

6  
2 ej<sup>o</sup>

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



*CARMINA ANACREONTEA*

INTRODUCCION, VERSION Y NOTAS

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
**LICENCIADO EN LETRAS CLASICAS**

**P R E S E N T A**

**MAURICIO LOPEZ NORIEGA**

ASESORA: DRA. AMPARO GARCIA SCHMIDT

MEXICO, D. F.

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**

# *CARMINA ANACREONTEA*

Versión de Mauricio López Noriega



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Julio de 1996

A Sofía y a mis padres, con amor  
A Dirk Hol Blankenstijn, *in memoriam*



## PRÓLOGO

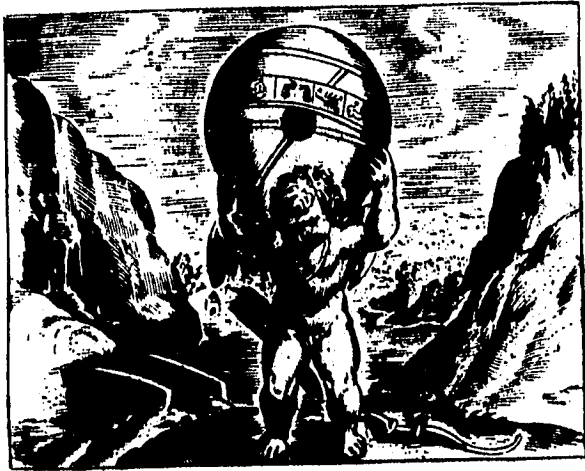
Una tesis para obtener el título de Licenciado en Letras Clásicas consiste, normalmente, en traducir e investigar. No será este trabajo la excepción. Pero mi traducción pretende ofrecer algo que motive a la lectura, a su deleite y disfrute; algo que guste; algo, también, que incite a la reflexión; en fin, algo que pueda excitar la curiosidad por los clásicos. En general, por desconocimiento, se adolece de varios prejuicios hacia los escritos griegos y latinos: parecen aburridos, pesados, o simplemente, muy lejanos; no se piensa que consigan ofrecer algo actual. Sin embargo, bien puede resultar absolutamente lo contrario, si se leen imaginando su momento, mirándolos bajo el lente del ser humano y de sus invariables inquietudes.

Se puede dividir este escrito en dos partes principales; la primera parte, a su vez, en dos secciones: una informativo-descriptiva y otra recreativa. La informativa está dividida en dos: a) sobre la traducción; se habla sobre el oficio de traducir, en general, y se expone el criterio que se ha elegido para la forma de traducir, basado en la teoría vermeeriana del *skopos*; dicha teoría se complementa con b) la introducción general al tiempo y a la cultura a que los *Carmina Anacreontea* pertenecieron, así como a los problemas que esta colección presenta: datación, transmisión y autoría; temática, género literario, impacto en las literaturas y, finalmente, métrica. La segunda sección, la recreativa, es la versión que ofrezco al lector medio de lengua castellana que desconoce el griego. Es un intento por transmitir el espíritu y la musicalidad de los poemas que conforman la colección, además de ser un esfuerzo por difundir la cultura clásica, objetivo de mi carrera. He procurado presentar una versión que el individuo que no sabe griego pueda saborear y sentir como propia, de modo que, al leer los poemas, consiga apreciar su valor y su encanto.

La segunda parte consiste en una transcodificación de estructuras gramaticales que, junto con las notas al castellano y al texto original -forma académica tradicional de presentar la traducción de un texto en el colegio de letras clásicas-, servirá para que el síndico evalúe mis conocimientos de la lengua helénica y, en general, de la cultura clásica.

Es mi más alta aspiración que este trabajo resulte, para quien no está familiarizado con los clásicos, el punto a partir del cual se incremente su interés en ellos; para quien los conoce y admira, un nuevo motivo de satisfacción.

Antes de comenzar, quisiera agradecer, por su interés en este estudio, a mis hermanos y amigos; a mis compañeros María Guadalupe, Murco, Eduardo, Amalia, Paco y José por su amistad y apoyo. Agradezco a mis maestros su dedicación, particularmente a la Dra. Amparo Gaos Schmidt, por su paciencia y por enseñarme que dirigir una tesis no se limita a lo académico. Finalmente, quiero agradecer al personal académico y administrativo del Instituto de Investigaciones Filológicas, particularmente al Dr. Fernando Curiel Defossé y al Dr. Alberto Vital Díaz por el apoyo que me brindaron, así como a la Secretaría General de la UNAM, que por medio del Programa de Apoyos Académicos, me favoreció con una beca durante la realización de este trabajo. A todos ellos, gracias.





## PRIMERA PARTE: I. SOBRE LA TRADUCCIÓN

(To translate is)  
"very probably... the most  
complex type of event yet produced  
in the evolution of the cosmos".<sup>1</sup>  
(Richards, 1953)

En una tesis cuyo objetivo principal es la traducción, no sería imposible, pero sí en gran medida irresponsable, omitir un capítulo que trate precisamente de esto: del traducir. El oficio de traducir, tan poco reconocido hoy, se presenta actualmente como una disciplina mucho más compleja de lo que, en un principio, aparenta ser. Por ser ésta mi primera experiencia formal en estos terrenos, y porque es frecuente que la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, para la carrera de Letras Clásicas, acepte como tesis una traducción apoyada en un estudio filológico, creí apropiado reflexionar un poco acerca de este oficio, a fin de esclarecer mis propias ideas sobre las teorías y los problemas que implica; pienso que sólo ello construiría una base sólida en la cual podría hincar mi tarea.

Procuraré responder ordenadamente, en lo posible, las preguntas que todo traductor, creo, debe hacerse al llevar a cabo su oficio: ¿qué es traducir? ¿Para qué, para quiénes se traduce? ¿Cuál es la posibilidad neta de que un texto pase a otra lengua? ¿Cuáles son los principales obstáculos que un traductor encuentra? No intentaré ser exhaustivo, mi propósito es específico; quiero acercarme al tema para ofrecer, de manera consciente, una traducción que, si no resulta afortunada, cuando menos sea consistente y pueda explicarse; seguiré, pues, el consejo de un traductor: "teoría para guiar la práctica".<sup>2</sup> Para ello, situaré la traducción en el campo al que pertenece; haré una semblanza de lo que es la historia de la traducción (preteoría de la traducción); profundizaré en lo que se llama "ciencia de la traducción", para, así, fundamentar e introducir, de manera natural, la teoría del *skopos*, la cual ha normado mi traducción.

---

<sup>1</sup> Citado por Wilss, p. 133.

<sup>2</sup> García Yebra, 1983, p. 24.

## Comunicación y traducción

Toda traducción es una forma de comunicación. Algunos dicen que la comunicación es imposible, y naturalmente, si ésta es imposible, lo será también la traducción. Se debe recordar que quien se atrevió a enfocar de tan atrevida manera este problema fue el "sofista" Gorgias de Leontini: "nada existe... Aunque exista, es incomprendible para el hombre... Aunque sea comprensible, ciertamente es incommunicable e inexplicable al vecino".<sup>3</sup> Para abundar un poco en esta postura, estimo acertada la recreación que hace de dicha problemática Pedro Tapia, y pienso que, para los efectos de estas páginas, se podría sintetizar del modo siguiente: "el que habla, habla palabras... no dice las cosas reales, dice palabras, lo cual es algo distinto de las cosas... ¿cómo puede ser posible que el oyente, mediante esa palabra conocida, se imagine exactamente lo mismo que el que habla?"<sup>4</sup>

Así, junto con Gorgias, muchos otros, por ejemplo Von Humboldt -que parece ser de los primeros que argumentó en este sentido<sup>5</sup>-, Rilke, Weisgerber y Gipper<sup>6</sup>, parecen favorecer, al menos parcialmente, la postura del llamado "solipsismo lingüístico", que consiste en establecer que incluso dentro de una misma lengua, toda comunicación es, en sentido estricto, imposible, pues: ¿cómo podemos garantizar que lo pensado sea exactamente lo que transmitimos, y no otra cosa? Y, si lo anterior fuera posible ¿cómo saber si el otro entiende lo que realmente queremos decir? Dicho de otra manera: yo entiendo que tú entiendes que yo entiendo que no entiendes.

Tal posición, aunque en primera instancia resulte atractiva para algunos (y terrorífica para otros), no es incontestable. Se verá esquemáticamente, las argumentaciones

---

<sup>3</sup>Gorgias, en DK, B, 3, 84-85 y Sexti., *adv. math.* VII 65 y ss. (Trad. de Pedro C. Tapia Zúñiga).

<sup>4</sup>Tapia Zúñiga, 1994, pp. 40-41.

<sup>5</sup>"Toda traducción me parece sencillamente un experimento para resolver una tarea imposible", citado por Wilks, 1977, p. 40. Von Humboldt escribe en 1796.

<sup>6</sup>Rilke: "Las cosas no son para ser dichas o entendidas en su totalidad... casi todo lo que nos sucede es inexpresable", 1929, p. 15. Weisgerber, 1950: "La opinión de los traductores más serios acaba en que una traducción perfecta de un idioma a otro es imposible" (lo cual no niega estrictamente la posibilidad de traducir, cursivas mías), y Gipper, 1972: "iraductibilidad es y sigue siendo... un concepto relativo", citados por Wilks, p. 48.

en contra. A lo que dice Gorgias sobre comunicación se oponen tanto la dialéctica platónica como la lógica aristotélica, al establecer que podemos comunicarnos por medio de palabras. ¿Cómo?

Nuestros sentidos perciben un objeto. Los datos de los sentidos, las imágenes, pasan al entendimiento agente -agente, porque actúa desmaterializando las sensaciones; es decir, elimina lo accidental y remite el producto inmaterial al entendimiento paciente. Como resultado de este proceso se obtiene la especie expresa, la idea, el concepto. En este punto, pues, entra en acción el entendimiento paciente -propriadamente, la inteligencia-, el cual trabaja con conceptos universales (las ideas de Platón). Dichos conceptos universales se expresan por medio de palabras o términos establecidos por *convención*. El término (o palabra) es el signo o expresión externa de una idea, y el signo es todo aquello que, conocido, nos refiere al conocimiento de otra cosa, es decir, de la idea. Este es, aproximadamente, el proceso que nos permite comunicarnos, o explicar la posibilidad de comunicación.

Pero hay un punto fundamental: dije que las palabras, que refieren las ideas, se establecen por *convención*. Por lo tanto, como la comunicación es, básicamente, verbal (al menos en los textos), y como el instrumento -la palabra- se acepta por convención, se puede concluir que, aunque sea convencionalmente, es posible comunicarnos; lo cual no implica que seamos capaces de comunicarnos completa, perfectamente, sino de manera aproximada, aceptable. Basándome en el postulado de que es posible comunicarnos, puedo hablar de traducir, ya que es una forma de la comunicación.

Esbozada una respuesta a Gorgias, me ocuparé de quienes, como él, se mostraban a favor de la postura del solipsismo lingüístico. Por lo que toca a Von Humboldt, hay que recordar que él mismo afirma en otro lugar que, finalmente, "el don natural para el idioma es general y todos llevan dentro de sí la clave para comprender todos los idiomas", i. e., que la traducción después de todo sí es posible, "porque es un proceso hermenéutico, y porque en todos los idiomas, inclusive en los llamados primitivos, al fin y al cabo existe un

potencial de expresión comparable".<sup>7</sup> De lo que dice Weisgerber, Kade (1968) opina que, "si en cada idioma se puede expresar *todo*, podemos concluir que -por principio- *todo* se pueda traducir de un idioma dado a cualquier otro idioma dado... objetivamente, por lo tanto, cualquier traducción es posible".<sup>8</sup>

Por tanto, se puede concluir que *la comunicación es posible*; a partir de ello y para lo que nos ocupa, podemos atenernos a una definición: la traducción es *una tentativa de comunicación*.

### Preteoría de la traducción

#### *Un resumen*

Para empezar: ¿Qué es traducir? Casi existen tantas definiciones como traductores se hayan planteado dicha cuestión. Hablaré aquí de las diferentes *opiniones* de quienes han destacado en este campo, lo que implica un brevísimo resumen sobre lo que se ha llamado "preteoría" de la traducción; se trata de la reflexión y de las opiniones sobre este tema, que no han sido elevadas a nivel de teoría ni presuponen una metodología científica; dicho de otra manera, "la multitud de diferentes manifestaciones de siglos pasados sobre la problemática de la traducción podría entenderse como un montón de discursos a veces sumamente significativos, pero que nunca lograron condensarse en una tematización coherente, concluyente en sí, e interobjetivamente válida, de la ciencia de la traducción".<sup>9</sup>

El término ya presenta problemas; Söll tiene razón al notar que "la historia de la teoría de la traducción... se puede entender como una discusión sobre la polisemia de la palabra *traducir*".<sup>10</sup> Existían entre los latinos los conceptos de *interpretatio* (traducción guiada formalmente por un texto modelo), la *imitatio* (que trataba de adoptar tanto la forma como el contenido del original) y la *aemulatio* (que trataba de ser una creación equivalente,

---

<sup>7</sup>Citado por Wilss, p. 42.

<sup>8</sup>Citado por Wilss, p. 57.

<sup>9</sup>Wilss, p. 11.

<sup>10</sup>Citado por Wilss, p. 32.

incluso colocando al traductor por encima del texto original). Cicerón propone el principio de la traducción *ut orator*,<sup>11</sup> muy cercana al concepto de la *aemulatio*, transferencia interlingual mirando hacia el idioma meta, principio que siguen Horacio y Quintiliano;<sup>12</sup> San Jerónimo practica tanto el principio de *sensum exprimere de sensu*, traducción conforme al sentido para los textos profanos o laicos, como el de *verbum e verbo* (*exprimere*), traducción literal de los textos bíblicos. Lutero, como buen reformador, desarrolló una concepción específicamente dirigida al "hombre de la calle" como destinatario de su traducción.<sup>13</sup>

Más tarde, Schleiermacher propondría que "o bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible, y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector, y hace que vaya a su encuentro el escritor".<sup>14</sup> Es decir, o el traductor traduce casi *ad litteram* y que el lector haga el esfuerzo de comprender al escritor, o bien, el traductor le da al lector una versión "procesada y digerida" y trata de que el escritor llegue, así, directamente al lector. Schleiermacher, parece, es el primero en tratar los objetivos de la traducción de manera más amplia: establece las diferencias entre traducir e interpretar; entre el traducir textos literarios y científicos, y el traducir mecánico; cuestiona si la traducción debe someterse al original o viceversa.<sup>15</sup>

Poco más adelante, von Humboldt, con sus reflexiones llenas del espíritu romántico de la época (finales del siglo XVIII y principios del XIX), dará material para teorizar sobre un punto que ninguno se había planteado anteriormente: la imposibilidad del traducir.<sup>16</sup> Me parece conveniente, antes de seguir, precisar mi posición en cuanto a un

---

<sup>11</sup>Cf. Cic. *O.G.O.*, iv. 14: "nec converti ut interpres, sed ut orator, sententijs isdem et earum formis tanquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis" (y no traduje como intérprete sino como orador, conservando las mismas ideas y las mismas formas, como se dice, las "figuras", pero con el lenguaje que utilizamos hoy en día.)

<sup>12</sup>Según Vermeer, esto se refiere a lo que se entiende de manera tradicional, aunque se puede decir que Cicerón es ecléctico para traducir, ya que traduce por lo menos de tres maneras: científica, poética y retóricamente (cf. Tapia Zúñiga, 1996, 39-59).

<sup>13</sup>Para esto, cf. Wilss, pp. 34-35.

<sup>14</sup>Citado por García Yebra, p. 136.

<sup>15</sup>Cf. Wilss, p. 36.

<sup>16</sup>Vid. *supra*, p. 10.

punto particularmente problemático: el concepto de fidelidad; esto es, la discusión tradicional de las ventajas y desventajas de la fidelidad hacia el texto de partida, en el sentido tradicional del concepto, que entiende por fidelidad la literalidad. Trataré de responder claramente a estas cuestiones.

#### *La concepción tradicional de fidelidad*

Parece que 'fidelidad' se puede referir a muchas cosas. Pero 'ser fiel' a un aspecto automáticamente implica ser 'infiel' a otro, ya que lo que llamamos 'fidelidad' hacia un texto original no es más que un concepto condicionado por nuestra cultura. Cuanto más literal pretende ser una traducción, tanto más 'forzada' resulta, debido a las diferencias estructurales entre el texto original y el texto meta.<sup>17</sup> Además, literal "puede significar: a) una reproducción hecha *palabra por palabra*, sin tener en cuenta la gramática y la sintaxis de la lengua de llegada, como cuando, por ejemplo, el *mili liber est*, se traduce mediante *para mí libro es*; b) una traducción *literal* en el amplio sentido del término; es decir, la que tiene en cuenta la gramática y sintaxis de la lengua de llegada, (*el libro es para mí*) y c) la que Springer (1975) intentó poner en claro. Según este autor, por lo menos desde San Jerónimo, con el término *literal* (en latín, *verbum de verbo*) se hace referencia a una traducción morfémica (o morfemática); es decir, a la reproducción de los elementos de un texto en el nivel de los *morfemas* (mínima unidad significativa)".<sup>18</sup>

Desde luego, es conveniente conocer otra opinión, otro punto de vista; dejemos que el autor hable sobre un aspecto de su visión del traducir: "no concibo, para traducir un clásico, otra manera ni otro objetivo que la literalidad; para conseguirla, la versión no ha de ser de sentido a sentido, porque con este sistema el autor original queda sometido, en última instancia, a la buena voluntad de la interpretación subjetiva de su traductor, sino de palabra a palabra, lo que permite... un acercamiento más verdaderamente objetivo y cierto

<sup>17</sup>Vernier, 1993.

<sup>18</sup>Tapia Zóniga, 1996, p. 43 (nota 12).

al sentido del original".<sup>19</sup> Pienso que la diferencia entre Bonifaz Nuño y Vermeer estriba en que, mientras aquél concibe a la literalidad como el "único" *skopos* válido, éste lo entiende como uno de tantos que, por supuesto, puede ser perfectamente válido. Pero sería temerario -al menos por el momento- no tomar en cuenta el punto de vista de Bonifaz, quien sabe traducir siendo, a un tiempo, literal y rítmica.<sup>20</sup> (Al respecto, resulta simpática una opinión más: "traducir el espíritu es una intención tan enorme y tan fantasmal que bien puede quedar como inofensiva; traducir la letra, una precisión tan extravagante que no hay riesgo de que la ensayen").<sup>21</sup>

*Traducción en verso: una problemática más compleja.*

Si, como se ve, el problema de la traducción es muy complicado, ¿qué hará el traductor, cuando el texto original está lleno de poesía y de ritmo? ¿Cómo debe traducirlo? Parece un dilema aún mayor que el de quien se enfrenta con una traducción en prosa, pues también creo que "la poesía es sin duda el problema más escabroso o más resbaladizo en la traducción literaria".<sup>22</sup> La polémica ha sido, desde siempre, encarnizada; Aulo Gelio proporciona el panorama general de lo que se hacía en este campo en su tiempo, y alaba la actitud de Virgilio: "Dicen que, cuando de un poema griego debemos traducir e imitar frases insignes, no siempre debemos esforzarnos en traducir todas las palabras enteramente del mismo modo en que están dichas, pues la mayor parte pierden gracia si son trasladadas violentamente, como a desgana y renuentes. Con talento, pues, y con ponderación, Virgilio omitió unas cosas, expresó otras, cuando reprodujo pasajes o de Homero o de

<sup>19</sup>Bonifaz Nuño, 1983, p. LXII.

<sup>20</sup>Aunque hay quienes, a su altura, sostienen otra opinión; dice Lope de Vega, comentando la traducción de los *Salmos* de fray Luis: "La 'verdad' es la fidelidad al *sentido*; la 'elegancia' está en la gracia, en el donaire del estilo, que no se logra calcando las estructuras formales del original sino siguiendo el genio de la lengua del traductor". Además, Bonifaz mismo ha afirmado que "en lo que concierne al griego, la tarea (de traducir) se dificulta y se acerca a lo imposible... La traducción literal del griego a nuestro idioma, podría asemejarse al trabajo de un músico que trasladara al piano una partitura orquestal". (cf. Bonifaz Nuño, 1995, p. 7). ¿Cómo, pues, no resultaría forzada una traducción literal del griego al castellano?

<sup>21</sup>Borges, 1974, p. 400.

<sup>22</sup>García Yebra, p. 40.

Hesíodo o de Apolonio o de Partenio o de Calímaco o de Teócrito o de cualesquiera otros".<sup>23</sup>

Hubo y hay quienes piensan que la manera de traducir en verso a los poetas "no es solamente la mejor, sino además la única que debe ser empleada".<sup>24</sup> Más serena me parece, para hacer más breve la ejemplificación de esta disputa, la postura de fray Luis de León, quien afirma que "el que quiera ser juez inexorable de las traducciones poéticas, pruebe primero qué cosa es traducir de una lengua extraña a la suya, sin añadir ni quitar sentencia, y guardar quanto es posible las figuras del original, y su donaire, y hacer que hablen en castellano, y no como extranjeras y advenedizas, sino como nacidas en él y naturales".<sup>25</sup> Resulta acertada la posición de alguien más cercano a nosotros; dice Jakobson (1966): "por definición, la poesía es intraducible. Sólo es posible una *transposición creativa*".<sup>26</sup>

Sin embargo, me amparo en Klopfer para llevar a cabo una tarea que parecería a todas luces insalvable: "la traducción es, para un ámbito determinado, a saber, para el de la lengua extranjera, la única forma posible de vida, de supervivencia de la poesía. La traducción es la supervivencia de la poesía, puesto que la poesía sólo vive en la medida en que es comprendida".<sup>27</sup> Si esto es cierto, como creo, entonces resulta un imperativo para quienes nos inclinamos profundamente por la poesía, hacer que la poesía sobreviva, en la medida que sea posible; incluso parece una tarea urgente, puesto que hoy día se va reduciendo cada vez con mayor intensidad la parte de la sociedad que lee poesía. Y más aún que otros, nuestros tiempos, permeados por la ciencia y la técnica, necesitan de la poesía, ya que "la raíz básica de nuestra crisis cultural reside en la aterradora falta de

---

<sup>23</sup>Aulo Gelio, *Noches Áticas*, IX,ix,1-3: "*Quando ex poematis Graecis vertendae imitandaque sunt insignes sententiae, non semper aiunt entendum ut omnia omnino verba in eum in quo dicta sunt modum vertamus. Perdunt enim gratiam pleraque, si quasi invita et recusantia violentius transferantur. Scite ergo et considerate Vergilius, cum aut Homeri aut Hesiodi aut Apollonii aut Parthenii aut Callimachi aut Theocriti aut quorundam aliorum locos effingeret, partim reliquit, alia expressit.*"

<sup>24</sup>Malfilâtre, citada por Bardon. 1980. p. 660: "*est non seulement la meilleure mais même la seule qui doit être employée.*"

<sup>25</sup>Citada por García Yebra, p. 68.

<sup>26</sup>Citado por Wilss, p. 172: "*poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible*" (cursivas mías).

<sup>27</sup>Citado por García Yebra, op. cit., p. 131-132.



ternura y de solicitud de los unos para con los otros, de todos para con la naturaleza y para con nuestro propio futuro".<sup>28</sup> Y no es que la poesía sea sólo ternura, sino que ésta es parte esencial del *Eros*, el cual "está invadido de un permanente impulso hacia arriba, hacia lo más bello, lo más verdadero, lo más justo y lo más humano",<sup>29</sup> en donde lo más humano incluye también los opuestos de fealdad, falsedad, injusticia. Por si fuera poco, dice Schadewaldt que "la palabra de la poesía, frente al logro de la ciencia, es una manera indispensable, totalmente insustituible, de descubrir el mundo, de fundamentar la realidad, y, al mismo tiempo, es órgano vital de nuestra comprensión del ser y del hombre".<sup>30</sup>

### *La presencia activa en la traducción*

Desde un principio pensé que la labor de un traductor no es simplemente la de un ser obscuro que trabaja y se eclipsa. No estoy de acuerdo con la ganadora del Premio Alfonso X para la traducción literaria (1986), en que "el traductor debe *desaparecer* para que su 'presencia' no obstaculice la aparición de las ideas e intenciones del 'autor verdadero'".<sup>31</sup> Pues ¿cómo puede desaparecer si "se está consciente de que la tarea del traductor no es copiar sino *recrear*"?<sup>32</sup> Me parece, ciertamente, una contradicción que la misma autora quiera desaparecer y al mismo tiempo recrear. Al ser el traductor bicultural y bilingüe, no puede dejar de ser un co-creador (y por lo tanto re-creador), una mente que conoce ambas culturas, ambas lenguas, que son lo necesario para llevar a cabo el proceso: el traductor *está* presente en la traducción. Para cualquier individuo monolingüe, un texto en una lengua que no sea la suya simplemente *no existe* (por lo menos de manera efectiva). Cuando el traductor se propone llevar, de manera consciente y responsable, a la lengua terminal un texto de partida, se hace creador en el sentido de que da vida, al trasladar de

---

<sup>28</sup>Boff, 1982, p. 31.

<sup>29</sup>Idem, p. 28.

<sup>30</sup>Citado por García Yebra, p. 48.

<sup>31</sup>Domínguez Cruz, 1987, p. 11.

<sup>32</sup>Ibid.

una lengua y de una cultura a otra, algo que prácticamente no existía. En este sentido, la postura de Bardon nos parece mucho más realista: "la traducción no es ni traición ni creación. Traducir, es un medio, pero humilde: proporcionar el texto para que, con originalidad, se personalice".<sup>33</sup> Si se enfrenta la tarea de traducir en forma bipolar -servir al texto de partida y servir al posible lector del texto de llegada-, se deben esgrimir entonces todos los conocimientos -morfológicos, sintácticos, filológicos, culturales- en aras de lograr este buen término, que no sería otra cosa que co-crear. Sorprende, verdaderamente, que Segovia trate de simplificar con tanta facilidad el problema, ya que le parece que "como traductor (sc. una persona) no puede juzgar el texto ni interpretarlo, ni valorarlo; no tiene ni siquiera que comprenderlo, tiene que traducirlo".<sup>34</sup> ¿Cómo podemos ofrecer a alguien la traducción de un texto que no hemos comprendido?

### Ciencia de la traducción

Parece que es de nuevo Schleiermacher quien acuña el término de Ciencia de la Traducción (*Übersetzungswissenschaft*).<sup>35</sup> Aunque Störig afirme (1963) que "no hay hasta ahora, una teoría de la traducción metódicamente construida y aceptada por todos",<sup>36</sup> se puede decir que hay muchos que se han dedicado a crear, analizar, profundizar, en la ciencia y teoría de la traducción. Dice Wolfram Wilss, otro alemán, que "la ciencia de la traducción enfoca primordialmente el proceso",<sup>37</sup> y abunda diciendo que "el acto de traducir es un proceso de formulación lingual que abarca un amplio espectro de procedimientos de transferencia interlinguales",<sup>38</sup> lo cual me parece sumamente acertado, ya que, además, debe entenderse

---

<sup>33</sup>Bardon, p. 673: "la traduction n'est ni trahison ni création. Traduire, c'est un moyen, mais humble: servir le texte afin de permettre de retrouver son originalité personnelle".

<sup>34</sup>Segovia, p. 16.

<sup>35</sup>Cf. Wilss, p. 36.

<sup>36</sup>Citado por García Yebra, p. 16.

<sup>37</sup>Wilss, p. 71.

<sup>38</sup>Wilss, p. 32.

que el proceso de la traducción es, también, hermenéutico<sup>39</sup> (y, dado su carácter, siempre será objeto de interpretación). En 1977, Wilss edita un libro titulado precisamente "La Ciencia de la Traducción. Problemas y Métodos" (*Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*). Resulta muy interesante mencionar algunas de las afirmaciones que hace en su libro para, así, poder comprender más plenamente la teoría de otro alemán, Vermeer, que será la que intentaré bosquejar y sobre la cual basaré mi traducción.

"La formación de los conceptos y de la terminología de la ciencia de la traducción -dice Wilss- no se realizó repentinamente; más bien... lentamente, a pasos pequeños, al margen del escenario lingüístico de los años cincuenta, en movimientos cautelosos y experimentales en cuanto a la teoría y la metódica".<sup>40</sup> Así que, como ciencia propiamente dicha, la de la traducción es extraordinariamente joven. Hay una particularidad sumamente importante en una definición de este autor: "el traducir *como forma específica de la comunicación interlingual* se refiere a acciones y decisiones lingüales, y tiene que orientarse por planteamientos concretos referidos a los dos respectivos idiomas en cuestión".<sup>41</sup> Wilss plantea que la traducción es parte de la comunicación, por un lado; por otro, comienza a definir lo que es comunicación: acciones y decisiones lingüales. Me parecen relevantes estos dos puntos, pues más adelante los veremos desarrollados, con un nuevo enfoque, en la teoría vermeeriana. Y hay otro punto que llama la atención: "toda traducción representa un experimento más o menos exitoso de sincronizar los aparatos reguladores sintácticos, lexicales y estilísticos de dos idiomas, un idioma original y un idioma meta",<sup>42</sup> de hecho, concibe como meta del proceso traductorial "la sincronización óptima (sic) de los textos original y meta".<sup>43</sup> La sincronización se prepara y dirige decisivamente por la comparación de los potenciales sintácticos y lexicales de expresión

---

<sup>39</sup>Se puede entender "proceso hermenéutico" como interpretativo, que no se agota en la sintaxis ni en la semántica del texto; se debe llegar a una traducción "hermenéutica", en la que se busca apropiarse del texto con la conciencia de que la lengua y la cultura en la que se recibe imponen una distancia, el distanciamiento que da objetividad por encima de la subjetividad de la apropiación" (cf. Beauchot, 1992, p. 45).

<sup>40</sup>Wilss, p. 12.

<sup>41</sup>Wilss, p. 15 (cursivas mías).

<sup>42</sup>Wilss, p. 16.

<sup>43</sup>Wilss, p. 71.

inherentes a ambas lenguas. lo que implica que el proceso traductorial pertenece a la lingüística sincrónica, pero más a la aplicativa, ya que enfoca tanto la dirección L1/L2 como L2/L1.<sup>44</sup> Koschmieder (1965), precisando la posición de Mounin, define así el acto de traducir: "entiéndase que traducir significa 1) encontrar el G (*das Gemeinte*, lo intentado) correspondiente a Zx (*Zeichen*, el signo) en Lx (el idioma respectivo) a través de Bx (*das Bezeichnek -sie-*, lo designado), y 2) encontrar el Zy correspondiente al mismo G en Ly a través de By".<sup>45</sup>

Todo lo anterior hizo que la investigación de la ciencia de la traducción fuera adquiriendo, lentamente, nuevos giros y enfoques. Los teóricos, de vez en cuando, se mostraban de acuerdo entre sí; otras veces, trataban de demostrar por qué determinada teoría o parte de teoría se podía considerar incorrecta. Otros más, a partir de una línea de investigación dada, se proponían profundizar de manera exhaustiva. En esta forma se comenzaron a establecer nuevos postulados. Entre muchos, nos parece relevante, para pasar a la teoría de Vermeer con ciertas bases, uno que establecieron Nida y Taber (1969): "en tiempos pasados, lo que más preocupaba en la traducción era la forma del mensaje... Hoy, en cambio, preocupa menos la forma del mensaje que la reacción del receptor. Lo decisivo es que éste, en la medida de lo posible, reaccione ante el mensaje traducido de la misma manera que los primeros receptores reaccionaron ante el texto original. A la vieja pregunta de si una traducción es correcta habrá que responder con otra pregunta: ¿para quién?"<sup>46</sup>

Con estas bases en mente, se puede pasar a la teoría de Vermeer, quien ha investigado de manera exhaustiva el fenómeno de la traducción y ha elaborado una teoría propia que, decididamente, me ha parecido el sustrato teórico adecuado para justificar y llevar a cabo mi traducción.

