

West, M.L.: GREEK METRE, Oxford, at the Clarendon Press, 1984.

Ziegler, Konrat und Walther Sontheimer (Eds.): DER KLEINE PAULY, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979. 5 vols.

#### Capítulo IV:

Behar, Luisa Block de: UNA RETÓRICA DEL SILENCIO: FUNCIONES DEL LECTOR Y PROCEDIMIENTOS DE LECTURA, México, Siglo XXI, 1984.

Béguin, Albert: CREACIÓN Y DESTINO, México, FCE, 1986. 2 vols. Traducción de Mónica Mansour.

Ferraté, Juan : DINÁMICA DE LA POESÍA. ENSAYOS DE EXPLICACIÓN 1952-1966, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1968.

García Berrio, Antonio: TEORÍA DE LA LITERATURA (LA CONSTRUCCIÓN DEL SIGNIFICADO POÉTICO), Madrid, Cátedra, 1994.

Groupe  $\mu$  (J. Dubois et al.): RHÉTORIQUE GÉNÉRALE, Paris, Éditions de Seuil, 1982.

INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS III (RETÓRICA Y LENGUAJES), Actas del III Simposio Internacional (Madrid, 5-7 de Diciembre de 1988), Madrid, UNED, 1990. Vols. I y II.

Lausberg, Heinrich: MANUAL DE RETÓRICA LITERARIA, Madrid, Gredos, 1991. 3 vols. Versión española de José Pérez Riesco.

Pottier, Bernard (Ed.) : EL LENGUAJE (DICCIONARIO DE LINGÜÍSTICA), Bilbao, Ediciones Mensajero, 1985.

Rall, Dietrich (Ed.): EN BUSCA DEL TEXTO. TEORÍA DE LA RECEPCIÓN LITERARIA, México, U.N.A.M., 1993.

Séchan, Louis: ÉTUDES SUR LA TRAGÉDIE GRECOUE AVEC SES RAPORTS AVEC LA CÉRAMIQUE, Paris, Librairie Honoré Champion, 1926.

Segre, Cesare: PRINCIPIOS DE ANÁLISIS DEL TEXTO LITERARIO, Barcelona, Editorial Crítica, 1985. (Traducción castellana de María Pardo de Santayana).

Apéndice:

- Abraham, Pierre et Roland Desné (Eds.): MANUEL D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, Paris, Éditions Sociales, 1971. 3 vols.
- Abrams, M. H. (Ed.): THE NORTON ANTHOLOGY OF ENGLISH LITERATURE, London, W. W. Norton and co., 1986. 2 vols.
- Aroul, G: ACROBATICS OF THE WORLD, studies in multidimensional Tamil poetry of Pulavar Abdul Gafoor Sahib vis-a-vis the "calligrammes" of Guillaume Apollinaire, Delhi, Southwind publishers, 1969.
- Carroll, Lewis y Ulalume González de León: EL RIESGO DEL PLACER, México, Ediciones Era, 1978.
- Cuesta, Jorge: ANTOLOGÍA DE LA POESÍA MEXICANA MODERNA, México, FCE, 1985. Presentación de Guillermo Sheridan.
- De Costa, René: HUIDOBRO: LOS OFICIOS DE UN POETA, México, FCE, 1984. Traducción de G. Sheridan.
- De Torre, Guillermo: HISTORIA DE LAS LITERATURAS DE VANGUARDIA, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971. 3 vols.
- Dihle, Albrecht: GREEK AND LATIN LITERATURE OF THE ROMAN EMPIRE FROM AUGUSTUS TO JUSTINIAN, London, Routledge, 1989. Translated by Manfred Malzahn.
- Eielson, Jorge Eduardo: POESÍA ESCRITA, México, Vuelta, 1986.
- Flores, Angel (Ed.) : APROXIMACIONES A OCTAVIO PAZ, México, Joaquín Mortíz, 1974.
- Gimferrer, Pere (Ed.): OCTAVIO PAZ, Madrid, Taurus, 1982.
- Girondo, Oliverio: OBRA, Buenos Aires, Losada, 1991.
- González Rojo, Enrique: PARA DELETREAR EL INFINITO, México, Editorial la palabra del viento, 1988.
- Kim, Kwon Tae Jung: EL ELEMENTO ORIENTAL EN LA POESÍA DE OCTAVIO PAZ, Guadalajara, Editorial Universidad de Guadalajara, 1989.
- Krishnamachariar, M: HISTORY OF CLASSICAL SANSKRIT LITERATURE, Delhi, Motilal Banarsidass, 1989.
- Lemaitre, Henri (Ed.): LA LITTÉRATURE FRANÇAISE, Ivres,