---

<sup>44</sup>L1, idioma original; L2, idioma - meta, como una de sus cualidades esencialmente constitutivas, junto con la interlingüalidad y la irreversibilidad.

<sup>45</sup>Citado por Wilss, p. 51.

<sup>46</sup>Nida-Taber, 1969, p. 15-16.

### La teoría del *skopos*<sup>47</sup>

Se recordará, por comparación, aquellos puntos importantes que se han mencionado para exponer la teoría de Vermeer. "Traducir, dice Valentín García Yebra, es expresar con palabras de una lengua lo previamente expresado con palabras de otra",<sup>48</sup> y más adelante abunda en la labor del traductor: "debe aspirar a decir toda y sólo lo que el autor original ha dicho, y a decirlo del mejor modo posible".<sup>49</sup> Sin duda alguna, es una excelente definición: sin embargo, nos parece que podría ser menos abstracta, ya que los textos son polisémicos, y decirlos "de la mejor manera" no garantiza que serán entendidos. Afirmo lo anterior, pues me parece más completo tratar de situar a la traducción en lo que, pienso, es su marco natural: la comunicación. Por ello, prefiero la posición de Hans J. Vermeer: una traducción es *una tentativa de comunicación*, que como oferta, el otro puede aceptar o rechazar.<sup>50</sup>

Quisiera hacer énfasis en que se enfoca todo el problema de la traducción a partir del hecho de que se debe entender esa actividad como un fenómeno de la comunicación. El teórico alemán me interesa, porque adopta una posición muy sagaz: sí se da la comunicación; sin embargo, no hay que olvidar que técnica y científicamente ninguna comunicación humana es *unívocamente* exacta. Y define la comunicación de este modo: es un comportamiento que se interpreta como signos que quieren decir algo al interlocutor o a los interlocutores;<sup>51</sup> el proceso mental que se lleva a cabo implica la elaboración de un pensamiento y su expresión, y esta última operación, a su vez, incluye una *traducción* de lo pensado, que se expresa fundamentalmente, pero no exclusivamente, por medio de un comportamiento verbal.

---

<sup>47</sup>Agradezco la guía del Dr. Pedro C. Tapia Zúñiga para todo el capítulo sobre traducción, en especial en cuanto se refiere a esta teoría.

<sup>48</sup>García Yebra, p. 126.

<sup>49</sup>García Yebra, p. 135.

<sup>50</sup>Vermeer, 1990, p. 49 y ss.

<sup>51</sup>Vermeer, *ibidem*.

Tal vez convenga desarrollar un poco más ampliamente lo que comprendí que Vermeer entiende por comunicación:

1) Dentro del amplísimo espectro de lo que es (son) la(s) acción(es) (*Handlung-en*), encontramos la *interacción*, que el autor define como una actividad de dos (personas o cosas), percibida como tal (recíproca) por uno de los implicados en el proceso, o por un observador; 2) ésta puede ser intencional o no intencional; 3) la comunicación es una *interacción intencional* realizada (básicamente) con elementos verbales, e influida por una amplia gama de factores, y, 4) dentro de la comunicación, se puede encontrar la actividad traductoria y, dentro de ésta, la traducción propiamente dicha.<sup>52</sup>

Si lo que aquí se quiere destacar es la traducción como parte de la comunicación, será conveniente analizar, guiados por Vermeer, cuáles son los factores que influyen en ésta -y, por tanto, en la traducción-, ya que su teoría "parte del hecho de que toda traducción entraña una intención informativa".<sup>53</sup> Dentro de esta interacción, juegan un papel destacado, entre muchos otros, los siguientes factores:

I (E, R, S, SK, T)H

en donde I=Interacción, E=Emisor, R=Receptor, S=Situación, SK=*Skopos*, T=Texto y H=Historia, que se multiplican por tantas veces cuantas variantes o variados puedan ser, en concreto, cada uno de los factores.<sup>54</sup>

Lo anterior puede ilustrarse con la teoría de los "marcos y escenas" (*scenes & frames*): lo que un individuo (A) tiene en mente y quiere comunicar es su *escena* (*scene*). La escena es el mensaje que se quiere transmitir, un complejo de sensaciones. Estas "sensaciones" (que tienen sus particularidades, como la situación externa, la forma externa -gestos, frases verbales- y la situación interna -lo que no se verbaliza-) se encuentran plasmadas por *marcos* (*frames*). Los marcos son la exteriorización de una escena (un

---

<sup>52</sup>Ya que traducir, por ejemplo, también abarca la tarea de los intérpretes, el comercio y la propaganda, instructivos etc.

<sup>53</sup>Vermeer, p. 55.

<sup>54</sup>Ibid., p. 56-63.

marco sin escena se encuentra reducido a textema -aquella parte de una frase verbal que por sí misma no tiene sentido propio).

Todo esto, para que otro individuo, (B), reciba el mensaje, que define como la forma externa de una escena, lo que es perceptible para el receptor. Para ser más claros: un individuo quiere comunicar una escena, por decir, "esta ciudad es un asco", lo cual se encuentra impregnado de sensaciones individuales, como, por ejemplo, de qué ciudad habla, por qué será un asco, quién lo está diciendo, cómo lo dice y qué es lo que no dice. Todo ello influye sobre la manera en que el oyente recibe el mensaje, es decir, cómo percibe lo que la persona dice, no dice y la forma externa e interna de lo que dice, de tal manera que si un habitante de la Ciudad de México o de Los Ángeles enuncia esa frase, debe ser tomado en cuenta todo el contexto, y por éste, el mismo parlamento significa algo distinto, si lo dice un habitante de Hamburgo, El Cairo o Hong-Kong; naturalmente, se puede hablar de lo distinto que podría resultar para un habitante de Esparta o de la Roma clásica; cada uno tendrá una diferente concepción de lo que el predicado nominal "asco" entraña en relación con el sustantivo "ciudad", sin hablar de las personas que ni siquiera conocen una ciudad, o de aquellos que lo dicen simplemente por "ardor" (es decir, que no lo quieren significar verdaderamente).

Para comunicar su escena, el que habla se sirve del marco que integra a la frase castellana "esta - ciudad - es - un - asco" (un adjetivo demostrativo, un sustantivo, un verbo, un artículo y otro sustantivo que funciona como predicado nominal) y que dice sólo lo que el comunicante dijo. A eso que percibe el oyente mediante dicha frase, incluyendo gestos, entonación, silencios y la manera particular de decirlo, es a lo que Vermeer llama *recepción del mensaje*: la asimilación de toda una escena que el que oye crea, o mejor, *recrea* en su mente. Para que lo anterior cobre pleno sentido, hagamos que Vermeer vuelva a la traducción, a la que re-define como la transmisión de escenas, por medio de marcos

(textos), y basadas cada una en el conocimiento de una cultura, ya que cada cultura posee sus propias escenas y marcos.<sup>55</sup>

Aquí se toca uno de los puntos básicos de la teoría vermeeriana: la cultura. Para el investigador, el concepto de cultura es, simplemente, inseparable del problema de la comunicación, y por tanto, del de la traducción. Para él es un concepto histórico: traducción implica -dice- un entorno cultural, un comportamiento cultural (la frase del ejemplo está cargada de sememas culturales). Y define cultura como el conjunto de normas convencionales para comportarse en una sociedad, y el conjunto de comportamientos que resultan de éstas. La traducción es un proceso intercultural, es la transculturización de un mensaje o, de otro modo, traducción es *el medio de una comunicación intencional y transcultural*.<sup>56</sup>

Con estas bases teóricas, que resumí lo más posible, redondea y completa su teoría de la traducción llegando al punto central: la exigencia básica de toda traducción es la *funcionalidad*; se trata de que el nuevo texto funcione en su afán informativo (o expresivo o ambos), y, para ello, de que tenga, como el texto de partida, un *skopos* (finalidad, propósito); que tenga en cuenta al receptor (a quien se dirige), que estudie su situación concreta, y como todo es distinto con respecto al texto original, necesariamente tiene que variar el nuevo texto: "el texto de partida ya (más o menos) cumplió su función, ya no hay que cuidarlo, hay que cuidar que el nuevo texto cumpla su *skopos*, que funcione".<sup>57</sup>

Si un texto, incluso un textema, contiene una infinidad de lecturas posibles, evidentemente tendrá una infinidad de posibles traducciones. En este sentido, parece acertadísima la opinión de Tomás Segovia: "la lectura, como la traducción, rehace... dejando siempre la posibilidad de una traducción diferente, de una lectura diferente. Pero no 'indiferente'. No *cualquier* traducción".<sup>58</sup> De este modo, volvemos al principio, a la

---

<sup>55</sup>Para lo anterior, cf. Vermeer, *ibidem*, y Vermeer, 1992.

<sup>56</sup>El alemán incluso clasifica el concepto al establecer las diferencias, que no expondré aquí, entre *paracultura*, *diacultura* e *idiocultura*, (Vermeer, 1990, p. 36 y 1993).

<sup>57</sup>Vermeer, 1993.

<sup>58</sup>Segovia, 1987, p. 18.



primera definición que Vermeer hace de lo que es una traducción: una *oferta*. Pero sin duda, la oferta tiene que brindarse; y, en la manera en que se realiza, radica la coherencia del pensamiento del alemán: un traductor debe "saber lo que está haciendo" cuando opta por su traducción, es decir, debe tener muy claro qué, para qué y para quién traduce. Ello decidirá por qué traducir de una manera u otra, por qué una estrategia y no otra, y cuáles serán las consecuencias de sus decisiones, i.e., el efecto que producirá su texto término en los receptores a quienes va dirigido.<sup>59</sup>

A partir de estos postulados, parece que es una responsabilidad insoslayable que el traductor defina su *skopos* (intención con que tiene lugar la interacción),<sup>60</sup> que tome en cuenta quién solicita la traducción y/o para quién y para qué está pensada; sólo después de lo anterior puede decidirse por una posibilidad, por una estrategia. Creo que en esta forma, mediante esta estrategia, el traductor puede justificar como válido -siempre y cuando sean congruentes propuesta y traducción- *cualquier* criterio para traducir. Y lo que se siente como singular en todo este proceso es que, aun a través de los laberintos teóricos, incluso con la duda que a veces hace sombrío el oficio, en cierto aspecto "esta tarea (sc. traducir) es la de producir otro texto que sin embargo es 'el mismo'".<sup>61</sup>

Quise esbozar la teoría vermeeriana porque estoy de acuerdo en que, en primer lugar, sin *skopos* ni estrategias definidas, ninguna traducción es susceptible de juicios objetivos; y además, con un *skopos* definido y claro, la traducción resultará más adecuada (puesto que se toman en cuenta las culturas y sus efectos), y en segundo lugar, resulta mucho más sincera la forma de realizar este oficio, ya que el traductor está más consciente de todo lo que su tarea conlleva implícitamente, y se acerca con más objetividad al texto, sabiendo que éste es "polifacético", y que irremisiblemente el ser fiel a alguno de sus aspectos implica ser infiel a otros.

---

<sup>59</sup>Vermeer, *ibidem*.

<sup>60</sup>Vermeer, 1990, p. 56: "Eine Intention (Skopos), mit der die Interaction stattfindet".

<sup>61</sup>Segovia, p. 15.

Por todo lo anterior (culturas, *skopos*, marcos y escenas), para el trabajo que nos ocupa, es necesario tomar dos "decisiones". Una: cuál es el fin, o los fines, de la traducción que ofrezco; la otra, tomando en cuenta la primera decisión: cuáles son las estrategias de las cuales me valdré para cumplir con mi intención.

### Estas versiones

Por mi decisión personal y por ser esta una tesis de licenciatura en letras clásicas, persigo dos objetivos diferentes: en efecto, como me dirijo a dos tipos de lectores muy distintos, se hacen necesarias dos traducciones.

La primera busca ofrecer, en castellano, una versión poética ( y rítmica) que deleite al lector que desconoce el griego, que no necesita el griego para disfrutar de los poemas. Quiero lograr una traducción que guste a mis familiares, amigos, conocidos y, en fin, a cualquiera que por algún azar tenga acceso a este texto. Mi lector no necesita las notas, no necesita el griego: le bastan el contenido y el ritmo. Por lo tanto, si nuestro texto original griego está escrito en forma poética, se debe procurar mantener dicha forma. Para lograr este propósito, para que mi traducción *funcione*, para conseguir mi objetivo (*skopos*), me valdré de ciertas estrategias, particularmente basadas en la teoría de los marcos y las escenas.

Esta versión tiene un matiz más personal y, a la vez, más técnico y vermeeriano: nos pareció que uno de los encantos (*skopos*) que tienen los poemas de la colección, es su musicalidad al ser leído en el original. Consideramos junto con Tagore, que "el ritmo es la fuerza creadora en manos del artista".<sup>62</sup> Para definir el *skopos* de mi versión, me basé, primeramente, en la tipología de textos; al saber que el texto original pertenece a determinado tipo de texto, puedo elegir, con mayor precisión, una determinada estrategia que permita que el nuevo texto *funcione*, es decir, que cumpla con su *skopos*. Después de

---

<sup>62</sup>García Yebra cita a Espinosa Pólit, quien cita a Tagore, p. 152.

1945, muchos se dedicaron a investigar la tipología de textos: Fedorov-Casagrande (1954), Jumpelt (1961), Mounin (1963), Nida (1964), Kloepfer (1967), Levy (1963-69), Irmén (1971) son los más sobresalientes.<sup>63</sup> Pero entre 1968 y 1972, Reiss clasifica los textos en tres clases: informativos, expresivos y operativos, coordinándoles un cierto número de clases de texto a cada uno, y ligando consideraciones metodológicas y críticas a dicha clasificación.<sup>64</sup> Como traduzco un texto literario (y por ello casi del todo de tipo expresivo) la versión se enfocará, mayormente, a la equivalencia de contenidos semánticos (escenas) y a la equivalencia estilística (marcos). Digo "mayormente", ya que la misma Reiss afirma que "desde luego, no siempre ocurre que un texto entero refleje exclusivamente una sola de las funciones del idioma: en la práctica existen numerosas intersecciones y mezclas".<sup>65</sup> De esta forma, esta colección también presenta, por ejemplo, un carácter informativo en cuanto a la mitología, a la cual se hace referencia continuamente. Pero quiero recalcar que sí, como Vermeer indica, el *skopos* es la intencionalidad, *mi intención es que mi versión guste al lector medio de habla castellana que no sabe griego*. Por ello, he decidido ciertas estrategias que, creo, harán que la intención se cumpla y, finalmente, que funcione el texto.

Así, he tratado de hacer el análisis de los textos que conforman la colección; basado en la teoría de los marcos y las escenas, estructuré una fórmula: cada uno de los poemas, como vimos, son textos de tipo expresivo; a partir de la transcodificación, re-creo los poemas en castellano, valiéndome de un ritmo equivalente. Para re-crear las escenas, me sirvo de los marcos de la siguiente manera: los poetas anónimos que escribieron los poemas originales, para el contenido (escena) que querían expresar (contenido A), se sirvieron de un ritmo B (marco B). Los poetas que han escrito en castellano han utilizado para tal contenido A un ritmo C. Por lo tanto, si los poetas anónimos escribieran en español, utilizarían el ritmo C, y no B. Por ello, me servirá, principalmente, de versos

<sup>63</sup>Cf. Wilss, pp. 135-136.

<sup>64</sup>Se puede confrontar, principalmente, su artículo *Textbestimmung und Übersetzungsmethode. Entwurf einer Texttypologie*, 1969, p. 69-75, y la bibliografía que de Reiss ofrece Wilss (op. cit., 345).

<sup>65</sup>Citado por Wilss, p. 144.

heptasilabos (anacreónticos), y octasilabos (romances), dependiendo del que piense que se adecua mejor a cada uno de los contenidos de los poemas.<sup>66</sup>

En lo que se refiere a la forma y a las figuras estilísticas y retóricas, aunque son reflejo de los usos del mundo al que pertenecen, no tienen el genio de las grandes figuras de dicha época (Cálfmaco, por ejemplo). La colección tiene otros encantos: estos poemas son, y fueron, canciones al amor y al vino, que imitan un modelo; "encantadoras y dulces elegías amorosas", como las define Aulo Gelio.<sup>67</sup>

En mi versión, lo que me interesa conseguir como resultado es que el lector pueda escuchar, preferentemente, un ritmo que equivaliera al griego, o, al menos, *algún* ritmo (equivalencia *funcional*); creo que otra decisión hubiera ido en detrimento de la colección. Entre otras cosas, porque "piensen en lo insoportables que resultan los poemas recitados por actores que, para 'interpretar', no respetan la medida del verso, hacen *enjambements* recitativos como si hablasen en prosa, siguen el contenido en lugar del ritmo. Para leer una poesía escrita en endecasílabos y tercetos hay que adoptar el ritmo cantado que quería el poeta."<sup>68</sup> Lo mismo, *mutatis mutandis*, se aplica a los *Carmina Anacreontea*.

El carácter del griego, mucho más sintético en sus expresiones, me fuerza a echar mano de los sinónimos (ya que el griego puede emplear muchas palabras específicas para determinado concepto, p. e. cantar -ἀείδω, μέλω, μελωδέω, λέγω, ἀντεχέω- que en castellano se reduce a uno o unos cuantos: o puede usar una palabra que, necesariamente, debe ser traducida de forma distinta, p. e. ἀπαλός, λόγος), del dinamismo del español para las construcciones, de algún giro que valga para "imitar" al griego, de perfrasis, de supresiones o adiciones (a la manera de Virgilio); en fin, de todos los recursos de que pueda disponer, de tal manera que consiga re-crear la musicalidad y el contenido de los poemas. Espero que los posibles lectores juzguen con benevolencia este aspirar a "saber mostrarse poeta para traducir a los poetas."<sup>69</sup> De igual manera espero que se cumpla la

<sup>66</sup>Para ello nos hemos apoyado básicamente en Quilis, op. cit. pp. 61-65 y 145-161.

<sup>67</sup>Aulo Gelio, XIX,ix,4: "ἐλεγεία... erotica dulcia et venusta."

<sup>68</sup>Eco, 1988, p. 47-48.

<sup>69</sup>García Yebra cita a Cary, p. 35.

sentencia que reza: "vale más una buena traducción en prosa que una mala traducción en verso; pero una buena traducción en verso vale más que una buena traducción en prosa".<sup>70</sup>

La segunda traducción será una transcodificación (en adelante TC) que cumplirá con un *skopos* particular: ofrecer a los sínodos (receptores) que evaluarán la tesis (y que saben griego), como un testimonio de lo cursado en la carrera, una muestra de mi manejo de la gramática griega (en ningún momento me atrevería a decir "dominio") y de las estructuras del castellano. Preciso que, con la TC, sólo me propongo trasladar las estructuras gramaticales: mi *skopos*, pues, será trasladar al castellano dichas estructuras. Sin embargo, aunque la TC pretende ser una equivalencia de tales contenidos (y preciso que, mediante "contenido", me refiero aquí a las estructuras sintácticas), no pretendo de ninguna manera que sea idéntica, como quisiera García Yebra.<sup>71</sup> En este sentido, abunda acertadamente García Yebra (aunque no precisa de qué tipo es el contenido): "el ideal de un traductor no puede consistir en traducir, en la lengua de destino, un texto cuyo contenido corresponda *exactamente* al contenido del texto de la lengua de origen, sino, más bien, un texto cuyo contenido concuerde en el mayor número posible de elementos esenciales con el contenido del texto de la lengua de origen".<sup>72</sup> En este caso, procuraré que concuerde el contenido de las estructuras gramaticales. Para ello, me valdré de la experiencia adquirida durante la carrera y de los conocimientos que conseguí almacenar. Es una traducción "tradicional", apoyada por el texto griego y por las notas al castellano, la cual permitirá mi evaluación. Una de las estrategias utilizadas es traducir, hasta donde sea posible, línea por línea, de tal forma que la misma traducción pueda servir como guía para la comprensión del griego. Esto es lo que persigo, esto lo que me interesa conseguir. Sigo el texto griego de la edición de Campbell (Cambridge, 1988).

---

<sup>70</sup>García Yebra, p. 139-140.

<sup>71</sup>Idem, p. 47: "El fin, el objetivo de la traducción científica es la reproducción, *idéntica* en cuanto al contenido, de una estructura funcional por medio de otra estructura equivalente. Por eso el concepto central de la teoría de la traducción científica es la *invariancia*". (El primer subrayado es mío).

<sup>72</sup>García Yebra, op. cit., cita el capítulo sexto del libro *La lexicografía (De la lingüística teórica a la lexicografía práctica)*, de G. Haensch, L. Wolf, S. Ehinger y R. Werner. (El subrayado es mío).

Pero para ofrecer estas traducciones debo, como vimos, tomar en cuenta la cultura y las circunstancias en que la colección fue escrita. Así, ofrezco a mi lector una serie de datos que puedan reforzar los contenidos, las escenas y marcos de los poemas. Por ello, hago un análisis, una investigación de lo que considero los datos más importantes sobre la colección, de tal modo que mi *skopos* cuente con una estrategia más: que el lector de los poemas tenga la oportunidad, por sí mismo, de acercarse a la cultura donde nacieron los poemas. No sólo yo tomaré en cuenta la cultura, sino que busco la complicidad del lector quien, por lo demás, sin lugar a dudas puede prescindir de esta investigación.

## II. SOBRE LOS *CARMINA ANACREONTEA*

Para los *Carmina Anacreontea* (cármenes, cantos anacreónticos), la colección que presento, es conveniente hacer un breve análisis de los factores más importantes que puedan ayudar a comprenderla con mayor claridad en su conjunto, su cultura y su tiempo. Sin duda, hay quienes no necesitan de este análisis para disfrutar los poemas; sin duda, hay quienes los disfrutaron más después de haber leído la información que la filología brinda acerca de ellos y, finalmente, también hay quienes lo necesitan para poder leer los poemas. Trataré de encontrar un nivel intermedio, de manera que la información pueda ser comprensible tanto para el que desconoce el tratamiento filológico de un texto como para el que algo sabe; espero que aquél encuentre una manera nueva de acercarse a un texto, y que la aprecie; quisiera que éste encuentre tanto los datos necesarios a su saber como las referencias a escritos de estudiosos más experimentados. Deseo que este capítulo tenga un valor básico: decir lo que los poemas no dicen. Entraña un riesgo: que resulte tan árido que apague el entusiasmo. Espero que el valor se logre y que no se cumpla el riesgo.

Se podría comenzar diciendo que, los *Carmina Anacreontea*, constituyen una recopilación de poemas griegos que imitan, o quieren imitar, el estilo de Anacreonte, poeta lírico griego del siglo sexto a. C., de quien resulta conveniente decir algunas palabras.

### Anacreonte

Dice la Suda:<sup>73</sup> "Anacreonte, de Teos, poeta lírico, fue hijo de Estino; según unos, de Eumelo; de Partenio, según otros y, según otros más, de Aristocrito. Escribió poemas

---

<sup>73</sup> La Suda (ή Κοῦδα) es el nombre de un *lexicon*, no de un autor. Se podría decir que es el primer diccionario enciclopédico de la historia, ya que, a una voluminosa información lexicográfica, acompañada de abundantes citas literarias -algunas de ellas único resto de obras perdidas-, aúna un crecido número de pequeñas referencias a diversos autores, que constituyen la principal fuente de información sobre autores y biografías. Fue compilada hacia fines del siglo X d. C. (cf. Hammond, 1970, pp. 1019-1020 y López Férrez, 1988, p. 1200).

elegíacos y yámbicos, todos en dialecto jónico: vivió en tiempos del tirano Policrates de Samos, en la quincuagésima segunda Olimpiada (c. 572-568 a.C.). Otros, dicen que vivió en tiempos de Ciro y de Cambises, en la quincuagésima quinta Olimpiada. Debido a la revuelta de Histio tuvo que huir a Teos y establecerse en Abdera, Tracia. Dedicó su vida a los amores de jóvenes y mujeres, y a cantar; compuso canciones báquicas, yambos y las llamadas *Anacreónticas*.<sup>74</sup> Según testimonio de Eusebio,<sup>75</sup> hacia el año 536 a.C. Anacreonte era ya bien conocido (*Anacreon lyricus poeta agnoscitur*); otro testimonio de su fama es que, según relata Pausanias<sup>76</sup> en la Acrópolis de Atenas se erigía una estatua suya. Vivió 85 años, según Luciano,<sup>77</sup> lo cual, en esos tiempos, representaba una longevidad extraordinaria. Valerio Máximo, así como Plinio, cuentan que su muerte se debió a que, ya a una edad avanzada, se le atoró un huesecillo de uva en la garganta;<sup>78</sup> aunque, según Caudeirlier estos autores se basaron en Verrio Flaco, quien a su vez se basó en alguna fuente griega. Esta fuente, dice, debía subrayar que Anacreonte había muerto por una enfermedad llamada *εταφυλίη*, alargamiento de úvula, llamada así por su semejanza con un hueso de uva.<sup>79</sup> En resumen, Anacreonte fue un poeta lírico que conoció la fama en vida y fue reconocido en el mundo culto no sólo de Atenas, sino de Tracia y Tesalia, cuando menos. Anacreonte escogió el amor y el vino como sus temas básicos (particularmente el primero). Un escoliasta consigna: Anacreonte, cuando le preguntaron por qué no escribía himnos para los dioses sino para los muchachos, contestó: "porque ellos son mis dioses".<sup>80</sup> Compuso, pues, poemas líricos, yámbicos y elegíacos. Su métrica es generalmente simple; los versos que aquí se presentan son, en su mayoría, dímetros

<sup>74</sup> Cf. *Suda*, A 1916 (i 171s. Adler): 'Ανακρέων, Τήιος, λυρικός, Κυθίνου υἱός, οἱ δὲ Εὐμήλου, οἱ δὲ Παρθενίου, οἱ δὲ Ἀριστοκράτου ἐδόξασαν. ἔγραψεν ἐλεγεία καὶ ἰάμβους, ἴαδου πάντα διαλέκτι. γέγονε κατὰ Πολυκράτην τὸν Σάμου τύραννον Ὀλυμπιάδι ἡ' οἱ δὲ ἐπὶ Κύρου καὶ Καμβύσου ἰάττουσιν αὐτὸν κατὰ τὴν ἑ' Ὀλυμπιάδα. ἐκτεσῶν δὲ τῶν διὰ τὴν Ἰετταίου ἐπαναστάσιν ᾤκησεν Ἀβδηρα ἐν Θράκη. βίος δὲ ἦν αὐτῷ ἕως ἔρωτος παίδων καὶ γυναικῶν καὶ ᾠδῶν. καὶ συνέγραψε παροιμίαι τε μέλη καὶ ἰάμβους καὶ τὰ καλούμενα Ἀνακρεόντεια.

<sup>75</sup> Cf. Euseb. *Chron.* Ol. 61.1 (p. 104 Helm, ii 98s. Schöne).

<sup>76</sup> Cf. Paus. 1.25.1 (I 55 Rocha-Pereira).

<sup>77</sup> Cf. Luc. *Maer.* 26 (I 81 Macleod).

<sup>78</sup> Cf. Val. Max. 9.12 ext. 8 (p. 462 Kempf) c *HN*, 7.5.44, respectivamente.

<sup>79</sup> En *Lustrum*, 1944, p. 108.

<sup>80</sup> Cf. Schol. Pind. *Isthm.* 2.1b (iii 213 Drachmann)



catalécticos o acatalécticos. En su honor fueron llamados "anacreónticos". En seguida, ya sobre los *Carmina Anacreontea*, diré cuándo y por quién o quiénes fueron escritos; cómo llegaron a nosotros; cuánto y cómo influyeron, y en quiénes; qué dicen y cómo lo dicen.

### **Datación**

Generalmente, y desde que se descubrieron los poemas, se ha tratado de establecer su fecha de composición; con mayor o menor exactitud se ha logrado. Trataré de exponer los resultados y conclusiones más recientes a que han podido llegar los estudiosos, eligiendo a aquellos que se han dedicado con más ahínco al problema.

J.M. Edmonds, quien editara la colección en 1931, tras un análisis que trata de ser exhaustivo (sin lograrlo, según autores como Brioso Sánchez y Campbell), establece la conclusión de que los poemas más antiguos de la colección se pueden situar en la segunda centuria a.C.; los más tardíos entre 350 y 580 d.C.<sup>81</sup> Dihle (1966), a partir del análisis del lenguaje, arguye que la colección se puede datar entre los años 350 y 580 de nuestra era.<sup>82</sup> Coinciden en la fecha límite final.

En 1970, Brioso Sánchez escribe un artículo en el cual afirma que el poema de la cigarra (XXXIV en nuestra traducción) por "su mínimo número de errores -prosódicos- nos coloca en situación favorable a una mayor antigüedad en comparación con otras composiciones prosódicamente más viciadas";<sup>83</sup> prefigura así un elemento de análisis y una inquietud hacia esta problemática; esto le lleva a escribir, ese mismo año, un ensayo más largo y sumamente especializado sobre el cual vale la pena extenderse.

Brioso entiende como los problemas básicos de la "cuestión anacreóntica" la datación y la paternidad (1970, 8), y trata de demostrarlo basándose "exclusivamente (en) aquellos elementos que se nos ofrecen como más objetivos y reductibles a cifras, el léxico.

---

<sup>81</sup>Cf. pp. 16 y 17.

<sup>82</sup>Citado por Campbell, 1988, p. 11 (Harv. Stud. 71, 1966, 107 ss.), y por Brioso Sánchez, 1970a, p. 313.

<sup>83</sup>Brioso Sánchez, 1970a, p. 314.

la sintaxis y la métrica" (ibid., 11), particularmente en esta última. Y en efecto, dedica seis páginas a los dos primeros elementos; del primero, afirma que "los textos nos dan... un vocabulario en su inmensa mayoría tradicional", del cual "sólo once palabras pueden fecharse como relativamente tardías, entre los siglos I y IV p.C." (ibid., 13). Del segundo elemento, la estructura sintáctica, opina que "suele ser muy simple", y presenta una lista de los medios utilizados y de sus resultados; por ejemplo, el uso del optativo (ibid., 14-15), de las preposiciones (ibid., 15), de las partículas (ibid., 16), de los comparativos y superlativos (ibid., 17) y del vocativo (ibidem), concluyendo que "nos sitúan de modo decidido en los siglos postreros del Imperio Romano, y, todo lo más, en el umbral mismo del período siguiente"; esto quiere decir que, por ambos medios, "se llega a una fecha aproximada *ante quem* que con escasas probabilidades sobrepasa los siglos V ó VI p.C." (ibid., 17-18).

En cuanto al análisis de la métrica y prosodia de los *Anacreontea*, dicho autor es sumamente cuidadoso; en primer lugar, hace el estudio métrico de los poemas; a continuación, el prosódico. Enseguida, se refiere a las diversas teorías que, "tomando como base los nuevos recursos métricos, han intentado llegar a conclusiones más o menos definitivas en la datación de los poemas" (ibid., 35). Critica la agrupación que se deduce de la labor de Hanssen (ibid., 35-37); la clasificación de O. Crusius (ibid., 38); categóricamente, la de Edmonds (ibid., 38-39), y termina con la de Sítzler; como resultado, afirma que Hanssen y Edmonds son los que han mostrado "mayor riqueza de datos y precisión cronológica" (ibid., 41).

Sin embargo, propone una nueva datación, puesto que los dos últimos autores mencionados no coinciden. Y para proponerla, toma como punto de partida el criterio acental (sin excluir los demás elementos, a los cuales hace actuar como demostración de las fechas que establece), y dentro de este criterio, fundamentalmente el principio de la paroxitonesis, "ya que todavía hasta bien avanzado el Imperio Bizantino las normas de la acentuación interior no están con firmeza establecidas para estos tipos de ritmos" (ibid.,

41). Dicho criterio consiste en analizar cómo eran los usos de acentuación en las diferentes épocas, para poder compararlos con los autores de las composiciones bizantinas escritas por autores conocidos y que permiten ser datadas con mucha mayor precisión. Ofrece una tabla de la acentuación paroxítona en la que se especifican el número total de versos de cada composición, el de aquellas líneas que poseen paroxítonesis y su correspondiente porcentaje; luego los compara con el porcentaje de los semiyambos a que se llega con Gregorio Nacianceno y, de los dámetros jónicos acatalécticos con Sinesio (mínimos de 68.9 % y 70.2 respectivamente). Luego ordena los grupos y concluye diciendo que "la exploración acentual de todos y cada uno de los poemas indica que, como límite de composición, la mayor parte de las *Anacreontea* difícilmente puede superar el siglo V p.C." (ibid., 44). Se obtiene, pues, la fecha a partir de la cual no pudieron haber sido escritos los poemas anacreónticos.

En otro lugar, afirma que "el único dato cronológico que ha de servir de referencia constante para la etapa más antigua es la cita de Aulo Gelio", de modo que "el tiempo de Gelio puede convertirse, de manera muy aproximada, en la fecha *post quem* del texto" (1981, xxxii); esto es, las primeras composiciones datan del siglo II d. C.<sup>84</sup> Para finalizar con Brioso, sintetizo: "la lengua, los esquemas rítmicos empleados, el espíritu mismo de la colección invitan a situarla en bloque entre el final del helenismo, los siglos del Imperio Romano y, quizás, los primeros bizantinos" (ibid, xxvii). Se debe señalar que el final del helenismo es de difícil datación, ya que unos afirman que es el siglo I a. C. y otros que, por la influencia de Roma, se puede extender justamente hasta el final del siglo I d. C. De la misma opinión es Giangrande (1975), quien dice que "la colección contiene poemas compuestos en un período ubicado entre los tiempos helenísticos y los prebizantinos",<sup>85</sup> aunque tampoco precisa de manera exacta las fechas de composición.

---

<sup>84</sup>Aulo Gelio se puede situar entre c. 130 d.C. y c. 180 d.C.

<sup>85</sup>Giangrande, 1975, p. 209: "The collection contains poems composed in a period stretching from Hellenistic to pre-Byzantine times".

Patricia Rosenmeyer (1987), en su tesis doctoral, divide la investigación entre lo que llama evidencia externa e interna. En cuanto a la primera, llega pronto a la conclusión de que "para la datación y autoría... no proporciona datos confiables en los cuales basar un argumento filológico",<sup>86</sup> de modo que se aboca a la evidencia interna. Analiza los anacronismos (nombres propios<sup>87</sup>, nombres de lugares<sup>88</sup>, costumbres y tópicos<sup>89</sup>), el dialecto<sup>90</sup>, los usos post-clásicos<sup>91</sup>, el estilo<sup>92</sup> y la métrica<sup>93</sup>, para finalizar diciendo que "la mayor parte de la evidencia interna apunta a una fecha de composición no anterior a los tiempos helenísticos (c. 250 a.C.), y tal vez, tan tardía como el período romano y un poco más" (1987, 92).

Campbell estudia lo que otros investigaron: Hanssen, Sitzler, Edmonds, Brioso Sánchez, West, pero no emite una opinión personal (1988, 16-18); lo único que afirma es que "el lenguaje, la prosodia y el tratamiento de la materia debe haber mostrado, fuera de duda, que los poemas no fueron compuestos antes del período helenístico, muchos de ellos tal vez no hasta las eras romana y bizantina",<sup>94</sup> y añade más adelante: "los resultados,

<sup>86</sup>Rosenmeyer, 1987, p. 85: "External evidence for dating and attribution therefore does not supply reliable data on which to base a philological argument".

<sup>87</sup>Las variaciones de nombres (p. e., el epíteto "Lico" de Dionisio, llamar Cítrea a Afrodita) no se encuentran antes del helenismo (op. cit., p. 87).

<sup>88</sup>Los lugares geográficos pueden servir para la datación; en su mayoría, en esta colección apuntan al helenismo (en el poema XIV, Bactria es un reino que no existió hasta el helenismo); el culto a Cibele y a Atis -p. XII-, aunque conocido desde el siglo V a. C., no fue aceptado oficialmente sino hasta el año 205 d. C., en Roma. En el poema XXVII, se menciona a los partos, pero Heródoto (iii. 93), describe a los partos bajo el yugo persa. Según la autora, Stark afirma que Anacreonte los hubiera llamado simplemente "persas", ya que se les llamaba "partos" a todas las tribus asiáticas en 55 d. C. (cf. *ibid.*, pp. 88-90).

<sup>89</sup>Sólo un par de ejemplos: el uso personal de una estatuilla (p. XI) no es clásico; las estatuas de dioses pertenecían a los templos. El uso de la técnica eneástica para pinar, relacionada con el arte rodio (p. XVI) hace pensar que un taller de pintura en Rodas no tuvo reputación hasta principios del siglo III a.C. (cf. p. 91 y nota 168).

<sup>90</sup>Por ejemplo, el uso de formas áticas -que no se encuentran en Anacreonte-, la mezcla del dórico con el jónico y el uso del dórico puro llevan a los críticos (Stark, Dible, West) a condenar este conglomerado de diferentes dialectos y a llamarlo "inorgánico, inarmónico o degenerado", y definitivamente no anacreónico (*ibid.*, pp. 94-96).

<sup>91</sup>Por ejemplo, en el poema XXXIV, el uso del *koiné*. (8. φιλία; 9. ἀπὸ μηδενός, μηδενὸς οὐδέν; 11. προφήτης). Otro ejemplo, el uso de ττ en vez de c y el uso de ἀρα ο τi a principio de oración (cf. *ibid.*, pp. 96-97).

<sup>92</sup>El uso de la repetición, el homotélcton y la aliteración llevan a Stark a pensar en una fecha tardía de composición. Los críticos coinciden en que simplemente por comparación con el estilo de Anacreonte, el estilo de las imitaciones por fuerza debe ser posterior por mucho tiempo, cuando menos cuatro siglos (*ibid.*, 98).

<sup>93</sup>Para ello podemos remitir tanto a Rosenmeyer (pp. 99-104) como al artículo de Brioso Sánchez (1970, pp. 19-31).

<sup>94</sup>Campbell, 1988, p. 10: "Language, prosody and the treatment of the subject-matter should have

evidentemente, dependerán del texto que se adopte" (ibid., 16); esta observación nos parece fuera de lugar, ya que él mismo establece un texto, pero no desarrolla una teoría personal, se contenta con indicar que está de acuerdo con Brioso Sánchez, y se permite aclarar que las conclusiones de éste valen para los poemas largos, ya que los cortos todavía se presentan como dudosos (idem), cosa que ya el mismo Brioso había advertido.<sup>95</sup>

Como yo no establezco el texto, puedo permitirme estar de acuerdo con Brioso Sánchez, que me parece el más confiable por sus procedimientos metodológicos y por el análisis de las investigaciones de los mejores editores del texto; como advierto,<sup>96</sup> sigo el texto de Campbell; hubiera preferido seguir el de Brioso, pero lamentablemente lo obtuve cuando este trabajo estaba ya casi concluido. Por ello, para finalizar con este punto, afirmo que *la datación de esta colección se puede situar entre los años 200 y 500 d. C.*

### Transmisión y Autoría

El problema de la autoría comienza con la publicación misma de la colección; llega a nosotros a partir de que Henri Estienne (Stephanus) publica cincuenta y cinco poemas griegos (París, 1554), con traducción latina, bajo el título de *Anacreontis Teii Odae*. Lo más seguro es que las haya copiado "de un viejo manuscrito" que había visto en Lovaina. Se trata del *Codex Palatinus 23*, del siglo X, que contenía la *Antología Griega*. "Es probable que en 1551, el códice... que contiene las odas como un apéndice a la antología de Constantino Céfalas, perteneciera a John Clemens, paje en tiempos de Tomás Moro".<sup>97</sup> Estienne rodea de un aura de misterio la *editio princeps* de las *Anacreónticas*, tanto que ni siquiera su cuñado Casaubon consigue hacerlo hablar. Muere sin revelar su "secreto". Sin embargo, fueron publicadas -aunque omitió algunos poemas, como el introductorio- y

---

*shown beyond doubt that the poems were not composed before the hellenistic period, most of them perhaps not until the Roman and Byzantine eras*".

<sup>95</sup>Cf. Brioso Sánchez, 1970, p. 43.

<sup>96</sup>Vid. supra p. 29.

<sup>97</sup>Fernández Galiano, 1969, p. 571.

tuvieron un éxito extraordinario. Se recitan en 1556, y Pierre Ronsard -junto con sus amigos de la *Pléiade*- celebran el gran descubrimiento; prueba de ello es el poema del mismo Ronsard, que dice:

*"Je vay boire à Henry Estienne,  
qui des enfers nous a rendu  
du vieil Anacréon perdu  
la douce lyre tēiene."*<sup>98</sup>

La suerte del manuscrito es la siguiente: entre 1584 y 1606, el códice estaba en Heidelberg, ya que el erudito Salmasius lo vio en la biblioteca. En 1623, gracias al papa Gregorio XV y ya probablemente dividido en dos volúmenes, pasó a Roma en calidad de botín de guerra; en 1797 fue trasladado a París bajo el mismo concepto; en 1816 volvió a Heidelberg, pero sólo parcialmente, pues los franceses se las ingenieron para quedarse con el segundo tomo, precisamente aquel en que se hallan estos valiosos poemas. Actualmente, el volumen primero contiene los libros 1 a 13 de la *Antología* y se encuentra en Heidelberg (Cod. Gr. 23); el segundo, más pequeño, contiene los libros 14 y 15 y los *Anacreontea*, y está en la Bibliothèque Nationale de París (Cod. Gr. Suppl. 384).<sup>99</sup> Desde su descubrimiento se ha editado y se sigue editando.

Pero, volviendo al siglo XVI, en la segunda reimpresión de los *Carmina Anacreontea*, la de 1560, aparece un nuevo poema, el introductorio, que comienza: "Al verme Anacreonte, el poeta lírico de Teos..." (1, 1-2); ello implica que no es Anacreonte el que habla.<sup>100</sup> A partir de entonces se ha discutido la autoría de los poemas, tanto el que sean o no de Anacreonte como las razones que indican por qué pueden ser de uno o varios autores anónimos. Un criterio que nos puede guiar es el siguiente: "siempre que hay un problema de autenticidad, y puesto que muy pocas obras de la Antigüedad se nos han

---

<sup>98</sup>"Quiero brindar por Henri Estienne/ que de los infiernos nos ha traído/ del viejo Anacreonte perdido/ la dulce lira de Teos", cf. Fernández Galiano, op.cit., p. 572 y Labarbe, 1982, p. 146.

<sup>99</sup>Cf. Fernández Galiano, 1969, p. 571 y Campbell, 1988, p. 5.

<sup>100</sup>Dice Brioso Sánchez: "sólo hasta la reimpresión de 1560 apareció el poema introductorio, que tan devastador testimonio ofrecía contra la autenticidad de la obra", 1970, p. 7.

transmitido como anónimas, es porque una serie de críticos o editores antiguos han insertado entre las obras del autor una a la que, con razón o sin ella, se han opuesto modernamente reparos" (F. Galiano, 1952, 231). Así, por mucho tiempo se dedicaron críticos y editores a buscar cuáles poetas sí eran de Anacreonte y cuáles no. Opina Campbell que "es sorprendente que, durante tres centurias desde la edición de Stephanus, los estudiosos hayan permanecido reacios a abandonar la atribución (de los poemas) a Anacreonte",<sup>101</sup> y Brioso es de la misma opinión: "todavía a través del siglo XIX, hasta su final incluso, hubo defensores de reducidos grupos de composiciones como auténticas".<sup>102</sup> Sin embargo, en 1834, Berk declara apócrifa toda la colección (cf. Brioso, idem), y desde entonces, también Rose, Hanssen, Crusius, Sitzler y Edmonds se han pronunciado en el mismo sentido, sin mencionar a quienes han escrito, en las últimas décadas, sobre las *Anacreónticas*.

Por ejemplo, para Rosenmeyer no representa un problema la autoría, simplemente afirma: "el poeta permanece anónimo, porque la única figura autorial de alguna importancia en esta colección es la de Anacreonte",<sup>103</sup> cosa que muy probablemente sabían quienes escribieron; de hecho, el género lleva implícito al autor anónimo. En nuestros días, aunque durante tanto tiempo engañaran a muchos, nadie duda de que cada una de estas odas haya sido compuesto con la intención de imitar a Anacreonte, como lo prueba el hecho de que dicho poeta aparece citado por nombre siete veces.<sup>104</sup>

Finalmente, veamos algunas razones por las que Fernández Galiano piensa que son de diferentes autores y no de Anacreonte:

1) frente a las 170 citas de Anacreonte en escritores eruditos de época no demasiado tardía, no hay ni una sola de las *Anacreónticas*.; 2) son muchos los anacronismos, tanto de tipo

---

<sup>101</sup>Campbell, op. cit., p. 10: "It is astonishing that for three centuries after Stephanus' edition scholars should have been reluctant to abandon the attribution to Anacreon".

<sup>102</sup>Brioso Sánchez, 1981, pp. xii y xiii; entre los defensores se pueden mencionar a Michelangeli y a Taccone.

<sup>103</sup>Rosenmeyer, 1987, p. 86: "The poet remains anonymous because the only authorial figure of any importance in this collection is that of Anacreon".

<sup>104</sup>Cf. I, 1, 13; VII, 2; XV, 7, 13, 27, (31 en algunas ediciones, no en ésta); XX, 1; LXb, 7.

informativo (geográfico, por ejemplo) como de lenguaje; 3) la temática es totalmente no anacreónica (yo preferiría decir "en muchos aspectos no anacreónica"); 4) la mitología aparece empuñada, debilitada y privada de todo rasgo heroico; 5) abundan las imitaciones no sólo de Anacreonte, sino de Arquíloco, Safo, Alceo, Íbico y otros; 6) la lengua presenta diferencias dialectales y se ajusta bastante bien al tipo común de las épocas romana y bizantina, y 7) no faltan, en fin, argumentos prosódicos y métricos (como la utilización de estribillos -por ejemplo en el poema L-, la longitud de ciertos poemas -XV, XVI, XVII, XXXIII, LV, LVII y LVIII- y los cambios de métrica en un mismo poema -por ejemplo, el XX).<sup>105</sup>

De este modo, me parece claro que *esta colección no fue compuesta por Anacreonte, sino por varios poetas que prefirieron permanecer anónimos*, en la imitación del gran lírico.

### La temática

Dos temas principales dominan las *Anacreónicas*: el amor y el vino. Pero no resultará ocioso analizar un poco más a fondo tanto el porqué de estos temas como las diferencias que encontramos respecto a Anacreonte.

Se puede comenzar por el poema introductorio (I), el cual define a la colección. En primer lugar "Crusius, Hanssen y Berk sitúan esta obra sin vacilación alguna dentro de la capa más antigua de la colección",<sup>106</sup> por lo que se deduce que define con facilidad al género. Ya se dijo<sup>107</sup> que se había omitido el primer poema en la *editio princeps*, porque hubiera sido inmediata la reacción de lectores y eruditos al saber que Anacreonte no era el autor de los poemas. Me dejó guiar por Brioso Sánchez, quien, además de editarlos, tantos artículos ha dedicado a estos poemas. "El simbolismo contenido en la Anacreónica -dice-

<sup>105</sup>Cf. Fernández Galiano, 1952, p. 225.

<sup>106</sup>Brioso Sánchez, 1979, p. 8 (ver notas 4, 5 y 6).

<sup>107</sup>Vid. supra, p. 37.



nos acerca a todos aquellos casos de consagración en que de alguna manera se exterioriza un programa literario" (1979, 6). Se habla, pues, de un programa literario a seguir. Pero ¿cómo? y ¿cuál? "Anacreonte se muestra en sueños al autor y, de modo simbólico, lo hace depositario de su arte; el autor recibe así su consagración poética... de manos de un poeta antiguo, cabeza del género" (ibidem); de esta forma, "Anacreonte viejo, borracho y enamorado (se vuelve) una constante en la epigramática helenística y posterior" (idem., 3). No serán los *Anacreónticos* el único caso de consagración poética, pero más adelante encontraremos que éstos se convierten en un género literario que opaca incluso al mismo Anacreonte. Veamos ahora, cuáles son las características del género: "con el término *érotos*, se resume lo más relevante del programa poético del género" (idem., 7), esto es, poesía *de amor*, erótica; por otro lado, "el vino... la embriaguez, es parte esencial del género anacreóntico" (idem., 6). De esta manera, si bien las líneas generales tienen relación e inspiración directa en Anacreonte, la forma y el tratamiento de los temas son lo que establece las diferencias.<sup>108</sup> Pero sigo con el poema introductorio; en la línea 12 se habla de la guirnalda, afirmándose "que ésta era para los antiguos griegos un símbolo de consagración..., guirnalda y poesía son conceptos asociados al menos desde Safo, y algo semejante ocurre con la guirnalda y el amor" (idem y sus notas 3 y 4). Por último, "en las líneas finales del texto... la idea del contagio, de la fuerza transmitida por el contacto del objeto" (ibid., 7) resulta evidente. Ya está delineado todo el programa; además "también se reivindica... el uso de una medida métrica concreta" ya que se utiliza dicha métrica en el poema mismo (ibid., 8), sobre la cual abundaré en otra parte.

Las directrices están dadas: vino y amor. Como necesario antecedente y por contraste, me ocuparé ahora de la temática original de Anacreonte<sup>109</sup> y de algunos elementos de las *Anacreónticas*. En su edición, Brioso comenta que "de la lectura de la colección no se deduce sino un fuerte desvirtuamiento del campo poético del verdadero

---

<sup>108</sup>Por eso ya aclaré antes (vid supra p. 40) que Fernández Galiano exagera en el punto 3.

<sup>109</sup>Algunas ediciones de Anacreonte son la de Edmonds (London, 1931, vol. ii), la de Diehl (Leipzig, 1949-1952, vol. i), la de Bowra (Oxford, 1961) y la del mismo Campbell (London, 1988, vol. ii).

Anacreonte... negativa a preocuparse del mañana y de la muerte... personificaciones de conceptos abstractos, afluencia de entidades mitológicas que parece claramente ajena al estilo de Anacreonte. El espíritu incluso posthelenístico domina la colección, con ecos de la Segunda Sofística, resabios de estoicismo y de la ciencia, influencias remotas de la bucólica..." (1981, xv y xvi). En esa forma, "las nuevas composiciones llenaban mejor los gustos de la época. Como resultado, se crea el género de los ἀνακρεόντεια" (ibid., xvii); y por ello, "a la vez que el género engrosaba... los textos de Anacreonte dejaron de copiarse y por tanto de leerse" (ibid., xviii). Y es verdad. Ya Wilamowitz había apuntado que "la fama de las *Anacreónticas* debió de eclipsar, ya en las mismas épocas helenística y romana, el prestigio de que gozara el viejo cantor",<sup>110</sup> de modo que nos encontramos con un fenómeno curioso: el anacreontismo, título de un artículo en el cual Labarbe destaca particularmente "el elogio de la naturaleza, donde la belleza, el amor... y el deseo de beber están presentes por doquier".<sup>111</sup>

Pero el valor de esta recopilación estriba, sin duda, en que la mayoría de los autores saben entremezclar los rasgos de ascendencia literaria (i.e. la tradición de lírica griega), las influencias (en particular la de Anacreonte) con otros de nuevo cuño, lo cual imprime un toque de originalidad a la colección. Eran otros tiempos, como acabamos de ver, otros gustos; y si tuvieron tanto éxito fue porque supieron, por medio del cambio, adaptarse al momento, esto es, *funcionaban*. No es, en vano, un género que se ha cultivado desde el Imperio Bizantino hasta el siglo veinte (pero de ello hablaré más adelante).

Observaré ahora algunas diferencias de tratamiento de los temas entre Anacreonte y el género que lo imita. Primero, en aquél, las mujeres no son tomadas demasiado en serio, sino de forma superficial: la muchacha que él sería capaz de dominar; Herotima, frecuentada por los hombres como calle populosa; la que complace a extranjeros, pero no a Anacreonte; la que escapa del poeta como pájaro asustado; la que se exhibe desnuda; la

---

<sup>110</sup>Citado por Fernández Galiano, 1969, p. 587.

<sup>111</sup>Labarbe, 1982, p. 166: "L'éloge de la nature, où de la beauté, l'amour... et le désir de boire sont partout présents".

niña de la pelota que se burla de sus canas... Distinto es cómo conciben a la mujer en nuestra colección, donde ocupan un lugar al mismo nivel que los hombres.<sup>112</sup>

En cambio, quienes verdaderamente interesan a Anacreonte son los hombres (aristócratas, compañeros, artistas: simplemente *hombres*): Cleobulo, Megistes, el famoso Batilo, Esmerdies, Estratis, Alexis, Targelio, Leucaspis, Símalos, Erxión y el muchacho anónimo de mirada virginal. En cambio, en las *Anacreónticas* sólo aparece Batilo -con seguridad inspirado directamente en Anacreonte- casi como *cliché*.<sup>113</sup>

El Amor en Anacreonte no es jugueteo, despiadado, divertido; es violento, arbitrario, domador, provocador; emborracha, es caprichoso. Anacreonte quiere huir, descansar de él; añora paz. En nuestros poemas al Amor se le desea o se le invoca o se le acepta resignado. La poesía de Anacreonte es terrible y hermosa, como la de Safo; los poemas de esta colección, menos dramáticos, son joviales, festivos, frescos, sin mayores compromisos.

Anacreonte bebe, pero no quiere, de nuevo, volver borracho a casa; elige a Dionisio como su protector. No en nuestros poemas, donde se requiere el vino para olvidar, para enloquecer en delirios báquicos.

Me parecen éstas las diferencias fundamentales, sin hablar de lenguaje, sintaxis, altura poética. Un género que imita es, casi siempre, menor. Argumentos hay todos los que se quieran; Rosenmeyer, por poner sólo un ejemplo, nota que la recurrencia temática salta a la vista, y que vuelve redundante la colección, al igual que la repetición de palabras como amor, vino, guirnalda, rosa, danza, belleza, beber y sus derivados.<sup>114</sup>

Es un género menor, pero no de poca importancia. Creo que el gran error en el que han incurrido tanto lumbreras de la talla de Wilamowitz<sup>115</sup> como estudiosos menos

---

<sup>112</sup>Cf., por ejemplo, la similitud de trato a un hombre y a una mujer en los poemas XVI y XVII, en los cuales se invoca al pintor para que haga el retrato una mujer (XVI) y de un hombre (XVII) de manera casi idéntica.

<sup>113</sup>Los poemas se refieren, velada o abiertamente, a mujeres, en siete ocasiones (XVI, XXII, XXIV, XXXII, XXXVIII, XLII y XLIV); a hombres (Batilo), cuatro veces (X, XV, XVII y XVIII).

<sup>114</sup>Cf. Rosenmeyer, 1987, p. 25.

<sup>115</sup>Cf. Rosenmeyer, 1987, p. ix, quien cita de la siguiente manera a Wilamowitz, a propósito de la *Carmina Anacreontea*: "he who finds such flat soda water palatable, should not attempt to drink the pure

conocidos, es el juzgar este conjunto de poemas con parámetros incorrectos: no es Anacreonte, no es la gran poesía lírica griega. Es un género que, aunque nacido de la imitación, llegó tan lejos que aún nos seguimos ocupando de él en pleno fin de milenio.

### Las *Anacreónticas* como género literario

El hecho de que las *Anacreónticas* se hayan reunido como un grupo separado es resultado de la convicción de que formaban un género literario distinto,<sup>116</sup> afirma Danielewicz (1986). Analiza los diferentes términos que normalmente fueron o son utilizados para referirse a las poemas que imitaban el estilo de Anacreonte (*ἀνακρεόντεια*), el metro (*ἀνακρεόντεος*) y el género poético (*ἀνακρεόντιον*; *ibid.*, 42). Más adelante, describe sus características, dividiéndolas en tres aspectos: el modelo característico de la estructura; los temas y su presentación; el tono emocional y la realización formal. Concluye resumiendo de la siguiente manera: "las *Anacreónticas* proyectan la situación de la fiesta, crean un rol para un intérprete que participa en el simposio. Su función de auto-consolación está enfatizada claramente. Sus más característicos temas son el vino y el amor, alabados como los más efectivos remedios para los problemas. La presentación de estos temas, así como su dicción, se caracteriza por el *decorum*, que elimina cualesquiera imágenes o expresiones drásticas. No se refiere a ningún autor por nombre. La mayoría son cortos. Dos medidas métricas son usadas casi exclusivamente: el semiyambo y el anacreóntico. El principio estructural preferido es el paralelismo a varios niveles. El estilo se caracteriza por la simplicidad de las formas de expresión".<sup>117</sup> Para explicar cómo es que nace un género

---

*Hellenic wine*".

<sup>116</sup>Danielewicz, p. 41: "the fact of collecting them as a separated group resulted from the conviction that they were a separate literary genre".

<sup>117</sup>*Ibid.*, p. 50: "Anacreontics project the situation of the feast, they create a role for a singer participating in the symposium. Their function of self-consolation is clearly emphasized. Their most characteristic subjects are songs, wine and love praised as the most effective remedy for troubles. Their presentation of these subjects as well as their diction is characterized by decorum that eliminates any drastic images or expressions. Neither speaker nor addressees are referred to by name. The majority of poems are short. Two metrical measures are used almost exclusively: the hemiamb and anacreontic. The favourite structural principle is a many-levelled parallelism. The style is characterized by the simplicity of forms of

literario parece mejor la investigación de Patricia Rosenmeyer, quien parte de la reflexión en torno al concepto de *mimesis* o imitación.

Rosenmeyer (1987) se basa en el hecho de que la imitación anacreóntica "ni es retadora ni agresiva, y el fin no es sobrepasar al modelo, sino igualarlo. Los poetas imitativos toman la persona de Anacreonte y se vuelven 'Anacreonte por un día'".<sup>118</sup> Afirma que dichos poemas se definen a sí mismos como "poemas derivativos", lo cual implica que nada tengan que ver con originalidad o individualidad (*ibidem*). Establece las diferencias con algunos ejemplos de la literatura griega, cuya influencia o intercambio literario se basa en la rivalidad y la agresión (*ἀγών*), no en la cooperación.<sup>119</sup> Ni siquiera el término *aemulatio*, tan querido por los romanos, resulta exacto, ya que éste incluye contenidos de servilismo o de celos hacia el autor emulado.<sup>120</sup> Los poetas imitadores del lírico "jamás 'romperían una lanza' sobre Anacreonte - su modelo es para ser imitado, no emulado" (*ibid.*, p. 203). Dichos poetas, pues, toman como modelo al de Teos y lo vuelven 'a su imagen' de manera creativa: suspenden lo que no sienten como propio, intensifican lo que les parece mejor. De este modo, las *Anacreónticas* "presentan una imagen de Anacreonte realineada y reducida con precisión, y la nombran su modelo; lo rebajan a una talla manejable y ello les permite desviar la ansiedad de luchar contra todos los aspectos de su influencia".<sup>121</sup> Lo anterior, efectivamente, altera la imagen del poeta para la posteridad. Pero dicha imagen, aunque sea incompleta, es la que aquella sociedad quería (o necesitaba) que representara Anacreonte; es, de nuevo, la imagen que mejor *funcionaba* (o que creo que mejor funcionaba).

---

*expression.*" En cuanto al paralelismo, cf. p. e. IX, 3, 9, 19 y L, 1, 5, 9, 13, 17, 21, 26.

<sup>118</sup>Rosenmeyer, p. 198: "*It is neither challenging nor aggressive, and the aim is not to surpass the model but to equal it. The imitative poets take on the persona of Anacreon and become 'Anacreon-for-a-day'.*"

<sup>119</sup>En la literatura dramática, por ejemplo, la competencia: en *Las Ranas* de Aristófanes, en donde Esquilo y Eurípides intercambian retos e insultos. Igualmente agonistas son los participantes en el *Partenio* de Alcman o en los versos pastorales de Teócrito. A nivel personal, es tradicional encontrar en las biografías la competencia de Píndaro contra Baquílides, de Apolonio contra Calímaco o de éste contra los Telquínes (cf. p. 200-201)

<sup>120</sup>Vid. *infra* p. xii-xiii.

<sup>121</sup>*Ibidem*: "*The Anacreontica present a sharply reduced and realigned image of Anacreon, and call that their model; they cut him down to a manageable size and thus deflect the anxiety of dealing with all the aspects of his influence.*"

Si a esto le agregamos que el contexto histórico-social ha cambiado, que ya no se lee a Anacreonte, que los textos del poeta dejaron de copiarse y, por lo tanto, de leerse,<sup>122</sup> y, finalmente, que el gusto de la época es diferente, resulta mucho más sencillo comprender que surja otro modo específico de poetizar, un modo nuevo, *anacreónico*. Bajo el anonimato y el anparo de un nombre consagrado, el hueco que Anacreonte dejaba fue ocupado por el género que en él decía inspirarse, ya que "reunfa los ingredientes necesarios para llenar este espacio, y la advocación del nombre de Anacreonte le proporcionaba la respetabilidad precisa".<sup>123</sup>

### El impacto de las *Anacreónicas* en las literaturas

No es imposible que lo que conocemos hoy bajo el nombre de *Carmina Anacreontea* no haya sido el único grupo de composiciones de este tipo que existió; es muy probable que hayan circulado otros poemas o, incluso, otros grupos de poemas. El hecho es que este *corpus* es el que nos fue transmitido; pero, si bien la presencia del género fue más bien débil entre los romanos, en el Imperio Bizantino tuvo una aceptación mucho mayor. "Precursores de esta poderosa corriente son Sinesio de Cirene y Gregorio Nacianceno, hasta que cuaja el género con características plenamente bizantinas en torno al círculo de Gaza".<sup>124</sup> Entre los más destacados de este grupo se encuentran Juan de Gaza (s. VI) y Jorge el Gramático (s. VI). En el siglo VII, Sofronio de Jerusalén (o Sofronio el Patriarca) inicia una nueva etapa, y, hasta el siglo XV se pueden encontrar nombres tanto de hombres de Iglesia como paganos: Elías Síncelo (s. VIII), Ignacio Diácono (s. IX), Arsenio el Arzobispo (s. IX), León VI el Filósofo (s. IX-X), el Patriarca Focio (s. IX-X), Constantino de Sicilia (s. X), Cristóforo de Mitilene (s. XI), Nicetas Eugenio (s. XII),

---

<sup>122</sup>Cf. Brioso Sánchez, 1981, p. xviii.

<sup>123</sup>Brioso Sánchez, op. cit., p. xix.

<sup>124</sup>Brioso Sánchez, op. cit., p. xx.