- Bordas-Laffont, 1971. 5 vols.
- Manitius, Max : GESCHICHTE DER LATEINISCHEN LITERATUR DES MITTELALTERS, München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1974. 3 vols.
- Millán, María del Carmen (Ed.): DICCIONARIO DE ESCRITORES MEXICANOS, México, U.N.A.M., 1967.
- Montes de Oca, Marco Antonio: PEDIR EL FUEGO, México, Joaquín Mortíz, 1987.
- Norberg, Dag: MANUEL, PRATIQUE DE LATIN MÉDIÉVAL, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1980.
- Osorio Romero, Ignacio: FLORESTA DE GRAMÁTICA, POÉTICA Y RETÓRICA EN NUEVA ESPAÑA (1521-1767), México, U.N.A.M., 1980.
- Parrott, E. O. (Ed.): HOW TO BE WELL-VERSED IN POETRY, Middlesex, Penguin Books, 1990.
- Paz, Octavio: OBRA POÉTICA (1935-1988), México, Seix Barral, 1991.
- POESÍA ALEMANA DEL BARROCO-DEUTSCHE LYRIC DES BAROCKS, Barcelona, Bosch, 1981. Introducción, selección, traducción y notas de Artur Quintana.
- POESÍA EN MOVIMIENTO, México, Siglo XXI Editores, 1966. Selecciones y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis.
- Praz, Mario: LA LITERATURA INGLESA I: DE LA EDAD MEDIA AL ILUMINISMO, Buenos Aires, Losada, 1975.
- Rabelais, Francois: OEUVRES, Paris, Éditions Garnier frères, 1950. Collationnées sur les éditions originales, accompagnées d'une bibliographie et d'un glossaire par Louis Moland.
- Sheridan, Guillermo: LOS CONTEMPORÁNEOS AYER, México, FCE, 1993.
- Stevens, Wallace et al: EL POETA Y SU TRABAJO, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1983. 5 vols.
- Sucre, Guillermo: LA MÁSCARA. LA TRANSPARENCIA. ENSAYOS DE POESÍA HISPANOAMERICANA, México, FCE, 1988.
- Vogt, Joseph: LA DECADENCIA DE ROMA. METAMORFOSIS DE LA CULTURA ANTIGUA 200-500, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968. Traducción de Francisco Presedo.



Xirau, Ramón: ENSAYOS DE POESÍA IBEROAMERICANA  
CONTEMPORÁNEA, México, Consejo Nacional para la Cultura  
y las Artes, 1995.

CARMINA FIGURATA GRAECA

AGRADECIMIENTOS	3
PRÓLOGO	5
<b>CAPÍTULO I: DENOMINACIÓN, ORIGEN, ATRIBUCIÓN AUTORAL Y DATACIÓN</b>	<b>11</b>
I, 1 Sobre la denominación de Τεχνοπαίγνιον	13
I, 2 Sobre el origen del poema figurado	15
I, 3 Sobre su atribución autorral y datación	18
<b>CAPÍTULO II: CONTEXTO EN EL QUE SE ORIGINAN</b>	<b>25</b>
II,1 El mundo helenístico	26
II, 2 Situación vital del hombre Helenístico	33
II, 3 La literatura y la filología	37
<b>CAPÍTULO III: ANÁLISIS</b>	<b>43</b>
III, 1 <i>Las alas de Simias</i>	44
III, 2 <i>El hacha de Simias</i>	52
III, 3 <i>El huevo de Simias</i>	60
III, 4 <i>La siringa de "Teócrito"</i>	67
III, 5 <i>El altar dórico de Dosiadas</i>	81
III, 6 <i>El altar jónico de Besantino</i>	93

<b>CAPÍTULO IV: POÉTICA DEL CARMEN FIGURATUM</b>	100
IV, 1 La opinión común	101
IV, 2 Los <i>carmina figurata</i> y la poética de Aristóteles	103
IV, 3 Los <i>carmina figurata</i> en el contexto de la literatura griega	106
IV, 3, 1 Poesía y artes visuales	106
IV, 3, 2 Un proceso de lectura novedoso	109
IV, 3, 3 Un uso novedoso de los signos	111
IV, 4 El <i>carmen figuratum</i> como fenómeno retórico	112
IV, 4, 1 La retórica general	112
IV, 4, 2 La retórica de la imagen	113
<b>APÉNDICE: ELEMENTOS PARA UNA HISTORIA DEL CARMEN FIGURATUM</b>	118
Presentación	119
Primera parte: <i>carmina figurata latina</i>	
Publilio Optaciano Porfirio (S. III-IV d. C.)	121
Venancio Fortunato (S. IV)	128
Rabano Mauro (S. VIII-IX)	134
Cristóbal Cabrera (S. XVI)	139
Segunda parte: poemas en otras lenguas	
Francois Rabelais o Mellin de Saint-Gelais (S. XVI)	142

John Herbert (S. XVII)	145
<i>Bild-Reimen</i> del barroco alemán (S. XVII)	148
Lewis Carroll (S. XIX)	152
Guillaume Apollinaire (S. XX)	156
Vicente Huidobro (S. XX)	160
José Juan Tablada (S. XX)	164
Octavio Paz (S. XX)	169
Oliverio Girondo (S. XX)	176
Jorge Eduardo Eielson (S. XX)	178
La poesía concreta	180
La caligrafía figurativa árabe	184
<i>Bandha</i> en sánscrito y tamil	186
<b>BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA</b>	<b>190</b>