Teodoro Pródromo (s. XII), Juan Commeno (s. XII), Juan Catrares (s. XIV), Manuel II Paleólogo (s. XIV-XV), León Magistro y Miguel Síncelo.<sup>125</sup>

En general, se puede hablar de un cambio en la temática, dada la influencia cristiana de muchos de los autores. Al ser el género un cómodo medio de imitación de la poesía antigua, de fácil asimilación y capaz de adaptarse a las nuevas necesidades, se pueden encontrar, entre otros temas, himnos a Cristo, a la Virgen, a los santos, a los lugares sagrados, cantos de duelo; es la *anacreóntica penitencial* (ἀνακρεόντειον κατανοητικόν).<sup>126</sup>

A partir del descubrimiento de Stephanus, el impacto del género continuaría ininterrumpidamente hasta nuestros días, sea a partir del interés por traducir la colección, sea por la influencia directa sobre otras creaciones. Mencionaré sólo a los personajes que me parecen más notables y que de un modo u otro se interesaron por las *Anacreónticas*. Pero antes, resultaría provechoso tener una orientación para saber por qué la colección tuvo tanto éxito. "El Renacimiento y el Barroco se empapan de espíritu pseudoanacreóntico y, tal como ocurrió entre los bizantinos, la mezcla de novedad, de prestigio (por el nombre que apadrinaba el género), de 'epicureísmo' y paganismo que en él se respiraba, y el cómodo repertorio lírico... hizo que en los siglos XVI, XVII y, sobre todo, en el XVIII, se reprodujera el fenómeno de su auge e influencia".<sup>127</sup> Se edita y reedita el *corpus*, se traduce, se parafrasea y se imita; parecería una especie de competencia. Pero, según Labarbe: "si las traducciones, adaptaciones e imitaciones de las *Anacreónticas* impresionan por su cantidad, ellas no constituyen... el fenómeno esencial. Hace falta, sobre todo, tener en consideración la permanencia de tono, de las orientaciones temáticas, de las características formales propias del género".<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup>Cf. Brioso Sánchez, *ibidem*; Labarbe, 1982, p. 164-165, y Rosenmeyer, p. 268-275.

<sup>126</sup>Cf. Brioso Sánchez, *op. cit.* p. xxi.

<sup>127</sup>Brioso Sánchez, *ibidem* y xxii.

<sup>128</sup>Labarbe, p. 174-175: "Si les traductions, adaptations et imitations des *Anacreóntiques* impressionnent par leur quantité, elles ne constituent pourtant pas... le phénomène essentiel. Il faut surtout avoir égard à la permanence du ton, des orientations thématiques, des caractéristiques formelles qui étaient propres au genre", y cf. Rosenmeyer, p. 276.

El siglo XVI fue, de alguna manera, el de la anacreónica francesa (mencionaré sólo autores y no obras, ya que la información que puede obtener es o insuficiente o dispareja). Desde la publicación de Stephanus, el interés fue inmediato: Pierre Ronsard le dió el impulso principal; enseguida, aparecieron versiones de Remy Belleau, Mme. Dacier, el pintor Girodet, Leconte de Lisle, Ambroise Firmin-Didot y Paul-Louis Courier. Más tarde, se encuentra una clara influencia en La Fontaine, La Motte, el abate de Chaulieu, el abate Rancé, Lanson, Corneille, Molière, Quinault, Voltaire, Gresset, Béranger, hasta llegar al siglo XX con publicaciones de escritores como Robert Brasillach y Marguerite Yourcenar.

El siglo XVII es, en cierto modo, el de la inglesa y la española. En Inglaterra no se encuentra ni en John Donne ni en Ben Jonson; pero sí en Thomas Lodge y Robert Greene. También en Michael Drayton, Thomas Stanley, Thomas Carew, Robert Herrick, Abraham Cowley, John Addison, Francis Fawkes, Thomas Moore e incluso influencia en Lord Byron.

Aún antes de la edición de Stephanus se ocupaban en España del estílo anacreónico.<sup>129</sup> Más tarde, en el siglo XVII, Francisco de Quevedo hace una traducción castellana con comentario (1609), cosa que, evidentemente, enfurece a Góngora, lo cual provoca sonetos enconados por parte de ambos, aunque los dos coinciden en hallar muy dulces los versos anacreónicos. En el mismo siglo otro nombre es el de Esteban Manuel de Villegas (a quien Lope llamó 'el dulce traductor de Anacreonte'); en el XVIII, Ignacio de Luzán, fray Diego González, García de la Huerta, Cadalso, Juan Meléndez y Valdés, Tomás de Iriarte y Jovellanos, aunque hay algunos que exageran al escribir cosas como "¡Oh, tierno pajarillo!" o "me dio para memoria/ Dorila un Cupidillo" (del conde de Noroña, y de Valbuena, respectivamente), lo que, en palabras de Fernández Galiano "ni es anacreónico ni es poético ni es castellano ni es nada" (cf. p. 585). En España llega hasta el

---

<sup>129</sup>Prueba de ello es la anacreónica de Guiller de Cetina (anterior a 1554), la cual además marca el resurgimiento del heptasílabo: "De tus rubios cabellos/ Dórida ingrata mía/ hizo el amor la cuerda/ para el arco homicida./ Ahora verás si burlas/ de mi poder, decía/ y tomando una flecha/ a mí la dirigía./ Yo le dije: Muchacho./ arpon y arco retira/ con esas nuevas armas/ ¿quién hay que te resista?" (cf. Quilis, 1991, p. 61).



XIX y XX con cultivadores como Canga Argüelles, Conde, Castillo y Ayensa, Menéndez y Pelayo, Chicharro y Castellanos.

El esplendor de la anacreóntica en Alemania se sitúa en el siglo XVIII. Mencionaré a Friedrich von Hagedorn, Johann Ludwig Gleim, Johann Georg Jacobi, Nikolaus Götz, Johann Peter Uz, Lessing, Anna Luise Karsche. Nombre de gran importancia es el de Goethe, de quien dice Galiano que estuvo "a punto de penetrar en el verdadero misterio del alma antigua de Anacreonte" (ibid., p. 581), lo que sea que con esto haya querido decir.

Desde el siglo XVI hasta el siglo XX, se ocuparon otros hombres de letras como Robertello, Giambattista Marini, Gabriello Chiabrera, Giambattista Zappi, Tommaso Crudeli, Metastasio, Leopardi, Carlo de Aquino, Giuseppe Patrigiani, Giovanni Belloni, entre los italianos; Atanasio Cristópulo y Juan Vilaras entre los griegos. Incluso José Martí dedicó, en los años de su juventud, algún tiempo para traducir *Anacreónticas*.<sup>130</sup> Con respecto a México, sólo encontré algunas referencias explícitas del interés que las *Anacreónticas* han despertado; Ramírez Torres hizo una traducción de la colección completa;<sup>131</sup> José Emilio Pacheco ofrece uno o dos fragmentos de poemas anacreónticos.<sup>132</sup> Sin embargo, me parece válido mencionar que Anacreonte ha sido tomado en cuenta un poco más; por ejemplo, Luis Cabrera, quien para la traducción de los poetas clásicos utilizaba el pseudónimo de "Lucas Ribera", se dedicó a traducir a Anacreonte (mas no las *Anacreónticas*). Cito: "Era entonces Lucas Ribera -el pulido traductor de los poetas clásicos; de Horacio, pero también de Anacreonte."<sup>133</sup> Finalmente,

---

<sup>130</sup>Cf. Fernández Galiano, pp. 574-586; Labarbe, pp. 172-177; Rosenmeyer, pp. 276-277, Brioso Sánchez, pp. xxli-xxv y Miranda Cancela, 1990, pp. 21-64.

<sup>131</sup> Cf. Ramírez Torres, 1970, pp. 207-227.

<sup>132</sup>En el libro *Tarde o Temprano*, hay una sección llamada *Lectura de la Antología Griega*, en donde en el apartado "Anacreonte y los anacreónticos", que tiene siete fragmentos, se localiza uno, de tres versos, que Pacheco titula "Make love not war (1)", el cual corresponde, casi sin duda, al poema XXIII de esta traducción; asimismo, otro más hace referencia al poema XXVI. Quepa decir que, aunque es la única referencia a los anacreónticos que localicé, Pacheco, en el prólogo de su libro, aclara que "no son... 'traducciones de traducciones' sino poemas escritos de otros poemas" (Cf. Pacheco, 1980, p. 10). Agradezco la ayuda de Antonio Saborit por este dato.

<sup>133</sup>Salvador Novo, 1995, (en prensa).

en los últimos años me parece que sólo Rubén Bonifaz Nuño ha traducido algunos poemas de Anacreonte.<sup>134</sup>

Otro aspecto que pone de relieve el alcance de las influencias del género es la musicalización de algunas piezas; muestras de esta tarea son las obras de compositores como Cherubini, Ramón Carnicer (quien pone música a algunas versiones de Castillo y Ayensa) y una adaptación a la traducción de A. Maffei (1877). Aparece en París, también en 1877, una ópera sobre el tema: "la cómica *Bathyle* con letra de Blau y partitura de Clausmet... y otra ópera *Anacréon ou l'amour fugitif* (París 1803) del mismo Cherubini" (Brioso, p. xxv).

De esta manera, se puede concluir que esta colección y el género que representa ha tenido una extraordinaria influencia en varias literaturas; que se han interesado en ella hombres de la talla de Cowley, Quevedo, Leopardi, Goethe y Martí en el plano literario. En cuanto al plano filológico "podría decirse... que en la historia moderna de este texto hay un compendio ejemplar de la historia de la filología en los últimos siglos" (ibid., p. xxvi), ya que, como se ha visto, diversos humanistas se han ocupado de la colección desde 1554 hasta nuestros días, sea para traducirla, sea para apuntar nuevos datos que confirmen o desmientan tal o cual teoría o hipótesis, sea para imitarla o estudiarla como modelo o género literario.

### La métrica

Creo necesario recordar, por ser lo más relevante, que la versificación griega no tiene rima y que su arte radica en el ritmo; éste consta de tres factores esenciales: a) el ictus (y la cesura); b) el acento de la palabra, y c) la cantidad de sus sílabas. Los metros (unidad de medida del verso) se valen de estos factores para crear el ritmo, que es el fluir ordenado de las sílabas que se alternan con intervalos sensibles. No es éste el lugar para profundizar en

---

<sup>134</sup>Cf. Bonifaz Nuño, 1988.

el comentario sobre la métrica griega, ya que podría resultar sumamente especializado para los objetivos que me he planteado; se puede decir, en cambio, que los poemas que conforman la colección o se recitaban al son de una flauta, de una cítara o de ambos (o de algún instrumento de cuerda parecido, como el βάρβιτρος), o, más propiamente, se cantaban acompañados de dichos instrumentos. Era práctica griega generalizada -y luego romana-, tal vez desde el siglo V a.C., la costumbre de escuchar poesías o canciones al final del simposio o banquete. Después de la comida y de las libaciones rituales, se comenzaba a beber, mientras esclavos de ambos sexos entretenían a la concurrencia; también podía haber mimos y juglares y otras diversiones.<sup>135</sup> En lo que se refiere a esta colección en particular, podemos dar crédito a las palabras de Aulo Gelio:

"Este (Juliano), luego que se terminó de comer y llegó el tiempo para las conversaciones y la bebida, solicitó que se mostraran (unos muchachos), los mejores de ambos sexos, que sabía que aquel joven tenía, para que cantaran y bailaran. Y, después de que los niños y las niñas fueron introducidos, entonaron de manera encantadora muchas (odas) Anacreónicas y Sáficas, y también algunas elegías de los poetas nuevos, amorosas, dulces y llenas de gracia. Pero, por otro lado, fuimos mucho más deleitados por unos lindísimos versos del viejo Anacreonte, los cuales sin duda transcribo, para que este trabajo de vigiliias y desazón, en la dulzura de las composiciones poéticas halle reposo durante un breve tiempo: La plata repujando, ¡Oh Hefesto!, haz para mí..."<sup>136</sup>

Los poemas de nuestra colección se basan en dos estructuras métricas, principalmente: el dímetro cataléctico y el dímetro acataléctico; ambos producen un efecto

---

<sup>135</sup>Para las costumbres del simposio griego y romano, cf. Guhl-Koner, 1989, pp. 266-269, y la nota 6 al texto castellano.

<sup>136</sup>Aulo Gelio, XIX,ix,3-6: "Is, ubi edulii finis et poculis mox sermonibusque tempus fuit, desideravit exhiberi, quos habere cum ndulescentem sciebat, scitissimos utriusque sexus, qui canerent voce et qui psallerent. Ac posteaquam introducti pueri puellaeque sunt, iucundum in modum Ἀνακρεόντεια pleraque et Sapphica et poetarum quoque recentium ἐλεγεία quaedam erotica dulcia et venusta cecinerunt. Oblectati autem sumus praeter multa alia versuculis lepidissimis Anacreontis senis, quos equidem scripsi, ut interea labor hic vigiliarum ei iniquis suavitate paulisper vocum atque modulorum adulesceret: Τὸν ἀργυρον τοπέυσα. Ἦφαττέ, μοι ποιήσον... (Es el poema IV en esta edición).

estético que tiende más hacia la rapidez, la frivolidad, la agilidad y la sentencia breve, que a la profundidad del pensamiento. Trataré de explicar someramente ambos metros.<sup>137</sup>

1) El semiyambo (ἡμίambo. *semiambus*), o dímetro cataléctico; "se encuentra κατὰ εἶχον, en Anacreonte y en los *Anacreontea*; por eso se llama ANACREONTEO".<sup>138</sup> Consta de una línea de siete sílabas con los siguientes patrones:

~ ~ ~ ~ ~ y ~ ~ ~ ~ ~

Esto es: una breve que, en ocasiones, puede ser sustituida por una larga; una larga (lo que hace el primer yambo); siguen otra breve y otra larga (lo que junto con el yambo anterior hace el primer metro yámbico); sigue otro yambo y finaliza con una larga (a la que hace falta una breve que "cae", por lo que a este pie yámbico se le llama *cataléctico*). Los ictus<sup>139</sup> caen sobre la segunda y sexta sílabas, por ejemplo:

Ἄνακρέων ἰδὼν με (I, I)

a) Puede ser sustituido el primer metro yámbico por un coriambo<sup>140</sup>:

~ ~ ~ ~ ~

(en vez de ~ ~ ~ ~ ~), como en IV, 16, 17, 19; XX, 2, 6; XXXVI, 15; XXXIX, 3; XLVII, 6, 12; LI, 1, 5 y LIV, 8.

b) De vez en cuando se produce una anáclasis,<sup>141</sup> la que que da lugar a un verso ferecracio:<sup>142</sup>

~ ~ ~ ~ ~

<sup>137</sup>Para las cuestiones métricas y prosódicas, cf. De Gubernatis, 1982 y Campbell, op. cit. Para que la terminología sea uniforme, utilizaré la que establece De Gubernatis.

<sup>138</sup>De Gubernatis, p. 94.

<sup>139</sup>Ictus (*percussio*, acento rítmico) es la particular intensidad que señala el inicio de cada uno de los metros y que, repetidos a intervalos regulares, genera el ritmo. La lectura rítmica consiste en hacer énfasis en el ictus de los versos" (Op. cit., p. 41-42).

<sup>140</sup>Como su nombre lo indica, el coriambo ~ ~ ~ ~ ~, de χορηός = troqueo y ἄμβος = yambo, está estrechamente emparentado con un pie y con el otro, y podría sostenerse un fenómeno de anaclasis del metro yámbico" (De Gubernatis, p. 131).

<sup>141</sup>Anáclasis: (ἀνάκλασις, *fractio*) o hipétesis (ὑπέθεσις, *transpositio*) o metátesis (μετάθεσις, *translatio*) consiste en el cambio entre breves y largas en el interior de un metro, teniendo como efecto un cambio sensible en el fluir regular del ritmo" (De Gubernatis, pp. 35-36).

<sup>142</sup>Recibe tal nombre a causa de Ferecrates, poeta de la comedia antigua, quien vivió en la primera mitad del siglo V. Es un gliconio cataléctico: OO ~ ~ ~ ~ ~. Frecuentemente funge como cláusula al final de un período o sistema; también se usa en serie continua: ~ ~ ~ ~ ~ (Anacr. 4,4 D)" (De Gubernatis, p. 143).

esto es, larga (que en ocasiones puede ser breve), larga, larga y breve, breve y larga y larga, como en V, 19; XXI, 2; XXXVI, 6 y XLVII, 3.

2) El dímeter acataléctico; "también se llama verso ANACREÓNTICO. En Anacreonte y en los poetas dramáticos es un colon; en los *Anacreontea* está usado como verso. Constantemente se aplica la anáclasis".<sup>143</sup> Consta de una línea de ocho sílabas del tipo:

— — — — —

Esto es: dos breves y una larga (un yambo); breve, larga y breve, y larga, larga (algunos, como Campbell, los llaman anaclastos). Los ictus de intensidad caen sobre la tercera y séptima sílabas, por ejemplo:

δό-τε μοι λί-ρην Ὀ-μή-ρου (II, 1)

Sustituciones:

a) Semiyambo, resultado de la contracción de las dos primeras sílabas breves, como en XVII, 45; XVIII, 15; XLII, 12; XLIII, 14, 16; LII, 2, 4, 5 y 7. El esquema es el siguiente:

— — — — —

---

<sup>143</sup>De Gubernatis, p. 124. "Verso (*επίχρον, versus*) es un conjunto de metros de unidad rítmica, limitado por la sílaba ambigua y por la posibilidad de hiato entre la sílaba final y la inicial del verso siguiente" (op. cit. p.33). Por ello, se puede definir *colon* (*κόλον* o *membrum*) como "una serie métrica que no se cierra con sílaba ambigua y excluye el hiato con la inicial del colon, o miembro, siguiente" (ibid., p. 33-34).

b) La quinta sílaba, en vez de una larga, se convierte en dos breves, como en XLII, 15; XLIII, 3; XLVI, 6, y el esquema se ilustra así:

.....

c) Por combinación de los dos anteriores, como en XLIV, 5:

.....

d) Sustitución de - - - por - - - al comienzo de la línea, como en XXXVII, 7; XLIX, 1 y LIX, 1:

.....

e) Anáclasis de la primera sílaba (larga) y la última (breve); como en XXXVIII, 16; XL, 4; L, 26, 27 y LX(a), 9:

.....

d) Contracción de la primera sílabas breve, e intercambio de la tercera y la cuarta, como son los casos de todo el poema XIX y de la línea XLIV, 2:

.....

Finalmente, con este acercamiento a la cultura a la que nuestros poemas pertenecieron, espero, querido lector, que disfrutes esta versión que para ti realicé.



*CARMINA ANACREONTEA*



### III. VERSIÓN

#### I

Al mirarme Anacreonte,  
el lírico de Tracia,  
a mí, con ademanes,  
en sueños saludaba.  
Y yo, yendo a su encuentro,  
lo abrazaba y besaba;  
él era un viejo y bello,  
y amante de la cama.  
A vino olfan sus labios;  
y, como temblequeaba,  
el Amor al aedo  
de la mano llevaba;  
quitada de su frente  
me ofrece su guirnalda,  
y ella huele a Anacreonte,  
al poeta de Tracia...  
Me la ceñí en la frente,  
loco de mí, al tomarla:  
no he cesado de amar  
desde esa madrugada.



## II

¡Denme la lira de Homero  
sin la cuerda de la muerte!  
Sírvenme copas mezcladas  
como prescriben las leyes,  
para que, borracho, baile  
y bajo un delirio leve  
del simposio las canciones  
con las liras yo celebre.  
¡Denme la lira de Homero  
sin la cuerda de la muerte!

### III

¡Ven, mejor de los pintores!  
A la musa lírica oye:  
primero pinta ciudades  
que sean sonrientes y nobles;  
pinta Bacantes risueñas,  
Bacantes de flautas dobles:  
y pinta, si te es posible,  
las leyes de los amores.

#### IV

La plata repujando,  
haz una copa bella,  
Hefesto, no armaduras:  
¿A mí, qué con las guerras?  
Hazme una copa hueca  
tan honda como puedas;  
y no labres a Orión,  
ni al Carro sobre de ella.  
¿Las Pléyades, qué importan?  
¿Qué importan las estrellas?  
Haz vides con racimos,  
Ménades que las siegan;  
haz un lagar de vino,  
y hombres que lo celebran.  
Haz sátiros y Amores  
que su sonrisa muestran,  
y alegre a Citea  
pues Baco se presenta;  
también graba a Afrodita  
y al Amor a su diestra.

V

Repuja, hábil orfebre,  
primaveral la copa;  
primeras y exquisitas  
rosas nos traen las Horas.  
Hazme el beber gozoso  
y la plata decora.  
De Baco los misterios,  
no hagas el que deshonra:  
ni al extranjero odioso,  
ni a aquella horrible historia;  
de Zeus, mejor al hijo,  
a Baco esculpe ahora.  
Que Afrodita dé inicio  
al beber y disponga  
los cantos himeneos,  
esos que tanto adora.  
Amores desarmados  
graba bajo unas frondas  
y Cárites sonrientes  
labra, que sean hermosas.  
Y bajo de una parra  
que cuelga llena de hojas,  
si es que Febo no baila,  
hombres bellos asocia.

## VI

Cierta vez entre las rosas,  
estaba yo, cierta vez;  
y trenzando una guirnalda  
al Amor yo me encontré.  
Lo atrapé por ambas alas  
y en mi vino lo arrojé.  
Luego levanté mi copa  
y el vino yo me tragué.  
Con sus alas cosquillea,  
hoy, adentro de mi piel.

## VII

"Anacreonte, ya eres viejo  
-me importunan las mujeres-.  
toma, mírate al espejo:  
ya pocos cabellos tienes;  
ya tu frente está desnuda".  
Mas yo no sé, ciertamente,  
si tengo apenas cabellos  
o se han ido para siempre.  
Yo sólo sé que al anciano  
más el jugar le conviene,  
jugar juegos placenteros  
cuando se acerca la Muerte.

## VIII

No me importan las riquezas  
de Giges, el rey de Sardes,  
no me dominan los celos,  
ni envidia a los gobernantes.

A mí me importa la barba  
con unguentos perfumarme;  
a mí me importa con rosas  
la cabeza coronarme.

El hoy me importa; el mañana  
¿quién lo conoce y lo sabe?

¡Bebe tú, juega a los dados  
antes de que el tiempo acabe!

Por Baco derrama el vino  
en libación agradable.

Que la enfermedad no diga  
que el beber no es saludable.

## IX

Permite, por los dioses,  
que beba yo sin trabas;  
quiero volverme loco,  
que no me importe nada.  
Almeón se volvió loco,  
y Orestes, de tez blanca:  
pues los dos matricidio  
soportan en el alma.  
Yo que a nadie he matado  
yo que a nadie he hecho nada,  
quiero volverme loco  
con la bebida báquica.  
Se volvió loco Heracles  
blandiendo atroz aljaba,  
portando arco ifiteo.  
Enloqueció antes Áyax,  
el escudo de Héctor  
esgrimiendo, y la espada.  
Mas yo, con esta copa,  
y en mi pelo guirnaldas  
quiero volverme loco,  
sin arcos, sin espadas.



## X

¿Qué quieres que contigo  
parlanchina avecilla,  
haga? ¿Qué haré contigo?  
¿Cortaré tus ligeras  
alas con un cuchillo?  
¿O quieres que tu lengua  
siegue desde el inicio;  
quieres que te la siegue  
como el Tereo del mito?  
De mis hermosos sueños  
desperté, interrumpido:  
¿por qué con tus canciones  
alejaste a Batilo?

## XI

Un muchacho, un Amor  
de cera me vendía;  
detenido a su lado,  
así yo le decía:  
"¿eh, muchacho, por cuánto  
quieres tu mercancía?"  
Y él, en dardo, responde:  
"Hévate mi estatuilla,  
tómala en cuanto quieras  
porque le tengo inquina;  
con este Amor tirano  
no he de mezclar mi vida."  
"Dámela ya, pues quiero  
al que el amor propicia;  
a un dracma me lo llevo,  
curará mis viglias."  
Y tú Amor logra, al punto,  
que me abraze en tus piras,  
porque, si no, es probable  
que entre llamas te extingas.

## XII

Que Atis hermafrodita  
-lo que unos dicen, cuento-  
en los montes de Frigia,  
por Cibele's gimiendo,  
llegó a volverse loco  
sin límite y sin freno.  
Otros, de las riberas  
del río Claros de Febo,  
por beber en las aguas,  
gritando enloquecieron.  
Pero yo, de perfume  
saciado, y de Lico,  
y de mi compañera,  
volverme loco quiero.

### XIII

¡Yo quiero amar, amar quiero!  
A amar, Amor me excitaba,  
mas yo no fui persuadido  
por mi cordura insensata.  
Tanto su arco levantando  
como su dorada aljaba,  
Amor, sin dudar y al punto,  
a la guerra me invitaba.  
Sujetándome a los hombros,  
como Aquiles la coraza  
y las lanzas y el escudo,  
con Amor yo me enfrentaba.  
Él disparaba, yo hufa,  
y Amor se desesperaba  
al mirar que ya sin flechas,  
vacía, su aljaba se hallaba.  
Pero entonces, a sí mismo  
se disparó como lanza:  
se hundió y me desbarató  
al clavárseme en el alma.  
Así, en vano porto escudo:  
¿a qué presentar batalla?  
¿a qué disparar afuera  
si guerra llevo en el alma?

#### XIV

Si de los árboles sabes  
enumerar frondas llenas,  
y si calcular tú sabes  
olas de la mar entera,  
entonces, de mis amores,  
te nombro juez de las cuentas.  
Y primero veinte amores  
más quince anota de Atenas;  
luego suma de Corinto  
de amores varias hileras,  
pues es de Acaya, de donde  
son las mujeres más bellas.  
Suma además los de Jonia  
e incluso pon los de Lesbía:  
con los de Caria y de Rodas  
a dos mil sube la cuenta.  
¿Qué me dices? ¿Te volviste  
pálido como la cera?  
No menciono aún los de Siria,  
de Canobo ni de Creta,  
rica ciudad donde dicen  
que Éras sus ritos celebra.  
¿A qué enumerar también  
los de Cádiz? Oye, espera:  
faltan los de Bactria y de India,  
amores que mi alma lleva.

## XV

Paloma encantadora  
¿de dónde, dónde, vuelas?  
¿De dónde esos aromas  
esparces y goteas?  
¿Quién eres? Yo te pido  
decir qué afán te lleva.  
"Anacreonte me dijo  
que con su amante fuera,  
joven doncel, Batilo,  
que hoy a todos gobierna.  
Citèrea me cambió  
por canciones muy bellas,  
y hoy a Batilo llevo  
las cartas del poeta.  
Dice que me hará libre,  
mas yo, si me libera,  
me quedaré por siempre  
con él como su sierva.  
¿Pues, para qué volar  
sobre campos y estepas?  
¿Y para qué comer  
cosas que no son buenas?"

Hoy, yo como mi pan  
de manos del poeta  
y brindo con el vino  
que él ha dejado a medias;  
y luego de beber  
danzo y hago piruetas,  
con mis alas lo cubro  
cuando a tocar empieza;  
si él duerme, yo me duermo  
sobre su lira tierna.  
¡Lo sabes todo! ¡Vete,  
que hablar no es mi tarea!  
Más parlanchina estoy,  
hombre, que una corneja”.

## XVI

Príncipe del arte rodio  
tú, el mejor de los pintores,  
a mi amada ausente pinta  
siguiendo mis instrucciones.  
Lo primero, pinta el pelo  
negro y delicado; entonces,  
si es que la tela es capaz  
incluso haz que huela a flores.  
Usa, para las mejillas,  
los más sutiles colores,  
y la frente de marfil  
debajo del pelo ponle.  
El entrecejo, pintor,  
ni lo unas ni lo cortes:  
que lo tenga como aquélla,  
que apenas unido brote.  
Pinta el arco de las cejas  
tan negro como la noche,  
y de fuego la mirada  
tan encendida que asombre:  
azul, cual la de Atenea,  
cual la de Afrodita, noble.



Pinta nariz y mejillas  
que leche y rosas le alforen;  
cual de Seducción el labio  
pinta, que al beso provoque;  
que, alrededor de su cuello  
de mármol, las Gracias moren.  
Vístele, pintor, el resto  
con vestidos seductores  
y como prueba del cuerpo  
que un poco de carne asome.  
¡Es suficiente! Ya miro  
al amor de mis amores:  
y tú, tela, a punto estás  
de hablar a los corazones.

## XVII

Pintor, dibuja a Batilo  
mi amado, como te enseñó:  
píntale el pelo brillante  
todo reluciente y negro;  
y los rizos de sus bucles  
en desorden disponiendo,  
déjalos que se coloquen  
como quieran, sin diseño.  
Tierna y delicada frente  
coronará el entrecejo  
más negro que las serpientes  
que las serpientes más negro.  
Negra y atroz la mirada  
mezclada esté con sosiego:  
lo uno tome de Afrodita,  
lo otro de Ares, dios guerrero;  
que lo uno brinde esperanza,  
que lo otro llene de miedo.  
Como rosa haz la mejilla,  
suave como el terciopelo:  
de Pudor pon los rubores  
como el ocaso en el cielo.  
Creía saber cómo harás  
el labio: ya no lo creo;  
pero te pido que tierno  
sea, de seducciones lleno.  
Que diga la tela misma  
todo, hablándolo en silencio.

Y más bello que el de Adonis,  
píntale el mármóreo cuello;  
que tenga las manos de Hermes,  
que tenga de Hermes el pecho;  
los muslos, de Polideuces,  
y el vientre de Baco Evio.  
Pinta arriba de los muslos,  
tiernos y como de fuego,  
descaradas sus vergüenzas,  
listas ya por el deseo.  
Mas no muestras las espaldas:  
tienes un arte embustero,  
porque sus espaldas eran  
y son lo que yo prefiero.  
¿Los pies, a qué describirlos?  
¡Vamos, toma tu dinero!  
A aquel Apolo haz a un lado  
y pon a mi compañero:  
si a Samos llegas un día  
cual Batilo pinta a Febo.

## XVIII

A mí déjenme, mujeres,  
vino beber sin respiro,  
pues ya por las quemaduras  
rendido y exhausto gimo.  
Dame, para coronarme,  
las guirnaldas de Dionisio;  
para coronar mi frente  
quemada, trae flores, niño.  
Pero de la quemadura  
del Amor, ya lo adivino,  
nada podrá protegerme:  
sellado está mi destino.

Mejor buscaré la sombra  
de Batilo, hermoso árbol,  
quien mueve sus tiernas frondas  
con su tronco delicado,  
mientras brota sensualmente  
un manantial a su lado.  
¿Quién, viendo tal paradero,  
quién podría pasar de largo?

## XIX

Al Amor, con guirnaldas  
tras haber amarrado,  
a su madre, Citere,  
las Musas lo mandaron.  
Y ella procura ahora,  
sus rescates llevando,  
al Amor desatar.  
Mas si alguien, desatando,  
al Amor liberara  
él no parte, se queda:  
aprendió a ser esclavo.

XX

Anacreonte y Safo  
dulces cantores ambos;  
ojalá alguien los sirva  
habiéndolos mezclado  
y añadiendo a la copa  
de Píndaro algún canto.  
Seguro estoy que entonces  
tanto Baco llegando,  
como Amor y Afrodita  
beberían con agrado.

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

## XXI

Bebe la tierra negra,  
los árboles la beben;  
torrentes bebe el mar  
y el sol al mar; Selene  
bebe a su vez al sol:  
¿Por qué, amigos, no quieren  
que beba también yo,  
que beba y me serene?

## XXII

Dicen que Nfobe, la frigia,  
se volvió piedra una vez;  
Filomela, golondrina,  
pájaro cierta vez fue.  
Para que siempre me mires  
un espejo quiero ser;  
túnica quiero volverme  
y así me lleves, mujer.  
Agua quisiera volverme  
para bañarte la piel;  
y para poder ungirte  
perfume quisiera ser.  
Y perla para tu cuello,  
para tus senos corsé;  
quisiera ser tu sandalia:  
sólo písame, mujer.



### XXIII

Yo quiero cantar a Cadmo,  
a la Ilíada, a la Odisea,  
mas mi lira con sus cuerdas  
amores tan sólo suena.

Las cuerdas cambié anteayer  
y luego la lira entera;  
y cantaba yo de Heracles  
las hazañas y las penas,  
mas contra mi voluntad  
mi lira amores resuena.

Que se vayan para siempre  
los héroes y que no vuelvan,  
cantar tan sólo al Amor  
a mi lira le interesa.

## XXIV

A los peces el nadar  
otorgó Naturaleza;  
a los caballos dio cascos  
y a las liebres, ligereza.  
Dio fauces a los leones;  
a los toros, cornamenta;  
a las aves, el volar,  
al hombre, la inteligencia.  
Nada quedó a las mujeres  
¿Qué darles? Pues la belleza,  
contra lanzas, contra escudos,  
contra toda arma guerrera:  
vence al hierro, al fuego vence  
una mujer siendo bella.

## XXV

Tú, querida golondrina,  
que puntual cada año arribas;  
trenzas tu nido en verano,  
en invierno te retiras,  
ya sea a Menfis, ya sea al Nilo,  
te marchas sin dar noticia.  
sin embargo, el Amor siempre  
en mi corazón anida.  
Y ya un deseo echa alas  
otro es huevo todavía;  
uno más, que está entreabierto,  
aún no encuentra la salida;  
siempre gritan los polluelos  
cuando piden su comida;  
a los pequeños Amores  
los grandes Amores cuidan,  
y no tardan los pequeños  
en querer tener familia.  
¿Por tanto, ya qué remedio  
podría conseguir mi vida?  
Echar a tantos Amores  
no puedo por más que insista.

## XXVI

Unos, los hechos de Tebas,  
otros, los frigios combates  
cuentan, y yo solamente  
puedo hablar de mis desastres.  
No fue la caballería,  
no fue la flota de naves;  
tampoco la infantería  
quien destruyó mis avances:  
fue un ejército increíble,  
con los ojos disparándome.

## XXVII

En las ancas los caballos  
tienen de fuego una marca;  
y uno, a los varones persas,  
reconoce por las tiaras.  
Yo descubro a los amantes  
al punto con la mirada:  
pues llevan siempre una fina  
marca muy dentro del alma.

## XXVIII

Hefesto en las lemnias fraguas  
tomando el hierro forjaba  
los dardos de los amores  
y Eros con hiel los mezclaba,  
mientras la punta Afrodita  
con dulce miel les bañaba.  
Y saliendo del combate  
de los dardos se burlaba  
Ares, su lanza blandiendo;  
mas, tomando de su aljaba  
un dardo, el Amor le dijo  
al dios con suaves palabras:  
"cuidado, que es poderoso"  
y Ares el dardo tomaba;  
Afrodita se refa,  
pues ya el dios gimiendo estaba:  
"no lo quiero, es poderoso" ...  
" Guárdalo", Eros contestaba.

## XXIX

Qué duro resulta amar;  
no amar, qué duro resulta:  
pero es más duro que todo,  
cuando el amante se frustra.  
Frente al amor la más rancia  
nobleza se queda a oscuras;  
el saber y la templanza  
para el amor son basura.  
Muera quien dijo primero  
que el oro el amor consume;  
por él, los asesinatos;  
por él, las guerras absurdas;  
desune padres y hermanos,  
a las familias perturba:  
y contra él los que amamos  
perecemos en la lucha.

**XXX**

Soñé anoche que corría  
aun con alas en los hombros,  
y el Amor me perseguía  
aunque tenía pies de plomo.  
¿Qué querrá decir el sueño?  
Creo que por ser enredoso,  
aunque escape a unos amores,  
persigo, en verdad, a otros.  
Mas al fin éste ha llegado  
que me tiene atado todo.



### XXXI

Con su vara de jacinto  
duramente me golpeaba  
el Amor, y que corriera  
a su lado me ordenaba.  
Y por turbulentos ríos,  
espesas y hondonadas  
corría y a mi corazón  
el sudor debilitaba.  
Y yo me sentía morir,  
mas Amor, con tiernas alas,  
abanicando mi frente  
me dirigió estas palabras:  
"¿No eres tú capaz de amar  
que apenas resistes nada?"

## XXXII

Sobre las plantas de loto  
y sobre los tiernos mirtos  
habiéndome recostado,  
quiero disfrutar mi vino.  
Y que amarrándose el manto  
con un hilo de papiro,  
quiero que me sirva Amor  
la bebida de Dionisio;  
pues como rueda de carro  
corre la vida el camino.  
Yaceremos como polvo,  
nuestros huesos desunidos.  
¿Por qué perfumar las piedras?  
¿Por qué en vano libar vino?  
Mejor con suaves esencias  
perfúmame mientras vivo,  
y cfiñeme la cabeza  
con rosas, vides y lirios.  
Llama después a mi amante  
porque sólo así consigo  
antes de ir a los infiernos,  
Amor, estarme tranquilo.

### XXXIII

Cuando ya en la media noche  
claro se ve el infinito,  
cuando bajo del Boyero  
la Osa Mayor va en camino,  
y yace el género humano  
por el cansancio vencido,  
Amor, tonando la aldaba,  
golpeó fuerte en mis recintos.  
"¿Quién, destruyendo mis sueños,  
así golpea mis recintos?"  
Y el Amor me dijo "abre,  
no temas, soy sólo un niño;  
en noches sin luna vago,  
muriéndome estoy de frío."  
Me compadecí escuchando  
tal cosa, y encendí un cirio:  
con alas, arco y aljaba  
me sorprendió ver al frío.  
Junto al fuego nos sentamos:  
yo lo secaba con brío;  
él calentaba sus manos,  
yo enjugaba el pelo fino.  
"Venga, vamos a probar  
-me dijo al cesarle el frío-  
si está dañada mi cuerda;  
si, acaso, mi arco sentido".

Tensa el arco y me dispara  
justo en el medio del hígado  
como un certero agujón  
como un agujón maldito.  
Y riendo a carcajadas  
"sé feliz - dijo - conmigo:  
mi arco continúa perfecto,  
tu corazón está herido."

#### XXXIV

Te nombramos, cigarra,  
la bienaventurada,  
tras beber el rocío  
como una reina cantas.  
Es tuya toda cosa  
que se ve en las montañas;  
es tuyo el campo, el bosque,  
si llega a tu mirada.  
Amor de campesinos,  
pues no les dañas nada;  
profeta del verano,  
por los hombres amada.  
Te aman las Musas; Febo  
la voz te otorgó clara,  
la vejez no te angustia,  
a ti nada te daña.  
Sabia, hija de la tierra,  
todos los himnos amas;  
en tus carnes no hay sangre:  
casi por diosa pasas.

### XXXV

Cierta vez el Amor  
entre rosas jugando,  
por no ver a una abeja  
que dormía, fue picado.  
Como le fuera herido  
el dedo de la mano  
gritó y hacia Afrodita  
corriendo fue y volando:  
"Perezco, madre, muero  
- Eros dijo llorando -,  
una serpiente alada,  
pequeña, me ha picado,  
la cual abeja llaman  
quienes labran el campo."  
"Si el aguijón - dijo ella -  
de la abeja has probado:  
¿cuánto crees que padecen  
quienes sufren tus dardos?"



### XXXVI

Si Riqueza concediese  
el vivir a los mortales,  
yo me pasaría la vida  
pensando cómo ganarle;  
y así, si la Muerte llega  
que algo tome y que se marche.  
Mas imposible es comprar  
el vivir a los mortales  
¿para qué llorar en vano,  
y para qué lamentarse?  
Destinados a morir  
¿en qué el oro nos resarce?  
Prefiero con mis amigos  
vivir, bebiendo, y en suaves  
lechos consumir los ritos  
de Afrodita con mi amante.

### XXXVII

De noche mientras dormía  
entre purpúreas mantas,  
radiante a causa del vino,  
soñé que rápido andaba:  
con las puntas de los pies  
apenas tierra pisaba,  
y jugaba entre doncellas  
entre gráciles muchachas.  
Por causa de estas mujeres  
los jóvenes se burlaban  
de mí diciendo terribles  
devoradoras palabras.  
Y por quererlas besar  
al punto se me escapaban,  
y de pronto desperté  
solo, sin ellos, sin nada.  
Ahora, abandonado, sufro:  
¡quiero volver a la cama!



### XXXVIII

¡Alegre bebe tu vino,  
a Baco celebra y canta!  
Al que ama todos los ritmos,  
al inventor de la danza,  
a aquél que con los Amores  
tiene tanta semejanza;  
al amado de Afrodita  
al protector de la farsa.  
La Embriaguez por él parida,  
parida por él la Gracia;  
él desvanece el Dolor,  
él la Aflicción aliviana.  
Así pues, que la bebida  
tiernos muchachos nos traigan,  
que huya, pues, el sufrimiento  
vencido por la bonanza.  
Tomemos, pues, la bebida,  
que Preocupación se vaya,  
el sufrir por los desvelos  
no proporciona ganancia.  
La vida siempre es incierta,  
el porvenir nos engaña;  
por eso borracho bailo,  
perfumado, entre muchachas.  
¡Que se preocupe quien quiera  
si no encuentra paz su alma!  
¡Alegre bebe tu vino,  
a Baco celebra y canta!

**XXXIX**

Amo al joven que danza,  
amo al viejo agradable;  
pero, si el viejo baila,  
es viejo por las canas  
y joven por el alma.

## **XL**

Para caminar la senda  
de la vida, fui creado  
mortal; así he conocido  
el tiempo que ya he pasado,  
pero aquel que aún me falta  
seguirá siendo ignorado.  
¡Déjenme, preocupaciones,  
entre nos nada ha pasado!  
Antes de que al fin yo muera  
reiré y jugaré bailando,  
junto al hermoso Dionisio,  
junto al siempre hermoso Baco.

## XLI

Es hermoso caminar  
entre prados florecientes  
cuando la más dulce brisa  
sopla Céfito muy tenue;  
mirar las ramas de Baco  
y bajo ellas esconderse,  
y abrazar a una muchacha  
que a Afrodita toda huele...

## XLII

Amo del hijo de Zeus,  
Baco juguetero, las danzas;  
amo si, junto a un efebo  
que me gusta y me acompaña,  
puedo hacer cantar mi lira,  
mientras se bebe y se baila.  
Sin embargo, más que todo,  
amo jugar con muchachas,  
habiéndome coronado  
las sienes con mi guirnalda.  
Mi corazón desconoce  
la envidia negra y amarga;  
huyo de los crueles dardos  
de quien daña con palabras;  
las riñas de los banquetes  
odio con toda mi alma.  
Deseo conducir mi vida  
con sosiego y sin alarma  
y en las divertidas fiestas  
bailar con bellas muchachas,  
mientras al son de la lira  
como agua el tiempo se pasa.

## XLII

Amo del hijo de Zeus,  
Baco juguetón, las danzas;  
amo si, junto a un efebo  
que me gusta y me acompaña,  
puedo hacer cantar mi lira,  
mientras se bebe y se baila.  
Sin embargo, más que todo,  
amo jugar con muchachas,  
habiéndome coronado  
las sienes con mi guirnalda.  
Mi corazón desconoce  
la envidia negra y amarga;  
huyo de los crueles dardos  
de quien daña con palabras;  
las riñas de los banquetes  
odio con toda mi alma.  
Deseo conducir mi vida  
con sosiego y sin alarma  
y en las divertidas fiestas  
bailar con bellas muchachas,  
mientras al son de la lira  
como agua el tiempo se pasa.

### XLIII

Con guirnaldas de rosas  
en la frente ajustadas  
pongámonos borrachos,  
riéndonos con gracia;  
y de trenzas cubiertas  
de yedra, una muchacha  
de preciosos tobillos  
apenas tocan, baila.  
Mientras tanto un doncel  
de suave pelo canta,  
mientras toca la lira;  
su voz es dulce y clara.  
Que el Amor y Afrodita  
y que Baco compartan  
gozosos el banquete  
que los ancianos aman.

#### XLIV

La rosa de los amores  
al vino de Baco unamos  
y riendo graciosamente,  
bebamos ya coronados:  
en nuestras sienas la rosa  
de pétalos delicados.  
¡Rosa, reina de las flores,  
de Primavera el trabajo,  
que te prefieran los dioses,  
rosa, no resulta extraño!  
Rosa con la cual el niño  
de Afrodita está trenzando  
sus cabellos mientras baila  
con las Gracias, perfumado.  
¡Coróname, bailaré,  
oh Dionisio, en tus santuarios  
con una espléndida joven  
de seno firme y formado,  
pues con guiraldas de rosas  
estaré, dios, coronado!



## XLV

Cuando bebo el rojo vino  
duermen las preocupaciones:  
¿por qué de tantos trabajos,  
por qué de los sinsabores  
y lamentos preocuparse?  
Es natural en los hombres  
morir aunque no queramos,  
¿por qué vagar sin razones?  
Mejor el vino bebamos,  
limpiemos los corazones,  
pues si nosotros bebemos,  
duermen las preocupaciones.

## XLVI

Mira cómo en primavera  
las rosas nos traen las Gracias;  
mira que la ola del mar  
se suaviza en la bonanza;  
mira zambullirse al pato,  
vé cómo la grulla viaja;  
brilla Titán con violencia,  
las sombras son retiradas;  
las obras de los mortales  
brillan, e impresión nos causan.  
Brotan aceitunas negras  
perfuma el aire la albahaca,  
y la savia de Dionisio  
alimenta cada rama:  
rápido llegará el fruto  
que vino nuevo derrama.

## XLVII

Yo bebo más que un joven,  
aunque en verdad soy viejo.  
Si fuera necesario  
que baile yo en el centro  
danzaré de inmediato  
imitando a Sileno:  
como el bastón es nada,  
odre será mi cetro,  
y quien quiera pelearlo  
¡adelante, peléelo!  
Tráeme, niño, otra copa,  
llena de vino bueno:  
yo bebo más que un joven,  
aunque en verdad soy viejo.

## **XLVIII**

Cuando Baco se presenta,  
duermen las preocupaciones  
y creo que de Crespo tengo  
riquezas y posesiones;  
quiero yacer coronado  
de guirnaldas y de flores,  
quiero cantar bellamente  
y desdeñar los dolores.  
¡Prepara una copa, niño,  
prefiero de mil amores  
yacer echado, borracho,  
que echado entre enterradores!

## XLIX

Cuando entra a mi corazón  
Baco que es hijo de Zeus,  
radiante borra el dolor,  
y hábil en bailar me vuelvo.  
Y conozco otro placer  
yo, que amor al vino tengo,  
pues entre aplausos y cantos  
con Citérea me deleito:  
a bailar vuelvo otra vez  
a danzar de nuevo vuelvo.

**L**

Cuando yo bebo mi vino  
mi corazón, de dolores  
ya confortado, celebra  
a las Musas con canciones.

Cuando yo bebo mi vino  
todas las preocupaciones  
son expulsadas al viento  
junto con las reflexiones.

Cuando yo bebo mi vino  
Baco me arrastra entre flores,  
y él, que diversión desata,  
me alegra con sus licores.

Cuando yo bebo mi vino  
trenzo guirnaldas de flores,  
ciñéndolas a mis sienes  
canto la vida y sus dones.

Cuando yo bebo mi vino  
limpio y con dulces olores,  
y, abrazando a una machacha,  
rindo a Cipris los honores.

Cuando yo bebo mi vino,  
por las copas de licores  
abro mi alma, y me delcito  
mientras bebo con los jóvenes.

Cuando yo bebo mi vino  
sólo en esto hallo valores;  
sólo allí, pues el destino  
es morir, para los hombres.

## LI

No huyas de mí porque ves  
mis canas, querida niña,  
ni rechaces mis amores  
por tu juventud altiva.  
Observa cómo también  
las guirnaldas se combinan  
con lirios blancos trenzados  
con rosas y con espinas.



**LII (a)**

¿Por qué las leyes me enseñan  
y del discurso las magias?  
¿si tales cosas no ayudan,  
a qué con tantas palabras?  
Mejor muéstrame de Baco  
la bebida dulce y clar:  
muéstrame cómo jugar  
con Afrodita dorada.

**LII (b)**

Tengo el cabello canoso  
que corona mi cabeza.  
¡Tráiganme agua, viertan vino  
que mi alma se adormezca!  
Ya pronto estaré sin vida:  
y quien muere más no anhela.

### LIII

Me vuelve la juventud  
cuando a los jóvenes miro  
y, aunque viejo, hacia la danza,  
vuelo, cual si fuera un mirlo.  
¡Trae, que quiero coronarme!  
¡Trae, que enloquezco y deliro!  
Lejos la vejez canosa,  
que entre jóvenes me estimo,  
y que alguien me sirva el jugo  
de los frutos de Dionisio.  
Pues si soy sabio en hablar  
más a beber he aprendido,  
y con gracia a enloquecer  
cuando he bebido mi vino.

LIV

¿Ves ese toro, muchacho?  
Cierta Zeus pareciera,  
pues lleva sobre sus lomos  
a Europa, hermosa doncella;  
con sus pezuñas las olas  
corta y el mar atraviesa.  
Apartado del rebaño  
ningún otro toro fuera  
que sobre el mar navegara:  
sólo aquél, que no cualquiera.

## LV

Junto con la primavera,  
que siempre nos trae guirnaldas,  
quisiera a su compañera,  
a la rosa delicada,  
celebrar con clara voz,  
con clara voz celebrarla:  
aliento para los dioses,  
gozo de la raza humana,  
triunfo de Amores floridos  
y gloria para las Gracias;  
de Afrodita eres juguete,  
tema para las palabras  
que inspiran a la poesía;  
de las Musas, grata planta.  
Dulce para quien esfuerzos  
hace en veredas amargas,  
y dulce para quien quiere  
con sus manos entibiarla.  
Y en los banquetes y mesas  
y comidas dionisiacas  
¿qué podría ser sin la rosa?  
¿qué sin la rosa pasara?  
Aurora dedos de rosa,  
Citere de piel rosada,  
de brazos de rosa Ninfas  
por poetas son nombradas.  
Agradable es para el necio,  
cura al de salud insana,  
también socorre a los muertos  
inclusive al tiempo ataca:  
todavía en la senectud  
las rosas su aroma guardan.

¡Celebremos, pues, su origen!  
cuando de azulgrises aguas  
paría el mar a Cíterea,  
toda de rocío bañada;  
cuando Zeus parió a Atenea,  
la que incita a la batalla,  
al salir de su cabeza  
-visión que al Olimpo espanta-,  
entonces joven retoño  
de rosas la tierra saca;  
vástago tan admirable  
que ninguna flor lo alcanza.  
Y para que fuera igual  
a las deidades más altas,  
con néctar regó Dionisio  
aquella flor delicada:  
la hizo, inmortal, florecer  
de espino, altiva la planta.

## LVI

El dios, el que vuelve al joven  
atrevido en los deseos,  
incansable en los trabajos  
y en fiestas bailarín bello,  
descendió trayendo un filtro  
para los que mueren nuevo:  
bebida que penas quita,  
triunfo y afán de Lico,  
hijo de la vid: el vino,  
y a los frutos del sarniento  
conservándolo ligado,  
vigila y guarda completo;  
para que, cuando vendimien  
todos sin mal guarden esto:  
sin mal el cuerpo visible,  
sano el ánimo sereno,  
hasta que un nuevo año llegue,  
hasta que llegue de nuevo.

## LVII

¿Quién así cinceló el mar?  
¿Y quién con arte inspirada  
derramó una ola en el disco;  
y quién grabó toda blanca  
sobre los lomos del mar  
a Afrodita delicada,  
elevando hacia los dioses  
tan artística mirada?  
Él nos la mostró desnuda,  
así decidió mostrarla:  
con olas cubre las cosas  
que no deben ser miradas.  
Viaja sobre el mar sereno  
errante como las algas,  
su silueta de piel tierna  
llevando sobre las aguas.  
Y entre sus rosados senos  
y entre la suave garganta,  
su hermosísima figura  
una gran ola separa.  
Y en medio del surco Cipris  
como un lirio, circundada  
por violetas, se nos muestra  
nadando en la mar calmada.  
Y son llevados Amor  
que a los mortales engaña,  
y Deseo jugueteón  
sobre delfines que saltan.  
Y un coro arqueado de peces  
corcovea sobre las aguas,  
mientras juegan con el cuerpo  
de Pafia que alegre nada.

### LVIII

Cuando el oro fugitivo  
que siempre, siempre, se escapa,  
me huye con rápidos pies,  
no lo sigo ¿quién lo alcanza?  
¿Y quién, cuando odia algo  
busca tenerlo con trampas?  
Así, apartado del oro,  
las penas de mis entrañas  
ofrecí entregar al viento,  
al viento ofrecí entregarlas:  
ahora amorosas canciones  
saco de mi lira anada,  
y aprende así a despreciarlo,  
a burlarse de él mi alma.  
Mas de nuevo el fugitivo  
susurra palabras vanas,  
y con sus preocupaciones  
toda mi mente emborracha;  
que yo le preste atención,  
que lo escuche yo me manda;  
para que olvide mi lira,  
para que pierda la calma.  
Maldito y pérfido oro  
¿crees que hechizan tus palabras?  
Pues más seguros que el oro  
los deseos mis cuerdas guardan.



Tú has sembrado entre los hombres  
el amor a envidia y trampas,  
en cambio la lira mezcla  
copas de besos y camas.  
Y tú, cuando quieres huyes,  
tú cuando quieres te marchas;  
mas yo al canto de mi lira  
nunca jamás renunciara.  
Tú al extranjero falaz  
en vez de a las Musas amas:  
mas yo, que mi lira toco,  
llevo a la Musa en el alma.  
¡Que levantarás tu grito!  
¡Que tu resplandor brillara!

## LIX

Negras uvas en cestas  
muchachas van llevando,  
y dentro de la cuba  
las echan los muchachos;  
sólo los hombres pisan  
las uvas, liberando  
el zumo de las uvas,  
mientras miran a Baco,  
que bulle y lo celebran  
con cantos dionisiacos.  
Baila con pie tembleque,  
sus canas agitando,  
el viejo cuando bebe  
vino dulce y dorado.  
Vencida por el sueño,  
habiéndola acechado,  
de la doncella cubre  
un hermoso muchacho  
el cuerpo que descansa  
el tierno cuerpo echado.  
Y Eros a que traicione  
del matrimonio el lazo,  
incita a la doncella  
a la sombra de un árbol.  
Como con sus palabras  
no la persuade, fuerza  
con un abrazo el trato:  
pues Baco se divierte  
desordenadamente  
mientras danza borracho.

LX (a)

¡Blandiré mi lira en alto!  
El premio no está fijado  
pero el certamen concierne  
a quien del arte ha logrado  
lo mejor, y en la poesía,  
con mérito ha destacado.  
Y con plectro de marfil  
entonaré un suave canto,  
mientras golpeo sobre el suelo,  
el frigio ritmo llevando,  
justo cual si fuera un cisne  
que en las riberas del Caistro  
canta junto con el viento  
un bello y variado canto.  
Mientras, tú conmigo baila,  
Musa, ya que son sagrados  
lira, trípode y laurel  
para Febo, el acusado  
de ser tábano de viento  
como esta historia ha probado:  
Pues, sabia, Dafne evadió  
el agujón del laureado,  
al cambiar su forma en árbol  
que, floreciente, ha arraigado.  
Y ya se acercaba Febo  
pensando haber dominado  
a la ninfa, y arrancó  
una hoja verde del árbol  
creyó así que de Afrodita  
había consumado el acto.

LX (b)

¿Por qué enloqueces, mi alma,  
con la mejor locura?  
Tu dardo poderoso  
mejor al blanco gufa.  
El arco de Afrodita  
depón, tal arco tira,  
el arco de Aírodita  
que a los dioses vencía:  
al celebrado aedo,  
a Anacreonte imita.  
Así por los muchachos  
alza tu copa y brinda,  
tu copa de palabras,  
y ya por la bebida  
alcanzado el consuelo  
¡huye al sol que calcina!

**LX (b)**

¿Por qué enloqueces, mi alma,  
con la mejor locura?

Tu dardo poderoso  
mejor al blanco gufa.

El arco de Afrodita  
depon, tal arco tira,  
el arco de Afrodita  
que a los dioses vencía:

al celebrado aedo,  
a Anacreonte imita.

Así por los muchachos  
alza tu copa y brinda,  
tu copa de palabras,

y ya por la bebida  
alcanzado el consuelo  
¡huye al sol que calcina!



# *CARMINA ANACREONTEA*

TEXTO GRIEGO Y TRANSCODIFICACIÓN  
AL CASTELLANO



# I

Ἄνακρέων ἰδὼν με  
ὁ Τήϊος μελωδός  
ὄναρ λέγων προσεῖπεν,  
κάγῳ δραμῶν πρὸς αὐτὸν  
περιπλάκην φιλήσας. 5  
γέρων μὲν ἦν, καλὸς δέ,  
καλὸς δὲ καὶ φίλευνος·  
τὸ χεῖλος ὤζειν οἴνου,  
τρέμοντα δ' αὐτὸν ἤδη  
Ἔρωσ ἐχειραγῶγει. 10  
ὁ δ' ἐξελὼν καρῆνου  
ἐμοὶ στέφος δίδωσι·  
τὸ δ' ὦς Ἄνακρέοντος.  
ἐγὼ δ' ὁ μωρὸς ἄρα  
ἐδηκάμην μετώπῳ 15  
καὶ δῆθεν ἄχρι καὶ νῦν  
ἔρωτος οὐ πέπαυμαι.



## I

- Al verme, Anacreonte,<sup>1</sup>  
 el poeta lírico de Teos,<sup>2</sup>  
 en sueños, hablando, me llamó;  
 y yo, corriendo hacia él,  
 lo abracé, besándolo.
- 5 Un viejo ciertamente era, pero hermoso,  
 hermoso y amante del tálamo;  
 su labio olía a vino,  
 y a él, temblequeante ya,  
 Amor<sup>3</sup> la conducía de la mano.
- 10 Y él, sacándose la de la cabeza,  
 su guirnalda<sup>4</sup> me entrega;  
 ella huele a Anacreonte.  
 Y yo, estúpido, levantándola
- 15 la ceñí en mi frente.  
 Y desde entonces, totalmente, hasta ahora  
 de amor no me he apartado.

<sup>1</sup>Poeta lírico hijo de Estino; nació cerca del año 579 a. C. en Teos, ciudad que dejó c. 545 a. C., cuando fue ocupada por los persas. Fundó, conjuntamente con otros de Teos, una colonia en Abdera (Tracia). Fue invitado por Policrates para que fuera a Samos a instruir a su hijo; escribió durante el tiempo que permaneció con el tirano, pero ningún poema de este periodo nos ha llegado. Luego de la caída de Policrates, Hiparco lo llamó a Atenas. Tras un viaje a Tesalia, regresó a Atenas, donde su memoria sería honrada por Critias, así como por una estatua suya colocada en la Acrópolis. Se debió su muerte -según fama- a que, en edad avanzada, un huesecillo de uva se le atoró en la garganta. Escribió poemas líricos, yámbicos y elegíacos. Su métrica es generalmente simple; los versos que aquí se presentan, en su mayoría están en jónico menor con anaclasis. En su honor, fueron llamados Anacreónticos.

<sup>2</sup>Una de las doce ciudades de la Liga Jónica. Se localizaba en la costa norte de Éfeso (Asia Menor). La tradición indica que fue fundada o por los minyanos de Orcómenos o por los jonios y atenienses bajo la dirección de los hijos de Codro. Después de la ocupación persa de Jonia, los de Teos navegaron hacia Tracia, donde fundaron Abdera. Sin embargo, pronto volvieron y tomaron parte en la batalla de Lada, en 494 a. C. En la Liga Delfa, Teos fue asignada con seis talentos, a la par de Éfeso. Alrededor de 200 a. C., fue escogida como asiento de los artistas consagrados a Dionisio.

<sup>3</sup>Eros, dios del amor. En las más antiguas teogonías, era considerado como un dios nacido a la par de la Tierra y salió directamente del Caos primitivo. Su personalidad evolucionó desde el periodo arcaico hasta el alejandrino; no obstante, siempre representó un fuerza fundamental del mundo. La tradición más aceptada lo considera hijo de Hermes y Afrodita (aunque existen otros mitos e inclusive otros Eros). Su fisonomía prototípica es la de un niño, con frecuencia alado, que se divierte llevando el desasosiego a los corazones tanto de dioses como de mortales; quepa decir que siempre, bajo la apariencia del niño inocente, se adivina al dios poderoso, capaz de producir graves heridas (constante preferida por los poetas).

<sup>4</sup>La guirnalda, a diferencia de la diadema, la utilizaron tanto griegos como romanos no como una pieza adicional al frente del casco de algunas armaduras, sino más bien, a semejanza de la famosa corona de laurel, como ornamento. Normalmente se hacía trenzando tallos de algunas plantas y flores. La guirnalda, en calidad de adorno y ajuar, era un símbolo de la fiesta; en este caso, es un símbolo de la consagración del poeta.

## II

Δότε μοι λύρην Ὅμηρου  
φονίης ἄνευθε χορδῆς,  
φέρε μοι κίπελλα θεσμῶν,  
φέρε μοι νόμους κεράσσας,  
μεθύων ὅπως χορεύσω,           5  
ὑπὸ σῶφρονος δὲ λύσεως  
μετὰ βαρβίτων αἰδῶν  
τὸ παροίνιον βοήσω.  
δοτε μοι λύρην Ὅμηρου  
φονίης ἄνευθε χορδῆς.           10

## II

Dénme la lira de Homero  
sin la sanguinaria cuerda.<sup>5</sup>  
Tráeme las copas de las normas,  
tráemelas, leyes habiéndoles mezclado:<sup>6</sup>  
5 para que yo, borracho, baile,  
bajo moderado furor,  
con liras cantando,  
la canción báquica<sup>7</sup> entone.  
Dénme la lira de Homero  
10 sin la sanguinaria cuerda.

<sup>5</sup>Se hace referencia a aquellos pasajes en los que Homero, con su lira, describe batallas, luchas y muertes (Cfr., por ejemplo, *Il.* XVI, 159 y *Od.* XVIII, 95-100).

<sup>6</sup>Los griegos hacían tres tipos de comidas: *ἀκράτεια* (desayuno), *ἄριστον* (comida, alrededor de medio día) y *δειπνον* (cena, hacia la puesta del sol). Más tarde, al *εὐμπόσιον* (banquete o simposio) se añadió el *δειπνον*. La cena finalizaba cuando se estaba satisfecho de comer; entonces comenzaba el beber, el cual, animado por conversaciones, música, juegos y representaciones místicas, así como danzas, se convirtió en la parte más importante del simposio. Terminada la comida, se procedía a beber una copa de vino no mezclado, el cual se ofrecía al *ἀγαθοῦ δαίμονος* (buen espíritu) o a la salud del otro (*ὑγιαίνει*); una segunda copa de vino ya mezclado con agua (*ἐπὶνδαι*) introducía de lleno al simposio.

Los griegos no tenían prohibido beber vino puro (*ἀκρατον*) como los habitantes de Lokri -sur de Italia-, a quienes la ley de Zeleuco amenazaba con la pena capital; sin embargo, por costumbre ancestral lo mezclaban, generalmente en proporción (llamada por Ateneo *βατράχοις οἰνοχοεῖν*) de tres copas de agua -fría o caliente- por una de vino; otras proporciones fueron: una a una (*ἓαν ἕω*), dos a una (*εὐκθεικόν*, cf. Anaer. 356, Campbell -Athen. 10.427 ab), tres a dos etc. Cuando se hallaban llenas las crateras se escogía a un "rey de la fiesta" (*βασιλεὺς, ἄρχων τῆς πόσεως, εὐμπόσιάρχος, ἐπιεταθμός*), quien decidía la correcta mezcla del agua y del vino y las normas de la fiesta (*τρόπος τῆς πόσεως*), las cuales, en ocasiones, debía hacer valer incluso por medio de castigos. El poema se refiere, precisamente, a dichas normas.

<sup>7</sup>La canción báquica... Traducimos así porque el término griego se refiere a las canciones del simposio. Dionisio o Baco era la deidad del vino y del desenfreno sensual, y más aún en esta época tardía en que se había desdibujado mucho el referente de lo que el dios representaba en un principio: una fuerza motriz o generadora del universo.

### III

Ἄγε, ζωγράφων ἄριστε,  
λυρικῆς ἄκουε Μούσης·  
γράφε τὰς πόλεις τὸ πρῶτον 5  
ἰλαράς τε καὶ γελώσας; 6  
φιλοπαίγμονάς τε Βάκχας 3  
τέτεροπνόους ἐναύλους·† 4  
ὁ δὲ κηρὸς ἂν δύναιτο,  
γράφε καὶ νόμους φιλοούντων.

### IV

Τὸν ἄργυρον τορευῶν  
Ἥφαιστέ μοι ποιήσων  
πανοπλίαν μὲν οὐχί·  
τί γὰρ μάχαισι κάμοί;  
ποτήριον δὲ κοῖλον 5  
ὅσον δύνῃ βαθύνας.  
ποίει δέ μοι κατ' αὐτοῦ  
μήτ' ἄστρα μήτ' Ἀμαξαν,  
μὴ στυγνὸν Ὠρίωνα·

### III

¡Vamos, el mejor de los pintores!  
Escucha a la lírica musa:<sup>8</sup>  
5 pinta, lo primero, a las ciudades,  
6 alegres y rientes,  
3 y a las juguetonas Bacantes<sup>9</sup>  
4 - las de flautas dobles-;  
y, si la cera<sup>10</sup> fuese capaz,  
pinta también las leyes de los amantes.

### IV

La plata labrando,  
Hefesto, haz para mí  
no ciertamente una armadura,<sup>11</sup>  
¿pues, qué hay entre las batallas y yo?  
5 sino una honda copa,  
ahondándola cuanto puedas;  
y haz para mí sobre ella  
no las estrellas, ni al Carro,  
ni al odiado Orión<sup>12</sup>

<sup>8</sup>Las Musas son las nueve hijas de Mnemósine y de Zeus, o según otras tradiciones, de Harmonía, o de Urano y Gea. Desde la época clásica se suele admitir la lista que sigue: Calíope, Clío, Polímnia, Euterpe, Terpsícore, Erato, Melpómene, Talía y Urania. Paulatinamente se le fue asignando a cada una una función determinada. Aquí, sin duda, se refiere a Terpsícore (la de la danza y la poesía lírica) o a Erato (la de la lírica coral).

<sup>9</sup>Las Bacantes, acompañantes de Dionisio o Baco, caracterizadas evidentemente por su condición femenina, solían pertenecer al séquito del dios en sus andanzas y fiestas. Se dice que, cuando desde Tracia el dios pasó a la India y la conquistó en una expedición mitad guerrera, mitad divina, trajo de ahí su cortejo triunfal: el carro tirado por panteras y adornado con pámpanos y hiedra, los silenos, las bacantes, los sátiros y otras divinidades menores, como Prápo. Eurípides escribió una tragedia que lleva por título, precisamente, *Las Bacantes*.

<sup>10</sup>Cera: sin duda se trata de la técnica llamada encáustica. Consiste en pintar sobre piedra o madera con cera calentada como medio de fijación del color (Cfr. Plinio, *N.H.*, 35, 149). La decoración con encáustica de edificios y bacos precedió, en su uso, al de la pintura propiamente dicha. También las estatuas eran pintadas con encáustica, lo cual explica que haya sido Praxíteles quien perfeccionó dicha técnica. Los mejores pintores que la utilizaron son, según Plinio, Polignoto, Pánfilo, Pausias, Arístides y Nicías.

<sup>11</sup>Se hace alusión al pasaje XVIII de la *Ilíada*, en el cual Homero describe la armadura que hace Hefesto para Aquiles por petición de Tetis, madre del héroe. La pieza principal de dicha armadura era un escudo "grande y fuerte" en el cual labra Hefesto la tierra, el cielo, el mar, el sol infatigable, las estrellas, las Híades, el robusto Orión y la Osa, llamada por sobrenombre el Carro. Constaba la armadura, además, de una coraza o peto "más reluciente que el resplandor del fuego", de un casco y de unas grebas (cfr. *Il.* XVIII, 478-489). Asimismo, una panoplia -armadura completa para un hoplita- incluía también una espada y una o dos lanzas, no mencionadas, sin embargo, en ese pasaje.

<sup>12</sup>Traducimos "odiado" por ετυγγών (cfr. *Il.* XVIII, 486) en atención al mito: Orión, hijo de Eurfale y Poseidón, era un gigante hermosísimo dotado de prodigiosa fuerza. Casó primero con Síde, quien por rivalizar en belleza con Hera, fue precipitada por ésta al Tártaro. En Quílos se enamoró de Mérope, hija de Enoplión, quien no consintió en el matrimonio; en este punto discrepan las versiones: ora Orión, borracho, trató de violar a Mérope, ora el mismo Enoplión lo embriagó; el caso es que el gigante es cegado por Enoplión, mas luego recupera la vista y trata infuctuosamente de vengarse del rey. Entonces, la Aurora se enamora de Orión y lo lleva a Delos. El gigante, según la versión más difundida, muere por tratar de violar

τί Πλειάδων μέλει μοι,                    10  
τί γὰρ καλοῦ Βοώτου;  
ποίησον ἀμπέλου μοι,  
καὶ βότρυας κατ' αὐτῶν,  
καὶ Μαινάδας τρυγῶσας,  
ποιεῖ δὲ ληνὸν οἴνου,                    15  
ληνοβάτας πατοῦντας,  
τοὺς σατύρουε γελῶντας  
καὶ χρυσοῦς τοὺς Ἔρωτας  
καὶ Κυθήρην γελῶσαν  
ὁμοῦ καλῶ Λυαίῳ.                    20  
Ἔρωτα κάφροδίτην.

- 10 (¿Qué me importan las Pléyades?<sup>13</sup>  
¿Qué, pues, el hermoso Boyero?):  
para mí haz vides<sup>14</sup>  
y racimos de uvas que cuelgan de ellas  
y Ménades vendimiantes;<sup>15</sup>
- 15 haz también un lagar de vino,  
lagareros pisadores,  
sátiros rientes  
y amores dorados;  
y a Citérea riente
- 20 junto al hermoso Lico,<sup>16</sup>  
al Amor y a Afrodita.<sup>17</sup>

a la diosa Artemis, la cual se defiende enviándole un escorpión que lo pica en el pie (es por esto que en el cielo, ya convertidos ambos en constelaciones, Orión huye eternamente de Escorpión). En cuanto al Carro, *cfr. Il. XVIII, 487*.

<sup>13</sup>Las Pléyades son siete hermanas, hijas del gigante Atlante y de Pléyone. Sus nombres: Taigete, Electra, Alcóne, Astérope, Celcno, Maya y Mérope; todas ellas se unieron a dioses, excepto Mérope, quien casó con Sísifo y es por eso la menos brillante. Se contaba que las Pléyades, en compañía de su madre, se hallaban cierta vez en Beocia cuando se encontraron con el cazador Orión, quien se enamoró de ellas y las persiguió durante cinco años, hasta que Zeus, apiadado, las convirtió en palomas y luego en estrellas (aunque, como usualmente sucede, existen otras versiones).

<sup>14</sup>Lo que el poeta pide a Hefesto, curiosamente, también está grabado en el escudo que forja el dios artesano para Aquiles: viñas, un lagar, vendimiadores, doncellas y jóvenes que llevan cestas cargadas de uvas, y que cantan y golpean el suelo con júbilo al son de la cítara con la que otro muchacho se acompaña al cantar la melodía de Lico (*cfr. Il. XVIII, 561-572*).

<sup>15</sup>Ménades y Bacantes son lo mismo (v. supra nota 9).

<sup>16</sup>Sobrenombre de Dionisio.

<sup>17</sup>Afrodita recibe los sobrenombres que usualmente son adjetivos derivados del lugar geográfico que designa el nombre: por ejemplo: Citéreaa o Citéreaa (Κύθηρη ο Κυθήρεα), de la isla o la ciudad de Creta; Cipris (Κύπρις), la de Chipre; Pafia (Παφία) o la de Pafos, ciudad de Chipre. En esta colección de poemas Afrodita es constantemente llamada por alguno de ellos. Es la diosa del Amor. Por su nacimiento es considerada hija de Zeus y Dione o de Urano, cuyos órganos sexuales, cortados por Cronos, cayeron al mar y engendraron a la diosa. Apenas del mar salida, la diosa fue llevada por los Céfitos, primero a Citéreaa y luego a las costas de Chipre, donde fue recibida por las Horas, quienes la condujeron a la morada de los inmortales. En torno a la diosa se formaron diversas leyendas. Normalmente se acepta que casó con Hefesto, el dios orfebre, pero amaba a Ares, dios de la guerra. Homero describe cómo los dos amantes fueron sorprendidos por el Sol, quien contó lo que había visto a Hefesto; éste preparó secretamente una trampa que consistía en una red invisible, y cuando de noche los amantes se hallaban en el lecho de la diosa, el dios cojo cerró la trampa sobre ellos y llamó a todos los Olímpicos, a quienes regocijó el espectáculo. Finalmente, consintió Hefesto, por los ruegos de Poseidón, en liberar a la pareja (*cfr. Od. VIII, 266-366*). De los amores de Ares y Afrodita nacieron Eros y Anteros, Deimos y Fobos y Harmonía; a veces se incluye también a Prápo. Tanto las iras y maldiciones de la diosa como su favor resultaban peligrosos: en venganza por haber cedido a Ares, inspiró a la Aurora un irresistible amor por Orión; por no honrarla debidamente, impregnó a las mujeres de Lemnos de un olor insoportable; a las hijas de Cífras, en Pafos, las obligó a prostituirse con extranjeros. Por otro lado, al conceder su favor a París o Alejandro por haberla hecho mercedora de la manzana de oro de la discordia, ocasionó la guerra de Troya, pues ofreció a París la mano de Helena; siempre lo siguió protegiendo y, aunque no pudo impedir la ruina de Troya, supo conservar esta raza a través de Eneas -hijo suyo y de Anquises, hermano de Prápo, rey de Troya- a quien también cuidaba.

V

Καλλιτέχνα, τόρευσον  
 ἕαρος κύπελλον ἴδη·  
 τὰ πρῶτ' ἡμῖν τὰ τερπνά  
 ῥόδα φέρουσιν \*Ωραι.  
 ἀργύρεοι δ' ἀπλώσασ 5  
 ποτὸν ποίει μοι τερπνόν.  
 τῶν τελετῶν παραινῶ  
 μὴ ξένον μοι τορεύσης,  
 μὴ φευκτὸν ἱστόρημα·  
 μάλλον ποίει Διὸς γόνον, 10  
 Βάκχον Εὐΐον ἡμῖν.  
 μύστις νάματος ἢ Κύπρις  
 ὕμενάουσι κροτοῦσα·  
 χάρασσε' Ἔρωτας ἀνόπλους  
 καὶ Χάριτας γελώσασ· 15  
 ὑπ' ἄμπελον εὐπέταλον  
 εὐβότρουον κομῶσαν  
 εὐναπτε κούρους εὐπρεπεῖς,  
 ἂν μὴ φοῖβος ἀθύρη.



V

Fino artesano, labra  
de primavera ya una copa:  
a nosotros las primeras exquisitas  
rosas traen las Horas.<sup>18</sup>

5 Martelinando la plata  
hazme placentera la bebida.  
De los misterios dionisiacos, te suplico que  
no labres para mí una extraña  
ni detestable leyenda;

10 mejor haz de Zeus al hijo,  
Baco Evio,<sup>19</sup> para nosotros.  
Esté Cipris,<sup>20</sup> administradora de bebida,  
aplaudiendo los himeneos;  
cincela Amores desarmados

15 y Cárites<sup>21</sup> rientes;  
bajo una vid llena de hojas  
llena de uvas, frondosa,  
añade bellos muchachos,  
si es que Febo no danza.<sup>22</sup>

<sup>18</sup>Se llama Horas a las divinidades de las estaciones por una tradición abusiva de su nombre latino *Horae*, pues sólo en época tardía llegaron a referirse a las horas del día. Eunomía, Dice y Eirene (Disciplina, Justicia y Paz), hijas de Zeus y Temis, son hermanas de las Moiras. Los atenienses las llamaron Talo, Auxo y Carpo, nombres que evocan las ideas de brotar, crecer y fructificar. Como divinidades de la Naturaleza, presiden el ciclo de la vegetación; como divinidades del orden, aseguran el equilibrio social. Son representadas como tres doncellas en actitudes graciosas, con una flor o una planta en la mano, en el séquito de Afrodita y en el de Dionisio.

<sup>19</sup>Epifeto de Dionisio.

<sup>20</sup>Afrodita, cf. nota 17.

<sup>21</sup>Las Cárites -en latín *Gratae* (Gracias)- son divinidades de la belleza; tal vez, en su origen, potencias de la vegetación. Esparcen la alegría en la Naturaleza, en los hombres e incluso entre los dioses. Se representan como tres hermanas, Eufrosine, Talía y Áglae, que jóvenes, desnudas y cogidas por los hombros miran, dos de ellas en una dirección, la otra, en la opuesta. Hijas de Zeus y Eurínome, pertenecen al séquito de Apolo, aunque acompañan asimismo a Atenea, a Afrodita, a Eros y a Dionisio.

<sup>22</sup>Epifeto de Apolo. Hijo de Zeus y Leto, nace en la isla de Origia, único lugar que acogió a Leto, pues todos temían la venganza celosa de Hera; por agradecimiento, el dios fijó en la isla el centro del mundo griego y la llamó Delos, la brillante. Luego de haber nacido, permaneció en la isla de los Hiperbóreos, viajando después a Delfos, donde mató con sus flechas al Delfino Pitón, custodio de un antiguo oráculo de Temis, que se entregaba a toda clase de desmanes en el país. Sea para conmemorar su hazaña, sea por temor al monstruo luego de muerto, fundó los juegos píticos, que se celebraban en Delfos. Se apropió del santuario de Temis y le consagró un trípode. Aunque defendió este trípode contra la cólera de Heracles, a quien la pitonisa se negó a responder y quiso, por tanto, robarlo y fundar otro oráculo; el pleito quedó indeciso por intervención de Zeus, y el santuario permaneció en Delfos. Se le representa como un hombre joven, alto y hermoso, de largos bucles negros. Era dios de la música y de la poesía y comparte con Dionisio la función inspiradora, aunque la apolínea se distingue por tener un carácter más mesurado. Era también dios guerrero. Poco a poco se convirtió en el dios de la religión órfica y a su nombre se asoció todo un sistema soteriológico, mitad religioso, mitad moral, que prometía a sus iniciados la salvación y la vida eterna.

## VI

Στέφος πλέκων ποτ' εὔρον  
ἐν τοῖς ῥόδοις Ἔρωτα,  
καὶ τῶν πτερῶν κατασχῶν  
ἐβάπτει εἰς τὸν οἶνον,  
λαβὼν δ' ἔπινον αὐτόν· 5  
καὶ νῦν ἔσω μελῶν μου  
πτεροῖσι γαργαλίζει.

## VII

Λέγουσιν αἱ γυναῖκες·  
Ἄνακρεον, γέρων εἶ·  
λαβὼν ἔσοπτρον ἄθρει  
κόμας μὲν οὐκέτ' οὔσας,  
ψιλὸν δέ σευ μέτωπον· 5  
ἐγὼ δὲ τὰς κόμας μὲν,  
εἴτ' εἰς ἐν εἴτ' ἀπήλθον,  
οὐκ οἶδα· τοῦτο δ' οἶδα,  
ὡς τῷ γέροντι μάλλον  
πρέπει τὸ τερπνὰ παίζειν, 10  
ὅσῳ πέλας τὰ Μοίρησ.

## VI

Una guirnalda trenzando, cierta vez encontré  
entre las rosas al Amor,  
y por las alas atrapándolo  
lo sumergí en el vino,  
5 y tomándolo, me lo tragué.  
Y ahora, dentro de mis miembros,  
con sus alas cosquillea.

## VII

Dicen las mujeres:  
"Anacreonte, eres viejo;  
tomando un espejo, mira  
tus cabellos ya inexistentes  
5 tu frente desnuda."  
Pero yo, ciertamente, de mis cabellos  
-si están, si se fueron-  
no sé. Sé esto:  
que al viejo más  
10 conviene jugar placenteramente  
cuanto cerca están las cosas de la Moira.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup>Moira es la personificación del destino de cada ser humano, de la suerte o "parte" que le corresponde en este mundo. Más tarde, esta abstracción se convirtió en divinidad. Impersonal, la Moira es inflexible como el destino; encarna una ley que ni los mismos dioses pueden transgredir sin poner en peligro el orden del universo. Después de la epopeya homérica (v. *Il.* IV, 517; V, 83; 613; XII, 116; XVI, 433s.; 849 s.; XIX, 87; XX, 128; XXIV, 132; 209; *Od.* III, 269; XI, 292), cobra fuerza la idea de tres Moiras (Parcas), hijas de Zeus y Témis y hermanas de las Horas, denominadas Atropo, Cloto y Láquesis; regulaban la duración de la vida desde el nacimiento hasta la muerte, con ayuda de un hilo que la primera hilaba, la segunda enrollaba y la tercera cortaba cuando la existencia llegaba a su término (es probable que el poema se refiera a esta última).

### VIII

Οὐ μοι μέλει τὰ Γύγω  
τοῦ Σάρδεων ἄνακτος·  
οὐδ' εἰλέ πώ με ζῆλος,  
οὐδέ φθονῶ τυράννοισι.  
ἐμοὶ μέλει μύροισιν 5  
καταβρέχειν ὑπήνην,  
ἐμοὶ μέλει ῥόδοισιν  
καταστέφειν κάρηνα·  
τὸ σήμερον μέλει μοι,  
τὸ δ' αὔριον τίς οἶδει; 10  
ὡς οὖν ἔτ' εὔδι' ἔστιν,  
καὶ πίνε καὶ κύβευε  
καὶ σπένδε τῷ Λυαίῳ,  
μὴ νοῦκος, ἦν τις ἔλθῃ,  
λέγῃ, 'ὅε μὴ δεῖ πίνειν.' 15

### IX

Ἄφες με, τοὺς θεοὺς σοί,  
πιεῖν, πιεῖν ἀμυστί·  
θέλω, θέλω μαυῆναι.  
ἐμαίνετ' Ἀλκμαίων τε

## VIII

- No me importan las riquezas de Giges,<sup>24</sup>  
el soberano de Sardes:  
ni en modo alguno me tienen dominado los celos,  
ni envidia a los tiranos.<sup>25</sup>
- 5 Me importa con ungtientos  
perfumar mi barba;  
me importa con rosas  
coronar mi cabeza;  
el hoy me importa,  
10 el mañana ¿quién lo conoce?  
Así pues, mientras hay buen tiempo,  
bebe y juega a los dados  
y haz libaciones a Lico;<sup>26</sup>  
que la enfermedad, si alguna llega,  
15 no diga: "es preciso que no bebas."

## IX

Permite, por los dioses,  
que yo beba sin freno:  
quiero, quiero enloquecer.  
Enloqueció Alcmeón<sup>27</sup>

<sup>24</sup>Giges, rey de Lidia (c. 685-657 a. de C.) Fundó la dinastía de los Memnadas al asesinar al rey Candaulo, casándose luego con su viuda. Atacó Mileto y Esmirna; capturó Colofón y envió presentes a Delfos. Obtuvo la protección de Asiria contra los cimerios, mas le fue retirada por haber ayudado a Psamético de Egipto. Fue muerto en otra invasión cimeria. Su efigie fue acuñada en oro y su tumba fue famosa (cfr. Hiponacte, fr. 24). Le sucedió Ardis, su hijo (cfr. Her. Hist. I, 8-12; Plat. Rep. 359d).

<sup>25</sup>Versos 1-4 basados en Arquilocho XIX, 1-3.

<sup>26</sup>Hacer libaciones: tanto griegos como romanos, antes de beber el vino, derramaban una porción del mismo sobre el altar, la mesa o en el suelo como ofrecimiento a algún dios y símbolo de piedad religiosa. Lico es sobrenombre de Dionisio.

<sup>27</sup>Hijo primogénito del adivino Anfirao y de Erisila, y hermano mayor de Anfloco. Anfirao, obligado por su mujer, parte a la guerra contra Tebas, aunque sabía por un oráculo que encontraría la muerte. Confió a sus hijos la tarea de vengarlo, es decir, de matar a su madre y emprender una campaña contra Tebas. Un oráculo prometió la victoria a los Epigonos sobre Tebas, si Alcmeón se ponía al frente de las tropas; éste no se da prisa hasta que su madre lo persuade. Alcmeón mata a Laodamante, rey tebano, y gana la batalla. Luego consulta al oráculo de Delfos sobre su segundo deber -matar a su madre-. El oráculo responde que debe hacerlo por justicia, ya que su madre instigó a su padre y a él mismo a ir a la guerra. Mata a su madre y, fuera de sí, vaga por las tierras perseguido por las Erinias vengadoras.

<p> χω λευκόπους Ὀρέστης  τὰς μητέρας κτανόντες·  ἐγὼ δὲ μηδένα κτάς,  πιῶν δ' ἐρυθρὸν οἶνον  θέλω, θέλω μανῆναι.  ἐμαίνετ' Ἡρακλῆς πρὶν  δεινὴν κλονῶν φαρέτρην  καὶ τόξον Ἰφίτειον.  ἐμαίνετο πρὶν Αἴας  μετ' ἀπίδος κραδαίνων  τὴν Ἑκτορος μάχαιραν·  ἐγὼ δ' ἔχων κύπελλον  καὶ στέμμα τοῦτο χαίτης,  οὐ τόξον, οὐ μάχαιραν,  θέλω, θέλω μανῆναι. </p>	<p>5</p> <p>10</p> <p>15</p>
---	------------------------------

## X

<p> Τί σοι θέλεις ποιῆσω,  τί σοι, λάλη χελιδόν;  τὰ ταρσά σευ τὰ κοῦφα  θέλεις λαβῶν ψαλίξω;  ἢ μᾶλλον ἔνδοθέν σευ  τὴν γλώσσαν, ὡς ὁ Τηρεὺς </p>	<p>5</p>
--	----------

5 y también Orestes,<sup>28</sup> de pies blancos,  
 habiendo matado a sus madres.  
 Pero yo a nadie habiendo matado,  
 y bebiendo el rojo vino,  
 quiero, quiero enloquecer.  
 10 Enloqueció Heracles<sup>29</sup> antes,  
 blandiendo la terrible aljaba  
 y el arco ifiteo.  
 Enloqueció antes Ajax,<sup>30</sup>  
 junto con el escudo esgrimiendo  
 15 la espada de Héctor.  
 Pero yo, teniendo esta copa  
 y esta diadema en el pelo,  
 no un arco, no una espada,  
 quiero, quiero enloquecer.

## X

¿Qué quieres que haga contigo,  
 qué contigo, parlanchina golondrina?  
 ¿Tus alas ligeras  
 quieres que, tomándolas, corte?  
 5 ¿O, mejor que, desde dentro  
 tu lengua -como el Tereo<sup>31</sup>

<sup>28</sup>Orestes, hijo de Agamenón y Clitemnestra. Homero fija los rasgos fundamentales de su leyenda y Esquilo lo hace aparecer como una figura de primer plano (cfr. *Il.* IX, 142; *Od.* I, 40s.; III, 193; 306s.; *Esq. Coef.; Eum.*). Clitemnestra asesina a Agamenón con la ayuda de Egisto. Orestes consigue escapar gracias a su hermana Electra. Ya hombre, para consumar la venganza, se hace pasar por un viajero de Fócide que va a Argos con la misión de anunciar la muerte de Orestes. Clitemnestra, ya sin temer, se entrega a la alegría y envía por Egisto. Al llegar éste a palacio, cae bajo la espada de Orestes. Clitemnestra, ante los gritos, acude y encuentra a su hijo, todavía con la espada desnuda. Ruega, pide perdón, le muestra a Orestes el seno que lo amamantó; a punto de ceder, Orestes escucha a Pilades, quien le recuerda la orden de Apolo. Mata a su madre y, como a la mayoría de los homicidas, la locura lo acomete. Perseguido por las Erinias, se refugia en Delfos, en donde es purificado por el propio Apolo.

<sup>29</sup>Hijo de Anfitrión y de Alcmena, es el héroe más célebre y popular de toda la mitología clásica: sobre sus doce trabajos existen innumerables leyendas. Aquí sólo nos referiremos al presente episodio: Ífito es muerto por Heracles, ya que aquél buscaba las yeguas (o bueyes) que éste le había robado. Heracles se niega a resituir los animales y mata a Ífito. Otra versión afirma que Heracles sólo era sospechoso de robo, por lo cual Ífito va en su busca para pedir ayuda y recuperar sus animales, pero Heracles sufre un acceso de locura y arroja al joven Ífito desde lo alto de la muralla de Tirinto.

<sup>30</sup>Hijo de Telamón (no de Oileo, su homónimo y compañero), se caracteriza por ser de gran talla y portar un gran escudo (cfr. *Il.* VII, 219). Tetis había destinado las armas de Aquiles -su hijo- al más valiente de los griegos: para saber quién era se interrogó a los prisioneros, quienes por despecho designaron a Odiseo. Ajax enloqueció, aniquiló los rebaños de los griegos y se suicidó (v. *Sof. Ajax*, *passim*).

<sup>31</sup>Rey de Tracia e hijo de Ares. Pandión, rey de Atenas, solicitó la ayuda de Tereo para guerrear contra Lábdaco. Como gracias a aquél Pandión obtuviese la victoria, le dio a una de sus hijas -Procne- en matrimonio. Tereo y Procne tuvieron un hijo, Ítis, pero Tereo se enamoró de su cuñada Filomela; la violó y para que no hablara, le cortó la lengua. Filomela consiguió informar a Procne de su desgracia, bordando sus males en una tela. Procne, en venganza, mandó cocer a Ítis y se lo dio a Tereo para que lo comiera. Cuando éste descubre el crimen, ellas ya han huido. Al darles alcance en Fócide, ruegan a los dioses que las saiven de la ira de Tereo. Los dioses se apiadan y las convierten en aves: a Procne en ruiseñor y a Filomela en golondrina (también Tereo, al final, fue transformado en abubilla).

ἐκείνος, ἐκθερίζω;  
τί μευ καλῶν ὀνείρων  
ὑποθρίαισι φωναίε  
ἀφήρπασας Βάθυλλον; 10

## XI

Ἔρωτα κήρινόν τις  
νεηνίης ἐπώλει·  
ἐγὼ δέ οἱ παραστὰς  
ἴπσου θέλειε' ἔφην ἔοι  
τὸ τευχθὲν ἐκπρίωμαι; 5  
ὁ δ' εἶπε δωριάζων  
ἴλαβ' αὐτὸν, ὀπιόσου λῆς.  
ὅπως ἄν ἐκμάθῃς πᾶν,  
οὐκ εἰμὶ κηροτέχνας,  
ἀλλ' οὐ θέλω συνοικεῖν 10  
Ἔρωτι παντορέκτα.  
ἴδος οὖν, ὀδος αὐτὸν ἡμῖν  
δραχμῆς, καλὸν σύνευνον.  
Ἔρωσ, σὺ δ' εὐθέως με  
πύρωσον· εἰ δὲ μή, σὺ  
κατὰ φλογὸς τακῆσθαι.



10      aquel- siegue?  
          ¿Por qué de mis hermosos sueños,  
          con tempranos sonos,  
          alejaste a Batilo?<sup>32</sup>

## XI

5      Un Amor de cera  
          un muchacho vendía.  
          Y yo, habiéndome detenido junto a él,  
          "¿A cuánto quieres -dije- que te  
          compre tu obra?"  
          Y él, en dorio, dijo:  
          "llévatelo a cuanto quieras;  
          pero, para que sepas todo,  
10      no soy escultor de cera,  
          pero no quiero convivir  
          con un Amor insaciable."  
          "Da, pues, dánoslo,  
          a un dracma, al bello compañero de cama.  
          Y Amor, tú al punto  
15      incéndiame; pues si no tú  
          en medio de la flama te derretirás."<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup>Su amado, suponemos.

<sup>33</sup>Se podría pensar, a manera de paralelo, en la tradición católica de "poner a San Antonio de cabeza".

## XII

Οί μὲν καλὴν Κυβήβην  
τὸν ἠμίθηλον Ἴαττιν  
ἐν οὖρεσιν βοῶντα  
λέγουσιν ἐκμανῆναι.  
οἱ δὲ Κλάρου παρ' ὄχθαις 5  
δαφνηφόροιο Φοίβου  
λάλον πίνοντες ὕδωρ  
μεμνηότες βοῶσιν.  
ἐγὼ δὲ τοῦ Λυαίου  
καὶ τοῦ μύρου κορευθεῖς 10  
καὶ τῆς ἐμῆς ἐταίρης  
θέλω, θέλω μανῆναι.

## XIII

θέλω, θέλω φιλῆσαι.  
ἔπειθ' Ἔρωσ φιλεῖν με·  
ἐγὼ δ' ἔχων νόημα  
ἄβουλον οὐκ ἐπέεσθην.  
ὁ δ' εὐθὺ τόξον ἄρασ 5  
καὶ χρυσέην φαρέτρην  
μάχη με προὔκαλεῖτο·  
κἀγὼ λαβὼν ἐπ' ὤμων  
θώρηχ' ὅπως Ἀχιλλεύς,

## XII

- Unos dicen que Atis,<sup>34</sup> semihembra,  
enloqueció gritando  
en los montes  
a la hermosa Cibele.<sup>35</sup>  
5 Otros, junto a las riberas del Claros<sup>36</sup>  
de Febo, el laureado,  
por beber el agua susurrante,  
habiendo enloquecido gritan.  
Pero yo, de Lico<sup>37</sup>  
10 y de perfume saciado,  
y de mi compañera,  
quiero, quiera enloquecer.

## XIII

- Quiero, quiero amar.  
Eros me persuadía de amar.  
Pero yo, por tener mente  
insensata, no fui seducido.  
5 Y él, al punto, su arco levantando  
y su dorada aljaba  
me provocaba al combate.  
Y yo, sujetando sobre mis hombros  
la coraza, como Aquiles,<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup>Dios frigio. Se considera que la difusión del culto a Cibele en el mundo helénico y, posteriormente en Roma, impactó sobre la evolución de la figura de dicho dios. En su origen, Atis es considerado como hijo de Agdistis y de la ninfa del río Sangario, Nana. Atis fue entonces amado de Agdistis, ser hermafrodito, y enloquecido por él, se castró durante el curso de una orgía. Según la leyenda, muere por consecuencia de la mutilación y de su tumba brotan flores. Ovidio (v. *Fast.* IV, 223s.) ofrece una versión distinta: en los bosques de Frigia vivía un joven tan hermoso que había merecido el casto amor de Cibele. La diosa decidió ligarlo a ella para siempre y hacerlo el guardián de su templo, aunque puso por condición que se mantuviera virgen; Atis fue incapaz de resistir a la pasión que por él sintió la ninfa Sangaria. Cibele, enojada, derribó un árbol con cuya vida estaba ligada la de la ninfa y volvió loco a Atis. Este, en una crisis violenta, se castró, pero después de su mutilación parece que Cibele lo volvió a aceptar a su servicio. Se le representaba en el carro de Cibele, recorriendo con ella las montañas de Frigia.

<sup>35</sup>Es la gran diosa de Frigia; con frecuencia se la llama la Gran Madre. Su poder se extiende sobre la Naturaleza toda, cuya potencia vegetativa regula. Suele ser considerado como una simple encarnación de Rea, madre de Zeus. De los pocos mitos que respecto a ella han llegado hasta nosotros, el único que merece ser mencionado es la historia en la cual Atis aparece ya como amante, ya como compañero de Agdistis.

<sup>36</sup>Río de Asia Menor que atraviesa la región, cercana a Colofón, donde existía un famoso oráculo de Apolo.

<sup>37</sup>Dionisio.

<sup>38</sup>Aquiles, hijo de Peleo y de la nereida Tetis, es una de las figuras principales de la mitología griega. Debe su celebridad, ante todo, a la Ilíada, cuyo tema es precisamente la cólera de Aquiles (v. *Il.* I, 1) y que, por ser el poema épico griego por excelencia, fue con mucho el más leído y el más copiado, lo que contribuyó a popularizar las aventuras del héroe. Aparece, como figura secundaria, en la *Odisea*, en el descenso a los infiernos.

καὶ δοῦρα καὶ βοεῖην	10
ἐμαρνάμην Ἑρωτι.	
ἔβαλλ', ἐγὼ δ' ἔφευγον.	
ὡς δ' οὐκέτ' εἶχ' οἰστούς,	
ἤεχαλλεν, εἶτ' ἑαυτὸν	
ἀφῆκεν εἰς βέλεμνον·	15
μέσος δὲ καρδίης μευ	
ἔδυνε καί μ' ἔλυσεν·	
μάτην δ' ἔχω βοεῖην·	
τί γὰρ βάλωμεν ἔξω,	
μάχης ἔσω μ' ἐχούσης;	20

#### XIV

Εἰ φύλλα πάντα δένδρων	
ἐπίστασαι κατειπεῖν,	
εἰ κύματ' οἶδας εὐρεῖν	
τὰ τῆς ὅλης θαλάσσης,	
οὐ τῶν ἐμῶν ἐρώτων	5
μόνον ποῶ λογιστήν.	
πρῶτον μὲν ἐξ Ἀθηνῶν	
ἔρωτας εἴκοσιν θές	
καὶ πεντεκαίδεκ' ἄλλους.	
ἔπειτα δ' ἐκ Κορίνθου	10
θές ὀρμαθοὺς ἐρώτων·	

10 las lanzas y el escudo  
luchaba con Eros.  
Disparaba, pero yo huía;  
y como ya no tenía flechas,  
se indignaba. Entonces a sí mismo  
15 se disparó por dardo.<sup>39</sup>  
Y en medio de mi corazón  
se hundió y me desbarató.  
Y en vano tengo el escudo:  
¿a qué, pues, disparamos hacia afuera  
con la batalla dentro de mí?

#### XIV

Si las hojas todas de los árboles  
sabes contar;  
si las olas sabes descubrir  
del mar entero,  
5 a ti solo, de mis amores  
hago calculador.  
En primer lugar, de Atenas,  
pon veinte amores  
y otros quince.  
10 Y luego, de Corinto  
pon hileras de amores,

---

<sup>39</sup>Para la correcta elucidación del verso, que ha causado no pocas discusiones, cfr. Brioso Sánchez, *Anacreónticas*, poema 13, verso 15.

Ἀχαΐης γάρ ἐστιν,  
 ὅπου καλαὶ γυναῖκες.  
 τίθει δὲ Λεσβίους μοι  
 καὶ μέχρι τῶν Ἰώνων  
 καὶ Καρίας Ῥόδου τε  
 διεχιλίους ἔρωτας. 15  
 τί φής; ἐκηριώθει;  
 οὔπω Κύρους ἔλεξα,  
 οὔπω πόθους Κανώβου, 20  
 οὐ τῆς ἅπαντ' ἐχούσης  
 Κρήτης, ὅπου πόλεσσι  
 Ἔρωσ ἐποργιάζει.  
 τί σοι θέλεις ἀριθμῶ  
 καὶ τοὺς Γαδείρων ἐκτός, 25  
 τῶν Βακτρῶν τε κινδῶν  
 ψυχῆς ἐμῆς ἔρωτας;

## XV

Ἐρασμὴ πέλεια,  
 πόθεν, πόθεν πέτασαι;  
 πόθεν μύρων τοσοῦτων  
 ἐπ' ἠέρος θέουσα  
 πνέεις τε καὶ ψεκάζεις; 5  
 τίς εἶ, τί σοι μέλει δέ;  
 Ἄνακρέων μ' ἔπεμψε  
 πρὸς παῖδα, πρὸς Βάθυλλον,

pues de Acaya es,  
 donde hermosas las mujeres.  
 Pónme, también, de Lesbos  
 15 y hasta de Jonia  
 y de Caria y de Rodas  
 mis dos mil amores.  
 ¿Qué dices? ¿Te volviste de cera?  
 Aún no mencioné los de Siria,  
 20 aún no las pasiones de Canobo  
 ni las de la que todo  
 tiene, Creta, donde en las ciudades  
 Eros sus misterios celebra.  
 ¿A qué quieres que te enumere  
 25 también los más allá de Cádiz,  
 los de Bactria y de las Indias  
 los amores de mi alma.<sup>40</sup>

## XV

Amorosa paloma:  
 ¿De dónde, de dónde vuelas?  
 ¿de dónde, perfumes tales  
 por el aire volando,  
 5 esparces y los rocías?  
 ¿Quién eres? ¿Y qué te interesa?  
 "Anacreonte me envió  
 hacia un joven, hacia Batilo,<sup>41</sup>

<sup>40</sup>El autor, al enumerar diferentes ciudades, alude prácticamente a todo el mundo conocido. Acaya, ya en tiempos históricos, se restringía al sureste de Tesalia y la costa norte del Peloponeso, incluyendo a Corinto. La isla de Lesbos, cerca de Asia Menor se encuentra inmediatamente debajo de lo que fue Troya (cerca del actual estrecho de los Dardanelos); Caria -la región- y Rodas -la isla- se localizaban justo abajo de lo que era Jonia -toda la costa y las islas de Asia Menor- frente a la península de los Balcanes, en línea recta hacia el oriente. Canobo o Canopo fue un héroe -piloto de Menelao o también de Osiris- del cual tomó el nombre una ciudad egipcia y un brazo de la desembocadura del Nilo, cerca de Alejandría. Bactria fue una región que estuvo bajo el imperio seléucida y combatió contra Alejandro el Grande (hoy parte norte de Afganistán, sur de Uzbekistán y Tadjikistán); su ciudad principal era Bactra, por los griegos conocida como "la joya de Irán".

<sup>41</sup>Cf. nota 32.

τὸν ἄρτι τῶν ἀπάντων κρατοῦντα καὶ τύραννον.	10
πέπρακέ μ' ἡ Κυθήρη λαβοῦσα μικρὸν ὕμνον· ἐγὼ δ' Ἀνακρέοντι διακονῶ τοσαῦτα.	
καὶ νῦν οἷας ἐκείνου ἐπιστολὰς κομίζω·	15
καὶ φησιν εὐθέως με ἐλευθέρην ποιήσειν. ἐγὼ δέ, κῆν ἀφή με, δούλη μενῶ παρ' αὐτῷ.	20
τί γάρ με δεῖ πέτασθαι ὄρη τε καὶ κατ' ἀγροῦς καὶ δένδρεσιν καθίζειν φαγοῦσαν ἄγριόν τι;	
τὰ νῦν ἔδω μὲν ἄρτον	25
ἀφαρπάσασα χειρῶν Ἀνακρέοντος αὐτοῦ. πιεῖν δέ μοι δίδωσι τὸν οἶνον, ὃν προπίνει,	
πιούσα δ' ἀγχορεύω	30
καὶ δεσπότην κρέκοντα πτεροῖσι συγκαλύπτω κοιμωμένου δ' ἐπ' αὐτῷ τῷ βαρβίτῳ καθεύδω.	
ἔχεις ἅπαντ'· ἀπελθε·	35
λαλιστέρην μ' ἔθηκας, ἄνθρωπε, καὶ κορώνης·	



10 hoy de todos  
el dominador y tirano.  
Me ha vendido Citérea<sup>42</sup>  
tomando una breve canción;  
y yo, a Anacreonte  
sirvo en esto:  
15 ahora, de aquél  
¡qué cartas llevo!  
Y dice que al punto  
libre me hará.  
Pero yo, si me libera,  
20 como sierva permaneceré junto a él.  
Pues, ¿por qué me es necesario volar  
sobre montañas y campos  
y en los árboles sentarme  
comiendo algo silvestre?  
25 Ahora como pan  
arrancándolo de las manos  
de Anacreonte mismo;  
Y para beber me da  
el vino con el que ha brindado,  
30 y habiendo bebido danzo  
y a mi amo que tañe  
con mis alas cubro.  
Y acostándose él, sobre  
su misma lira duermo.  
35 Sabes todo: vete;  
más parlanchina me pusiste,  
hombre, que una corneja."

---

<sup>42</sup>Atrodita.

## XVI

Ἄγε, ζωγράφων ἄριστε,  
γράφε, ζωγράφων ἄριστε,  
Ῥοδῆς κοίρανε τέχνης,  
ἀπεύσαν, ὡς ἂν εἶπω,  
γράφε τὴν ἐμὴν ἑταίρην. 5  
γράφε μοι τρίχας τὸ πρῶτον  
ἀπαλάς τε καὶ μελαίνας·  
ὁ δὲ κηρὸς ἂν δύνηται,  
γράφε καὶ μύρου πνεούσας.  
γράφε δ' ἐξ ὅλης παρειῆς 10  
ὑπὸ πορφυραῖσι χαίταις  
ἐλεφάντινον μέτωπον.  
τὸ μεσόφρυον δὲ μὴ μοι  
διάκοπτε μήτε μίςγε,  
ἐχέτω δ' ὅπως ἐκείνη, 15  
τὸ λεληθότως σύνοφρυ,  
βλεφάρων ἴτυν κελαινὴν.  
τὸ δὲ βλέμμα νῦν ἀληθῶς  
ἀπὸ τοῦ πυρὸς ποίησον,  
ἄμα γλαυκόν, ὡς Ἀθήνης, 20  
ἄμα δ' ὑγρόν, ὡς Κυθήρης.  
γράφε ῥίνα καὶ παρειὰς  
ρόδα τῷ γάλακτι μίξας·  
γράφε χεῖλος, οἷα Πειθοῦς,  
προκαλούμενον φίλημα. 25

## XVI

- ¡Vamos, de los pintores el mejor!  
Pinta, de los pintores el mejor,  
señor del arte rodío,<sup>43</sup>  
como te diga, a la ausente,  
5 pinta a mi compañera.  
Píntame, lo primero, sus cabellos  
tiernos y negros;  
y, si la cera<sup>44</sup> fuese capaz,  
píntalos también exhalando perfume.  
10 Y pinta, como su mejilla,  
bajo los oscuros cabellos  
su frente de marfil.  
El entrecejo ni me lo  
hiendas ni me lo unas;  
15 que tenga, como aquélla,  
apenas conjunto el ceño,  
arco negro de los ojos.  
Y la mirada ahora en verdad  
de fuego haz,  
20 al mismo tiempo glauca -como la de Atenea-<sup>45</sup>  
al mismo tiempo húmeda -como la de Citérea-.<sup>46</sup>  
Pinta la nariz y las mejillas,  
rosas con leche mezclando;  
pinta el labio, cual el de Peito,<sup>47</sup>  
25 desafiante al beso.

<sup>43</sup>I.e., la pintura.

<sup>44</sup>Cf. III-7 y nota 10.

<sup>45</sup>Atenea, hija de Zeus y de Metis (la Prudencia). Cuando ésta iba a dar a luz, Zeus se la tragó por consejo de Urano y Gea, ya que si Metis tenía una hija, ésta a su vez tendría un hijo que derrocaría a Zeus. Cuando llegó el momento de parir, Zeus ordenó a Hefesto que golpeara con un hacha su cabeza: salió una joven completamente armada, Atenea. Diosa guerrera, armada de lanza y égida, preside también las artes y la literatura; sin embargo, mantiene una relación más estrecha con la filosofía. Diosa también de las artes de la paz, con frecuencia era elegida como protectora y patrona de las ciudades. Además de Atenas, contaba con templos en Esparta, Megala y Argos. Sus atributos eran la lanza, el casco y la égida; en su escudo fijó la cabeza de la Gorgona. Su animal predilecto era la lechuza; su planta, el olivo. Alta, de rasgos serenos, más majestuosa que bella, se le llama tradicionalmente "la diosa de los ojos glaucos".

<sup>46</sup>Afrodita, cf. nota 17.

<sup>47</sup>Peito es la Persuasión divinizada. Figura en el cortejo de las divinidades secundarias que acompañan a Afrodita. Algunos mitos la presentan como hermana de Tique y Eunomía (Casualidad y Buen Orden) y como hija de Prometeo. Hesfodo (*Teog.* 349) llama Peito a una de las hijas de Océano y de Tetis.

τριφεροῦ δ' ἔσω γενείου  
περὶ λυγδίνῳ τραχήλῳ  
Χάριτες πέτοιτο πᾶσαι.  
στόλισον τὸ λοιπὸν αὐτὴν  
ὑποπορφύροι πέπλοις, 30  
διαφαινέτω δὲ σαρκῶν  
ὀλίγον, τὸ σῶμ' ἐλέγχον.  
ἀπέχει· βλέπω γὰρ αὐτὴν·  
τάχα, κηρέ, καὶ λαλήσεις.

## XVII

Γράφε μοι Βάθυλλον οὐτω,  
τὸν ἑταῖρον, ὡς διδάσκω·  
λιπαρὰς κόμας ποιήσον,  
τὰ μὲν ἔνδοθεν μελαίνας,  
τὰ δ' ἐς ἄκρον ἠλιώσας· 5  
ἔλικας δ' ἐλευθέρους μοι  
πλοκάμων ἄτακτα συνθείς  
ἄφες, ὡς θέλωσι, κείσθαι.  
ἀπαλὸν δὲ καὶ δροσῶδες  
στεφέτω μέτωπον ὄφρυς 10  
κυανωτέρῃ δρακόντων.  
μέλαν ὄμμα γοργὸν ἔστω  
κεκερασμένον γαλήνη,

Y en la mórbida barbilla  
alrededor del cuello de mármol blanco,  
todas las Cárites<sup>48</sup> revoloteen.  
Vístela el resto  
30 con purpúreos peplos  
y muestre de las carnes  
un poco, como testimonio del cuerpo.  
Es suficiente, pues la miro.  
Pronto ¡oh cera! también hablarás.<sup>49</sup>

## XVII

Píntame así a Batilo,  
mi compañero, como te enseñó:  
sus cabellos brillantes hazlos  
por una parte, dentro, negros;  
5 por otra, hacia la punta, relucientes.  
Los bucles sueltos  
de sus rizos, en desorden disponiéndolos,  
déjalos quedarse como quieran.  
A su tierna y delicada frente  
10 corone una ceja  
más negra que las serpientes.  
Su negra mirada sea terrible,  
temperada por la serenidad:

---

<sup>48</sup>Cfr. nota 21.

<sup>49</sup>Se recuerda, a manera de paralelo, la conocida leyenda sobre el David de Miguel Ángel.

τὸ μὲν ἐξ Ἄρῃος ἔλκον,	
τὸ δὲ τῆς καλῆς Κυθήρης,	15
ἵνα τις τὸ μὲν φοβῆται,	
τὸ δ' ἀπ' ἐλπίδος κρεμάται.	
ῥοδέην δ' ὅποια μῆλον	
χνοσίην ποίει παρειήν·	
ἐρύθημα δ' ὡς ἂν Αἰδοῦς,	20
δύνας' εἰ βαλεῖν, ποιήσον.	
τὸ δὲ χεῖλος οὐκέτ' οἶδα	
τίμι μοι τρόπῳ ποιήσεις	
ἀπαλόν γέμον τε Πειθοῦς·	
τὸ δὲ πᾶν ὁ κηρὸς αὐτὸς	25
ἐχέτω λαλῶν σιωπῆ,	
μετὰ δὲ πρόσωπον ἔστω	
τὸν Ἀδώνιδος παρελθῶν	
ἐλεφάντινος τράχηλος.	
μεταμάζιον δὲ ποίει	30
διδύμας τε χεῖρας Ἑρμοῦ,	

- 15 tomado, lo uno, de Ares,<sup>50</sup>  
y lo otro, de la bella Citérea;  
para que uno, por un lado, sienta miedo  
y por el otro esté suspendido de la esperanza.  
De rosas y cual membrillo,  
aterciopelada<sup>51</sup> haz su mejilla.
- 20 Un rubor, como el de Aídós,<sup>52</sup>  
si lo puedes poner, hazlo.  
El labio, ya no sé  
de qué modo me harás  
tierno y lleno de Seducción.
- 25 En general, la cera misma  
esté hablando en silencio.  
Más allá de la cara, esté  
un cuello marmóreo  
que aventaje al de Adonis.<sup>53</sup>
- 30 Y hazle el pecho  
y las dos manos de Hermes,<sup>54</sup>

<sup>50</sup>Ares, dios de la guerra. Hijo de Zeus y de Hera, pertenece a la segunda generación de los Olímpicos (como Apolo y Hermes, entre otros). Figura entre los doce grandes dioses y, desde la época homérica, es el dios de la guerra por excelencia. Se le representa con coraza y casco y armado de escudo, lanza y espada. Generalmente combate a pie, aunque en ocasiones va en un carro tirado por cuatro corceles. Es de talla sobrehumana y profiere espantosos gritos; le acompañan Déimos y Fobos (el Temor y el Terror), así como Éride (la Discordia) y Enio. Habita en Tracia, al igual que sus hijas, las Amazonas. En Tebas se le rendía especial culto, pues se pensaba que era antepasado de los descendientes de Cadmo. La leyenda atribuye a Ares muchas aventuras amorosas; la más célebre sin duda es la que mantuvo con Afrodita (v. supra nota 17). Los animales consagrados al dios de la guerra eran el perro y el buitre.

<sup>51</sup>Las manzanas aterciopeladas son las que fueron llamadas "manzanas de Cidón", es decir, los membrillos, (*Kυδωνία μάλα*); cf. Ibic. I.1, Stec. 29 y Alc. 143.

<sup>52</sup>Es el Pudor divinizado (puede ser, también, la Virtud o la Piedad).

<sup>53</sup>Adonis, según lo más admitido, es hijo de Mirra o Esmirna, hija a su vez de Tías, rey de Siria. Afrodita, en su cólera, impulsó a Mirra a desear una unión incestuosa con su padre; ayudada por su nodriza Hipólita, Mirra logra su cometido por doce veces, hasta que Tías descubre el engaño y, armado de cuchillo, la persigue para darle muerte. Ella, al huir, invoca la protección de los dioses, quienes la convirtieron en un árbol: el árbol de la mirra. A su tiempo, el árbol se abrió, dando salida a un niño que recibió el nombre de Adonis. Afrodita, enternecida por la belleza del niño, lo llevó y lo confió en secreto a Perséfone para que lo criara (no hay que olvidar que Perséfone, hija de Zeus y Démeter, fue raptada por Hades y por ello vive la mitad o un tercio del año en los infiernos y el resto sobre la tierra, simbolizando la primavera y la fertilidad). Mas esta diosa se prendó también de Adonis y fue sólo Zeus -o Calope en representación suya- quien dirimió el conflicto, decidiendo que viviera un tercio del año con Afrodita, otro con Perséfone y el restante donde gustara (aunque las más de las veces lo hacía al lado de Afrodita). Murió herido por un jabalí que Artemis lanzó contra él. El mito, que simboliza el misterio de la vegetación, fue embellecido y completado sobre todo en la época helenística. La leyenda presenta orígenes semíticos; el propio nombre del dios deriva de la palabra hebrea que significa "señor" (*adonái*).

<sup>54</sup>Hijo de la más joven de las Pléyades (cf. nota 13), Maya, y de Zeus. Mientras en plena noche hombres y dioses dormían, en una caverna del sur de Arcadia nació Hermes. El mismo día de su nacimiento dio muestras de una precocidad extraordinaria: a fuerza de moverse encontró el modo de desatarse y escapar, llegando hasta Tesalia, donde su hermano Apolo cuidaba los rebaños de Admeto. Robó parte del ganado y huyó hasta Pilos, donde sacrificó dos de los animales a los doce dioses. Al regresar a su caverna encontró una tortuga, la mató y con su caparazón y los intestinos de los bueyes fabricó la primera lira. Apolo, cuando descubrió el hurto, fue hasta la Arcadia y se quejó con Maya. Ella, mostrándole al recién nacido, le preguntó cómo era posible tal acusación. Pero Apolo recurrió a Zeus, quien obligó al niño a confesar; sin embargo, Apolo, al oír los sonidos de la lira de Hermes, cambió gustoso el ganado por la lira. Más tarde, Hermes fabricó la siringa o flauta de Pan mientras pastoreaba sus rebaños; Apolo se la compró también a cambio de su cayado de oro (es por eso que este báculo aparece como atributo de Hermes). Además de lo

Πολυδεύκεος δὲ μηρούς,  
Διονυσίην δὲ ῖηδύν·  
ἀπαλῶν δ' ὕπερθε μηρῶν,  
μαλερὸν τὸ πῦρ ἐχόντων, 35  
ἀφελή ποιήσον αἰδῶ  
Παφίην θέλουσαν ἤδη.  
φθονερὴν ἔχεις δὲ τέχνην,  
ὅτι μὴ τὰ νῶτα δεῖξαι  
δύνασαι· τὰ δ' ἦν ἀμείνω. 40  
τί με δεῖ πόδας διδάσκειν;  
λάβε μισθόν, ὅσσοι εἴπησ.  
τὸν Ἀπόλλωνα δὲ τοῦτον  
καθελὼν ποιεῖ Βάθυλλον·  
ἦν δ' ἐς Κάμιον ποτ' ἔλθης, 45  
γράφε Φοῖβον ἐκ Βαθύλλου.



los muslos de Polideuces<sup>55</sup>  
 y el vientre de Dionisio.<sup>56</sup>  
 Arriba de los tiernos muslos  
 35 que fuerte fuego tienen  
 descaradas haz sus vergüenzas  
 de la Pafia<sup>57</sup> ya descosas.  
 Pero tienes un arte envidioso  
 puesto que las espaldas mostrar  
 40 no puedes, y eran lo mejor.  
 ¿A qué es necesario que me describas los pies?  
 Toma tu paga, cuanta digas;  
 y al Apolo<sup>58</sup> este  
 quitando, haz a Batilo.  
 45 Y si a Samos alguna vez llegas  
 pinta a Febo a partir de Batilo.

---

anterior, pidió Hermes a Apolo que lo instruyera en los secretos del arte adivinatorio. Como aprendiera suficiente, Zeus, satisfecho de su último hijo, lo nombró su servidor personal, así como de los dioses del Inframundo, Hades y Perséfone. Son los mitos de su origen en los cuales el dios juega el papel principal, ya que en otros figura sólo de manera secundaria; es mensajero e intérprete de la voluntad divina. Pasaba también por ser el dios del comercio y del robo; asimismo, velaba por los pastores y acompañaba a los infiernos a las almas (de ahí el nombre "psicopompo"). Se le representaba calzado con sandalias aladas, cubierta la cabeza con un sombrerillo de ala ancha (pétaso) y empujando el caduceo. Por su relación con el inframundo y con las artes adivinatorias -además de que sus sacerdotes practicaban, entre otras cosas, la preparación de venenos y la magia- se acuñó a partir de su nombre el término *hermetismo* como una serie de conocimientos acerca del saber oculto reservados a los iniciados, aunque, *strictu sensu*, el mismo término denomina el conjunto de doctrinas contenido en el *Corpus Hermeticum* que se atribuye, tradicionalmente, a Hermes Trismegisto.

<sup>55</sup>Polideuces o Pólux y su hermano Cástor son los Dióscuros, hijos de Zeus y de Leda, son hermanos también de Helena (de Troya) y de Clitemnestra. Como la noche en que Zeus, en forma de cisne, se acostó con Leda, ésta lo hizo también con su esposo Tíndaro, rey de Lacedemonia, la tradición atribuye a Zeus la paternidad de un par de gemelos (Pólux y Helena), y la del otro a Tíndaro; otra tradición dice que cada pareja nació de un huevo. Junto con su hermano, Pólux es el héroe dorio por excelencia, lo cual explica algunos rasgos de su leyenda, como el haber luchado contra el ateniense Teseo. Ambos hermanos participaron en la expedición de los Argonautas, en la cacería de Calidón y ayudaron a Jasón y a Peleo a saquear la ciudad de Yolco. No figuran en la guerra de Troya, ya que habían sido divinizados con anterioridad: a raíz de la disputa que tuvieron con sus primos Ídus y Linceo por un botín, Pólux fue divinizado, pero no aceptó la inmortalidad si su hermano seguía en los infiernos. Zeus concedió el favor y permitió que cada uno permaneciese entre los dioses eternamente.

<sup>56</sup>Cf. nota 7.

<sup>57</sup>Cf. nota 17.

<sup>58</sup>Para Apolo y Febo, cf. nota 22.

## XVIII

Δότε μοι, δότ', ὦ γυναῖκες,  
Βρομίου πιεῖν ἀμυστί·  
ἀπὸ καύματος γὰρ ἤδη  
προδοθεῖς ἀναστενάζω·  
δότε δ' ἀνθέων ἐκείνου 5  
στεφάνους, δόθ', ὡς πυκάζω  
τὰ μέτωπά μου ἵκκαυτα·  
τὸ δὲ κάθμα τῶν Ἑρώτων,  
κραδίη, τίμι σκεπάζω;  
παρὰ τὴν σκιὴν Βαθύλλου 10  
καθίω· καλὸν τὸ δένδρον,  
ἀπαλὰς δ' ἔσειε χαίτας  
μαλακωτάτῳ κλαδίσκῳ·  
παρὰ δ' αὐτὸν φέρεθίζειτ  
πηγὴ ῥέουσα πειθοῦς. 15  
τίς ἂν οὖν ὁρῶν παρέλθοι  
καταγώγιον τοιοῦτο;

## XIX

Αἱ Μοῦσαι τὸν Ἑρωτα  
δήσασαι στεφάνοισι  
τῷ Κάλλει παρέδωκαν·  
καὶ νῦν ἡ Κυθέρεια  
ζητεῖ λύτρα φέρουσα 5

### XVIII<sup>59</sup>

- ¡Denme, denme, mujeres,  
de Bromio<sup>60</sup> el beber sin respiro!  
Pues, por la quemadura ya  
rendido, gimo.
- 5 Y denme, de las flores de allá,  
guirnaldas: dénmelas para que corone  
mi frente quemada.  
Pero de la quemadura de los Amores,  
corazón ¿con quién me protejo?
- 10 A la sombra de Batilo  
me sentaré: es árbol hermoso,  
y movió sus tiernas frondas  
con su delicadísima varita,  
y a su lado brota
- 15 un manantial que vierte seducción.  
¿Quién, pues, pasaría de largo, viendo  
tal paradero?

### XIX

- Las Musas,<sup>61</sup> al Amor  
habiendo amarrado con guirnaldas,  
a la Belleza lo enviaron.  
Y ahora, Cítrea<sup>62</sup>
- 5 busca, rescates llevando,

<sup>59</sup>Aunque sigo el texto fijado por Campbell, en la traducción separo en dos partes este poema porque, según algunos editores como West, son dos poemas distintos a partir del v. 10.

<sup>60</sup>Erfeto de Dionisio. Como un nombre de Baco, βρόμιος, ó (cf. *Id. Fr.* 75. 10; *A. Eu.* 24; *E. Ph.* 649; βρομίου ἴδιμα es el vino, como en *E. Cyc.* 123). También se usa como adjetivo βρομῖος, α, ον. Procede de βρομιάζομαι, zumbar o rugir, que equivale a βακχεύω, celebrar los misterios de Baco o actuar o hablar frenéticamente. No debe confundirse con el nombre del sobrino del rey Dánao, hijo del rey de Egipto, que se casó con Autónoo.

<sup>61</sup>Cfr. nota 8.

<sup>62</sup>Cfr. nota 17.

λύσασθαι τὸν Ἔρωτα.  
κἂν λύσῃ δέ τις αὐτόν,  
οὐκ ἔξεισι, μενεΐ δέ·  
δουλεύειν δεδίδακται.

## XX

Ἦδυμελής Ἀνακρέων,  
ἠδυμελής δὲ Σαπφώ·  
Πινδαρικὸν δέ μοι μέλος  
συγκεράσας τις ἐγγέοι. 5  
τὰ τρία ταῦτά μοι δοκεῖ  
καὶ Διόνυσος ἐλθῶν  
καὶ Παφίη λιπαρόχροος  
καὐτὸς Ἔρωσ ἂν ἐκπιεῖν.

## XXI

Ἡ γῆ μέλαινα πίνει,  
πίνει δένδρεα δ' αὐτήν.  
πίνει θάλασσαν ἀναύρουσ,  
ὁ δ' ἥλιος θάλασσαν,  
τὸν δ' ἥλιον σελήνη· 5  
τί μοι μάχεσθ' ἑταῖροι,  
καὐτῷ θέλοντι πίνειν;

que el Amor sea desatado.  
Pero, aunque alguien lo desate,  
no se alejaría, sino permanecería:  
a ser siervo ha aprendido.

## XX

Dulce cantor Anacreonte  
y dulce cantora Safo.<sup>63</sup>  
Ojalá a una canción de Píndaro<sup>64</sup>  
habiéndoles mezclado, alguien me los sirviera:  
5 me parece que estas tres cosas,  
si llegaran tanto Dionisio,  
como la Pafia<sup>65</sup> de piel hermosa  
y el mismo Amor, beberían.

## XXI

La tierra negra bebe,  
y a ella la beben los árboles.  
Bebe torrentes el mar,  
y el sol al mar;  
5 y al sol, la luna.  
¿A qué luchan, compañeros, contra mí,  
que también quiero beber?

---

<sup>63</sup>La más célebre de las poetisas griegas y universales. Hija de Escamandrónimo y Cleide, nació en Lesbos cerca del año 612 a. de C. De niña estuvo exiliada en Sicilia. Retornó a Mitilene (Lesbos), donde fue el centro de una *thracoe* (cofradía, compañía) que honraba a Afrodita y a las Musas. Con esto, vivió en gran intimidad y amor, y escribió sobre ello. Casó con Cercilas y tuvo un hijo, Cleíde. Su hermano, Caraxo, se puso celoso del amor de Safo hacia Rodopis, un cortesano. Poco más se sabe de su vida y, al parecer, nada de su muerte: sólo se conoce una leyenda falsa que dice que, como Fión, su amado, no le correspondía, se arrojó de la roca Leucada. Es su obra uno de los más grandes testimonios de la grandeza de la poesía. Entre las formas métricas empleadas por Safo, se encuentran la estrofa en su honor llamada sáfica, los gliconios, el asclepiadeo, el falecio, el pentámetro eólico, el tetrametro cataléctico, el trímetro. Sus temas en general son de corte muy personal: escribía para ella y para su reducido círculo, describiendo sus sentimientos con gran poder de expresión. Los alexandrinos dividieron su obra en nueve libros, de los cuales se conocen sólo algunas obras y fragmentos.

<sup>64</sup>Es considerado como el príncipe de los poetas líricos griegos. Hijo de Daifanto y noble de estirpe, nació en Cinocefalos (Beocia) en 518 a. de C. Se dice que estudió con Laso de Hermone y con las poetisas Mirtis y Corina. Formó parte de la corte de diversos tiranos, y muchas de sus odas fueron escritas para honrarlos. En la época de las Guerras Médicas, no celebró las victorias griegas, ya que Beocia, su patria, no participó en la lucha o lo hizo en favor de los persas. De espíritu hondamente religioso, su poesía respeta las tradiciones y las costumbres, y se colma de anhelos de gloria y de virtud. Murió a los 80 años de edad en la ciudad de Argos. Además de algunos fragmentos, nos han llegado 44 odas: 14 Olímpicas, 12 Píticas, 11 Nemeas y 7 Ístmicas -los nombres proceden de los sitios donde se llevaron a cabo los certámenes en las odas celebrados-.

<sup>65</sup>Cf. nota 17.

## XXII

Ἦ Ταντάλου ποτ' ἔστη  
λίθος Φρυγῶν ἐν ὄχθαις,  
καὶ παῖς ποτ' ὄρνις ἔπη  
Πανδίωνος χελιδῶν.  
ἐγὼ δ' ἔσοπτρον εἶην, 5  
ὅπως αἰεὶ βλέπης με·  
ἐγὼ χιτῶν γενοίμην,  
ὅπως αἰεὶ φορῆς με.  
ὔδωρ θέλω γενέσθαι,  
ὅπως σε χρώγα λούσω· 10  
μύρον, γύναι, γενοίμην,  
ὅπως ἐγὼ σ' ἀλείψω.  
καὶ ταινίη δὲ μασθῶ  
καὶ μάργαρον τραχήλῳ  
καὶ κάδalon γενοίμην· 15  
μόνον ποσὶν πάτει με.

## XXIII

Θέλω λέγειν Ἀτρείδας,  
θέλω δὲ Κάδμον ἄδειν,

## XXII

- La de Tántalo,<sup>66</sup> cierta vez fue  
piedra en las montañas de Frigia,  
y cierta vez la hija de Pandión<sup>67</sup>  
como pájaro, golondrina, voló.  
5 Yo un espejo quisiera ser  
para que siempre me veas,  
yo túnica quisiera volverme  
para que siempre me lleves .  
10 Agua quiero volverme  
para bañarte la piel;  
perfume, mujer, quisiera volverme  
para que yo te unja.  
Y también banda para tu seno  
y perla para tu cuello  
15 y sandalia quisiera volverme:  
tan sólo con los pies písame.

## XXIII

Quiero celebrar a los Atridas<sup>68</sup>  
y quiero a Cadmo<sup>69</sup> cantar,

---

<sup>66</sup>Se refiere a Níobe, hija de Tántalo y hermana de Pélope. Casó con Anfión y, según fama, le dio siete hijos y siete hijas (aunque las tradiciones discrepan). Por su matrimonio, Níobe figura entre las heroínas tebanas. Orgullosa de su fertilidad, declaró un día que era superior a Leto -quien sólo había tenido un hijo y un hijo-. Ofendida, la diosa pidió a Apolo y a Artemis que la vengaran; así lo hicieron, matando a los hijos de Níobe con flechas: Apolo a los varones, a las mujeres Artemis. Según la versión más próxima, Níobe, en su dolor, huyó junto a su padre, a Sípilo, montaña frigia, donde los dioses la convirtieron en roca.

<sup>67</sup>Filomela, cf. nota 31.

<sup>68</sup>San los hijos de Atreo: Agamenón y Menelao. El primero era el "señor de señores" entre los aqueos (cf. *Il.* 1.7) y el segundo era el esposo de Helena. Se quiere, con esta referencia, oponer la poesía épica y la lírica.

<sup>69</sup>Héroe del ciclo tebano, cuya leyenda -como la de Heracles- se difundió por toda la cuenca del Mediterráneo. Hijo de Agenor y Telefasa, es hermano de Céfiro, Fénix y Europa. Luego del rapto de Europa, Agenor envía a sus hijos en su busca, pero al comprender la inutilidad de su misión, cada uno toma caminos distintos; Cadmo, junto con su madre, se traslada a Tracia. Cuando ésta quiere, Cadmo consulta al oráculo de Delfos, quien le ordena fundar una ciudad. Siguió, a través de Beocia, a una vaca de la grey de Potagonte, hasta el lugar de la futura Tebas. Por querer sacrificar la vaca a Atena, sus compañeros fueron muertos por un dragón que custodiaba la "fuente de Ares". Cadmo lo mata y por recomendación de Atena siembra los dientes de la bestia, de los que surgen hombres armados que llamó *strátói*. No obstante, por orden de Ares, el héroe hubo de expiar durante ocho años la muerte del dragón; cumplida la penitencia, fundó Tebas y fue su rey. Zeus le dio por esposa a una hija de Ares y de Afrodita: la diosa Harmonía. Sus bodas fueron motivo de grandes festejos y en ella participaron los dioses todos y cantaron las Musas. Tuvo con Harmonía varios hijos: Autónoe, Ino, Ágave, Semele, Polidoro e Ilirio. Finalmente, él y su esposa fueron transformados en serpientes y habitaron los Campos Elíseos.

ἄ βάρβιτος δὲ χορδαῖς  
 Ἔρωτα μόνον ἤχει.  
 ἤμειψα νεύρα πρῶην 5  
 καὶ τὴν λύρην ἅπασαν·  
 καγὼ μὲν ἤδον ἄθλους  
 Ἡρακλέους· λύρη δέ  
 Ἔρωτας ἀντεφώνει.  
 χαίροιτε λοιπὸν ἡμῖν, 10  
 ἥρωες· ἡ λύρη γάρ  
 μόνους Ἔρωτας ἄδει.

#### XXIV

φύσις κέρατα ταύροις,  
 ὅπλας δ' ἔδωκεν ἵπποις,  
 ποδοκίην λαγωοῖς,  
 λέουσι χάσμι' ὀδόντων,  
 τοῖς ἰχθύειν τὸ νηκτόν, 5  
 τοῖς ὀρνέοις πέτασθαι,  
 τοῖς ἀνδράσιν φρόνημα,  
 γυναιξὶν οὐκ ἔτ' εἶχεν.  
 τί οὖν; δίδωσι κάλλος  
 ἀντ' ἀσιπίδων ἀπασῶν, 10  
 ἀντ' ἐγγέων ἀπάντων·  
 νικᾷ δὲ καὶ εἰδηρον  
 καὶ πῦρ καλή τις οὔσα.



- pero mi lira con sus cuerdas  
Amores solamente resuena.  
5 Cambié las cuerdas anteayer;  
también la lira entera.  
Y yo cantaba los trabajos  
de Heracles,<sup>70</sup> y la lira  
Amores responde.  
10 Lárguense, en lo sucesivo, en cuanto a nosotros,  
héroes; pues mi lira  
sólo a los Amores canta.

#### XXIV

- Naturaleza cuernos a los toros  
y cascos a los caballos dio;  
ligereza de patas a las liebres,  
5 a los leones la abertura de los dientes,  
a los peces el poder de nadar,  
a las aves el volar,  
a los varones la inteligencia;  
para las mujeres ya no tenía.  
¿Qué, entonces? Les da la belleza  
10 en lugar de los escudos todos,  
en lugar de las lanzas todas:  
vence tanto al hierro  
como al fuego, siendo hermosa.

---

<sup>70</sup>Cf. nota 29.

## XXV

Ὀὐ μὲν, φίλη χελιδόν,  
έτησίη μολούσα  
θέρει πλέκειε καλιήν·  
χειμῶνι δ' εἰς ἄφαντος  
ἢ Νεῖλον ἢ 'πὶ Μέμφιν. 5  
Ἔρωε δ' αἰεὶ πλέκει μευ  
έν καρδίη καλιήν.  
Πόθοε δ' ὁ μὲν πτεροῦται,  
ὁ δ' ὦν ἐετιν ἀκμήν,  
ὁ δ' ἡμίλεπτοε ἤδη· 10  
βοή δὲ γίνετ' αἰεὶ  
κεχηνότων νεοτῶν·  
Ἐρωτιδεῖε δὲ μικροῦε  
οἱ μείζονεε τρέφουειν·  
οἱ δὲ τραφέντεε εὐθύε 15  
πάλιν κύουειν ἄλλουε.  
τί μήχοε οὖν γένηται;  
οὐ γὰρ εθένω τοεούτοε  
Ἔρωταε ἐκβοῆσαι.

## XXV

Tú, querida golondrina,  
que cada año llegas,  
en el verano trenzas tu nido;  
y en el invierno, irás ocultamente,  
5 ya al Nilo, ya a Menfis,<sup>71</sup>  
Pero Amor trenza siempre  
en mi corazón su nido.  
El deseo, uno echa alas;  
otro, un huevo es todavía;  
10 otro, ya está entreabierto.  
Y un griterío sale siempre  
cuando los pollos abren los picos.  
Y a los Amorcillos pequeños  
los grandes alimentan.  
15 Y éstos, crecidos, al punto  
a su vez conciben a otros.  
¿Qué remedio hay, por tanto?  
Pues no tengo fuerzas para a tales  
Amores echar.

---

<sup>71</sup>La ciudad de Menfis, centro tradicional del bajo Egipto, fue también la sede de Alejandro. Su clima era cálido tanto en verano como en invierno, por lo que mucha gente se trasladaba, al igual que los pájaros migratorios, a dicha ciudad para pasar los meses de invierno.

## XXVI

Ὀὐ μὲν λέγεις τὰ Θήβης,  
ὁ δ' αὖ Φρυγῶν αὐτάς,  
ἐγὼ δ' ἐμάς ἀλώσει.  
οὐχ ἵππος ὤλεσέν με,  
οὐ πεζός, οὐχὶ νῆες,  
στρατὸς δὲ καινὸς ἄλλοσ  
ἀπ' ὀμμάτων με βάλλων.

5

## XXVII

Ἐν ἰσχύοις μὲν ἵπποι  
πυρὸς χάραγμ' ἔχουσι,  
καὶ Παρθίους τις ἄνδρας  
ἐγνώρισεν τάραισ.  
ἐγὼ δὲ τοὺς ἐρῶντας  
ἰδὼν ἐπίσταμ' εὐθύσ·  
ἔχουσι γάρ τι λεπτόν  
ψυχῆς ἔσω χάραγμα.

5

## XXVIII

Ὁ ἀνὴρ ὁ τῆς Κυθήρης  
παρὰ Λημνίαισ καμίνοισ  
τὰ βέλη τὰ τῶν Ἐρώτων

## XXVI

Tú cuentas las cosas de Tebas;  
otro, a su vez, los combates de los frigios.  
Yo, mis desastres:  
No me destruyó la caballería;  
5 no, la infantería; tampoco, las naves:  
sino otro ejército inusitado,  
disparándome con los ojos.

## XXVII

En las ancas los caballos  
la marca del fuego tienen,  
y a los varones partos,<sup>72</sup> uno  
reconoce por las tiaras.<sup>73</sup>  
5 Yo, a los amantes  
viendo, los reconozco al punto,  
pues tienen una sutil  
marca dentro del alma.

## XXVIII

El esposo de Citérea,<sup>74</sup>  
junto a las Lemnias fraguas  
los dardos de los Amores

<sup>72</sup>Los partos, pueblo de Asia (cf. Hdo. III.93).

<sup>73</sup>Especie de turbante cónico que era el tocado típico de los persas.

<sup>74</sup>Hefesto, dios del fuego. Hijo de Zeus y de Hera, es conocido como "el dios cojo", epíteto cuya explicación que se puede encontrar en *la Ilíada*: Hera disputaba con Zeus acerca de Heracles, y Hefesto salió en defensa de su madre; entonces, Zeus lo agarró por un pie y lo lanzó fuera del Olimpo. Cayó durante un día entero, hasta que dio en tierra en la isla de Lemnos; así quedó cojo para siempre. Según otra leyenda, fue Hera quien, avergonzada por tener un hijo cojo de nacimiento, lo arrojó al abismo (cf. *Il. I. 571-600* y *XVIII. 393-419*, respectivamente). Es el dios del elemento ígneo, de los metales y la metalurgia. Reina sobre los volcanes y en ellos trabaja con sus ayudantes, los Cíclopes. Aunque deforme físicamente, Hefesto tuvo hermosas mujeres: Cáríte -la Gracia por excelencia-, Áglac, y la más fantosa, Afrodita (cf. notas 11 y 17).

ἐπόει λαβῶν κίδηρον·  
 ἀκίδας δ' ἔβαπτε Κύπριε 5  
 μέλι τὸ γλυκὺ λαβοῦσα·  
 ὁ δ' Ἔρωε χολὴν ἔμιγε.  
 ὁ δ' Ἄρηε ποτ' ἐξ αὐτῆς  
 στυβαρὸν δόρυ κραδαίνων  
 βέλος ἠὔτελις Ἔρωτος· 10  
 ὁ δ' Ἔρωε τόδ' ἐστὶν εἶπεν  
 βαρὺ πειράσας νοήσεις·  
 ἔλαβεν βέλεμνον Ἄρηε·  
 ὑπεμεδίασε Κύπριε.  
 ὁ δ' Ἄρηε ἀναστενάξας 15  
 βαρὺ φησιν ἄρον αὐτό·  
 ὁ δ' Ἔρωε ἔχ' αὐτό φησιν.

## XXIX

Χαλεπὸν τὸ μὴ φιλῆσαι,  
 χαλεπὸν δὲ καὶ φιλῆσαι,  
 χαλεπώτερον δὲ πάντων  
 ἀποτυγχάνειν φιλοῦντα.  
 γένος οὐδὲν εἰς Ἔρωτα· 5  
 σοφίη, τρόπος πατεῖται·  
 μόνον ἄργυρον βλέπουσιν.  
 ἀπόλοιτο πρῶτος αὐτός  
 ὁ τὸν ἄργυρον φιλήσας.

- 5        hacía con hierro.  
 Y las puntas bañaba Cipris<sup>75</sup>  
 con dulce miel,  
 y Eros hiel mezclaba.  
 Cierta vez Ares, saliendo del combate,  
 fuerte lanza blandiendo,  
 10        del dardo de Amor se burlaba.  
 Y Amor "éste es -dijo-  
 poderoso. Probándolo lo sabrás."  
 Tomó el dardo Ares;  
 sobresonrefa Cipris.  
 15        y Ares, gimiendo,  
 "poderoso es -dijo-; llévate-lo."  
 Pero Amor "guárdalo" dijo.

### XXIX

- Es duro no amar,  
 es duro, también, amar;  
 pero es más duro que todo  
 el que fracase el amante.  
 5        Estirpe es nada respecto al Amor;  
 sabiduría, carácter son pisoteados:  
 sólo a la plata miran.  
 Muera el primero  
 el que a la plata amó:

---

<sup>75</sup>Cf. nota 17.

διὰ τοῦτον οὐκ ἀδελφός,                    10  
διὰ τοῦτον οὐ τοκῆς·  
πόλεμοι, φόνοι δι' αὐτόν.  
τὸ δὲ χεῖρον· ὀλλύμεσθα  
διὰ τοῦτον οἱ φιλοῦντες.

### XXX

Ἐδόκου ὄναρ τροχάζειν  
πτέρυγας φέρων ἐπ' οἴμων·  
ὁ δ' Ἔρωσ ἔχων μόλιβδον  
περὶ τοῖς καλοῖς ποδίσκοις  
ἔδωκε καὶ κίχανεν.                    5  
τί θέλει δ' ὄναρ τόδ' εἶναι;  
δοκέω δ' ἔγωγε πολλοῖς  
ἐν ἔρωσί με πλακέντα  
διολισθάνειν μὲν ἄλλους,  
ἐνὶ τῷδε συνδεθῆναι.                    10

### XXXI

Ἵακινθίην με ῥάβδῳ  
χαλεπῶς Ἔρωσ ῥαπίζων  
ἔκέλευε συντροχάζειν.



10 por ella no existe hermano,  
por ella no existen padres;  
guerras, asesinatos por ella.  
Y lo peor: morimos,  
por ella, los amantes.

### XXX

Me parecía, en sueños, correr  
con alas en los hombros.  
Y Eros, con plomo  
5 en torno a sus hermosos piecillos,  
me perseguía y alcanzaba.  
¿Qué quiere ser este sueño?  
Creo yo que, en muchos  
amores enredado,  
10 en verdad he escapado de otros,  
con éste solo he quedado estrechamente atado.

### XXXI

Con vara de jacinto<sup>76</sup>  
duramente golpeándome, el Amor  
me ordenaba correr junto a él.

---

<sup>76</sup>Con vara de jacinto, porque seguramente se refiere a los "campos de jacinto" de Afrodita, como en Anacr. 346, fr. 1.

διὰ δ' ὀξέων μ' ἀναύρων  
 ξυλόχων τε καὶ φαράγγων      5  
 τροχάοντα τείρεν ἰδρῶς·  
 κραδίη δὲ ῥινὸς ἄχρῃς  
 ἀνέβαινε, κἂν ἀπέσβην.  
 ὁ δ' Ἔρωσ ἡμέτωπα σείων·  
 ἀπαλοῖς πτεροῖσιν εἶπεν      11  
 'οὐ γὰρ οὐ δύνη φιλησαι;

### XXXII

Ἐπὶ μυρσίαισ τερείαισ  
 ἐπὶ λωπίναισ τε ποίαισ  
 στωρέσασ θέλω προπίνειν.  
 ὁ δ' Ἔρωσ χιτῶνα δῆσασ  
 ὑπὲρ αὐχένος παπύρω      5  
 μέθυ μοι διακονείτω.  
 τροχὸς ἄρματος γὰρ οἶα  
 βίσιος τρέχει κυλιθεῖς,  
 ὀλίγη δὲ κεισόμεσθα  
 κόνις ὀστέων λυθέντων.      10  
 τί σε δεῖ λίθον μυρίζειν;  
 τί δὲ γῆ χέειν μάταια;  
 ἐμὲ μάλλον, ὡς ἔτι ζῶ,

5 Y a mí, que a través de rápidos ríos,  
de espesuras y de precipicios  
corría, el sudor me debilitaba,  
el corazón hasta la nariz  
me subía y casi moría.  
10 Y Amor, refrescando mis sienes  
con sus tiernas alas, dijo:  
"¿Tú no eres, pues, capaz de amar?"

### XXXII

Sobre mirtos suaves  
y sobre plantas de loto,  
habiéndome tendido, quiero beber.  
5 Que Amor, sujetando su túnica  
en torno al cuello con un papiro,<sup>77</sup>  
vino me sirva,  
pues cual la rueda del carro,  
la vida corre rodando.  
10 Como polvo escaso yaceremos  
cuando nuestros huesos se hayan soltado  
¿A qué es preciso perfumar una piedra?  
¿A qué, sobre la tierra, en vano verter libaciones?  
Mejor a mí, mientras aún vivo,

---

<sup>77</sup>El papiro no sólo se usaba como soporte material de la escritura, sino también para hacer cuerdas, cordeles y demás.

μύρικον, ῥόδοις δὲ κράτα  
πύκασον, κάλει δ' ἑταίρην· 15  
πρίν, Ἔρωσ, ἐκεῖ μ' ἀπελθεῖν  
ὑπὸ νερτέρων χορείας,  
σκεδάσαι θέλω μερίμνας.

### XXXIII

Μεσονυκτίοις ποτ' ὤραις,  
στρέφεται ἡνίκ' Ἄρκτος ἤδη  
κατὰ χεῖρα τὴν Βοώτου,  
μερόπων δὲ φύλα πάντα 5  
κέαται κόπῳ δαμέντα,  
τότ' Ἔρωσ ἐπισταθεῖς μευ  
θυρέων ἔκοπτ' ὀχῆας.  
'τίς ἔφην ἑύρας ἀράσσει  
κατὰ μευ εχίνας ὀνειρούς;  
ὁ δ' Ἔρωσ ἄνοιγε, φησὶν· 10  
βρέφος εἰμί, μὴ φόβησαι  
βρέχομαι δὲ κάσέληνον  
κατὰ νύκτα πεπλάνημαι.  
ἐλέησα ταῦτ' ἀκούσας,  
ἀνὰ δ' εὐθὺ λύχρον ἄψας 15  
ἀνέωξα, καὶ βρέφος μὲν

15 perfímame, con rosas la cabeza  
cñieme y llama a mi amante:  
antes, Amor, de que descienda allá,  
a las danzas de los muertos,  
disipar quiero mis preocupaciones.

### XXXIII<sup>78</sup>

Cierta vez, en las horas de la media noche,  
cuando ya gira la osa Mayor  
bajo la mano del Boyero,  
y todas las razas de los mortales  
5 yacen por cansancio vencidas;  
entonces el Amor, presentándose,  
golpeó las aldabas de mis puertas.  
"¿Quién -dije- golpea mis puertas  
mis sueños destruyendo?"  
10 Y el Amor "abre -dijo-,  
soy un crfo, no temas.  
Estoy mojado y, en la noche  
sin luna, estoy extraviado."  
Me compadecí escuchando estas cosas  
15 y, al punto, encendí una lámpara;  
abrí y a un crfo

---

<sup>78</sup>Gilbert Highet se pregunta si Poe habrá conocido este poema, diabolizándolo en *El Cuervo*. El tema, dice, es el mismo: un ser sobrenatural entra en la habitación de un hombre solitario a media noche, se niega a salir y se adueña de su vida (cf. 1986, I, p. 361).

ἔσορῶ φέροντα τόξον  
 πτέρυγας τε καὶ φαρέτρην·  
 παρὰ δ' ἰστίην καθίξας  
 παλάμαιι τε χεῖρας αὐτοῦ      20  
 ἀνέθαλλον, ἐκ δὲ χαίτης  
 ἀπέθλιβον ὑγρὸν ὕδωρ.  
 ὁ δ', ἐπεὶ κρύος μεθήκε,  
 'φέρε' φησὶ 'πειράσσωμεν  
 τόδε τόξον, εἴ τί μοι νῦν      25  
 βλάβεται βραχεῖσα νευρή·'  
 τανύει δὲ καὶ με τύπτει  
 μέσον ἦπαρ, ὥσπερ οἰστρος.  
 ἀνὰ δ' ἄλλεται καχάζων·  
 'ξένε' δ' εἶπε 'συγχάρηθι      30  
 κέρας ἀβλαβὲς μὲν ἡμῖν,  
 σὺ δὲ καρδίαν πονήσεις.'

### XXXIV

Μακαρίζομέν σε, τέττιξ,  
 ὅτε δενδρέων ἐπ' ἄκρων  
 ὀλίγην δρόσον πεπωκῶς  
 βασιλεὺς ὅπως αἰδεῖς.  
 καὶ γὰρ ἐστὶ κείνα πάντα,      5

veo, con arco,  
alas y aljaba.  
Y sentándose cerca del hogar<sup>79</sup>  
20 con mis palmas sus manos  
calentaba, y de su cabellera  
enjugaba el agua húmeda.  
Y él, cuando cesó el frío,  
25 "¡Vamos -dijo-, probemos  
este arco, si acaso ahora  
por haberse mojado se me ha dañado la cuerda!"  
Lo tiende y me hiere  
en medio del hígado,<sup>80</sup> como un agujón,  
y salta carcajándose.  
30 "Amigo -dijo-, alégrate conmigo:  
nuestro arco está indemne  
pero tú sufrirás en el corazón."

#### XXXIV<sup>81</sup>

Te estimamos dichosa, cigarra,  
cuando de los árboles en las copas  
escaso rocío habiendo bebido  
como un rey cantas.  
5 Pues son tuyas todas aquellas cosas,

<sup>79</sup>Se entiende por hogar la parte de una casa donde se encontraba localizado el fuego; más tarde, fue también un sitio en el cual se colocaba, en los templos, la estatua votiva.

<sup>80</sup>La creencia de que el hígado albergaba los impulsos eróticos y las pasiones, así como la vida misma, procede de la antigua medicina de las culturas mesopotámicas, particularmente de la babilónica, la cual, en gran parte, fue retomada y reformada por la escuela hipocrática de Cos. Por ello, nos parece lógico que en el mito de Prometeo el águila de Zeus devore el hígado y no su corazón o algún otro órgano (cf. Theocr. XI, 16 y XII, 71; agradezco la información al Dr. José Genina).

<sup>81</sup>Según Brioso Sánchez (1970a y 1970b), este poema tiene fuertes influencias del estoicismo.

ὅποσα βλέπεις ἐν ἀγροῖς  
χώποσα φέρουσιν ὕλαι.  
οὐδὲ φίλιατ' γεωργῶν,  
ἀπὸ μηδενός τι βλάπτων·  
οὐδὲ τίμιος βροτοῖσιν 10  
θέρεος γλυκὺς προφήτης·  
φιλέουσι μὲν οὖρ Μοῦσαι,  
φιλέει δὲ Φοῖβος αὐτός,  
λιγυρὴν δ' ἔδωκεν οἴμην· 15  
τὸ δὲ γήρας οὐ σε τείρει,  
σοφέ, γηγενής, φίλυμνε·  
ἀπαθής, ἀναιμόσαρκε,  
σχεδὸν εἰ θεοῖς ὅμοιος.

### XXXV

Ἔρωσ ποτ' ἐν ῥόδοισι  
κοιμωμένην μέλιτταν  
οὐκ εἶδεν, ἀλλ' ἐτρώθη.  
τὸν δάκτυλον παταχθεὶς  
τὰς χεῖρὸς ὠλόλυξε. 5  
δραμῶν δὲ καὶ πετασθεὶς  
πρὸς τὴν καλὴν Κυθῆρην  
Ἵλωλα, μήτερ, εἶπεν,  
Ἵλωλα κάποθνήσκω·



cuantas miras en los campos  
y cuantas producen los bosques.  
Tú eres el amor de los campesinos  
porque de ninguno dañás nada.

10 Tú, cara para los mortales,  
eres dulce profeta del verano:  
te aman ciertamente las Musas,  
te ama también el mismo Febo  
y te dio sonoro canto.

15 La vejez no te angustia,  
sabía, hija de la tierra, amante de los himnos,  
impasible, de carnes sin sangre:  
eres casi igual a los dioses.

### XXXV

Amor, cierta vez, entre las rosas,  
a una abeja dormida  
no vio, mas fue picado;  
habiéndole sido herido un dedo  
de la mano, gritó.

Y corriendo y volando  
hacia la hermosa Cítrea,<sup>82</sup>  
"Perezco, madre -dijo-,  
perezco y muero.

---

<sup>82</sup>Cf. nota 17.

ὄφις μ' ἔτυψε μικρὸς 10  
 πτερωτός, ὃν καλοῦσιν  
 μέλιτταν οἱ γεωργοί.  
 ἅ δ' εἶπεν· εἰ τὸ κέντρον  
 ποιεῖ τὸ τὰς μελίττας,  
 πόσον δοκεῖς ποιοῦσιν, 15  
 Ἔρωε, ὄσους εὐ βάλλεις;

### XXXVI

Ὁ Πλούτος εἶ γε χρυσοῦ  
 τὸ ζῆν παρείχε θνητοῖς,  
 ἑκαρτέρου φυλάττων,  
 ἔν', ἂν Θάνατος ἐπέλθῃ,  
 λάβῃ τι καὶ παρέλθῃ. 5  
 εἰ δ' οὖν μὴ τὸ πρίασθαι  
 τὸ ζῆν ἔνεστι θνητοῖς,  
 τί καὶ μάτην στεγάζω;  
 τί καὶ γόους προπέμπω;  
 θανεῖν γὰρ εἰ πέπτωται, 10  
 τί χρυσοῦ ὠφελεῖ με;  
 ἐμοὶ γένοιτο πίνειν,  
 πίνοντι δ' οἶνον ἠδύν  
 ἐμοῖς φίλοις συνεῖναι,  
 ἐν δ' ἀπαλαῖσι κούταις 15  
 τελεῖν τὰν Ἀφροδίταν.

Me picó una serpiente pequeña,  
alada, a la cual llaman  
abeja los campesinos."  
Y ella dijo: "si el aguijón  
de la abeja padece...  
¿cuánto crees que padecen,  
Amor, cuantos tú hieres?"

### XXXVI

Si por lo menos la Riqueza<sup>83</sup> de oro  
el vivir concediera a los mortales,  
yo perseveraría atesorándolo;  
para que, si la Muerte<sup>84</sup> llega,  
5 tome algo y pase de lado.  
Pero si, ciertamente, comprar  
la vida es imposible para los mortales  
¿a qué, en vano, me lamento?  
¿a qué emito sollozos?  
10 Pues, si el morir está marcado por el destino,  
¿en qué el oro me es útil?  
Para mí sea el beber  
y, el vino dulce bebiendo,  
el convivir con mis amigos,  
15 y en suaves camas  
consumar los ritos de Afrodita.

<sup>83</sup>Pluto, o la Riqueza, pasaba en la Teogonía de Hesíodo (969 ss.) por ser hijo de Démeter y Yastión, nacido en Creta. Figuraba en el cortejo de Démeter y de Perséfone con los rasgos de un joven o un niño que llevaba el cuerno de la abundancia. Posteriormente, con el desarrollo de la riqueza mobiliaria, Pluto se separó de Démeter y se convirtió en la personificación de la Riqueza en general. Con esta forma aparece en la comedia que Aristófanes le ha consagrado (cf. Aristof., *Plut.*, passim). Los actores -y la sabiduría popular- lo representan ciego, pues se presenta indistintamente a buenos y malos.

<sup>84</sup>Tánato es el genio alado masculino que personifica la Muerte. En la *Ilíada* (XI, 241; XIV, 231) aparece como hermano del Sueño (*ἄνθος*), genealogía adoptada por Hesíodo (*Teog.* 211 y ss.), quien hace de estos dos genios los hijos de la Noche. No posee mito personal propiamente dicho. El combate que trava con Heracles, en la *Alceste* de Eurípides, y su contratiempo con Sísifo, no son sino cuentos populares, imaginados fuera de todo sistema mítico.

### XXXVII

Διὰ νυκτὸς ἐγκαθεύδων  
ἀλιπορφύροις τάπησι  
γεγανυμένος Λυαίω,  
ἐδόκουν ἄκροισι ταρσῶν  
δρόμον ὤκυν ἐκτανύειν 5  
μετὰ παρθένων ἀθύρων,  
ἐπεκερτόμουν δὲ παῖδες  
ἀπαλώτεροι Λυαίου  
δακέθυμά μοι λέγοντες 10  
διὰ τὰς καλὰς ἐκείνας.  
ἐθέλοντα δ' ἐκφιλήσαι  
φύγον ἐξ ὕπνου με πάντες·  
μεμονωμένος δ' ὁ τλήμων  
πάλιν ἦθελον καθεύδειν.

### XXXVIII

Ἴλαροὶ πίωμεν οἶνον,  
ἀναμέλψομεν δὲ Βάκχον,  
τὸν ἐφευρετὰν χορείας,  
τὸν ὄλας ποθοῦντα μολπᾶς,  
τὸν ὁμότροπον Ἐρώτων, 5  
τὸν ἐρώμενον Κυθίρης,

### XXXVII

Durante la noche, mientras dormía  
entre mantas púrpúreas,  
jubiloso a causa de Lico,<sup>85</sup>  
5 me parecía, con las puntas de los pies  
que yo emprendía veloz carrera,  
jugando con doncellas;  
y se burlaban unos muchachos,  
más tiernos que Lico,  
10 diciéndome devoradoras cosas.  
por causa de aquellas hermosas.  
Y, por quererlos besar,  
se me escaparon todos del sueño.  
Y yo, que sufro abandonado,  
de nuevo dormir quisiera.

### XXXVIII

¡Alegres bebamos el vino,  
y cantemos a Baco,<sup>86</sup>  
el inventor de la danza,  
5 el que ama todos los ritmos,  
el homótrofo de los Amores,  
el amado de Citérea!<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup>I.e., borracho. (cf. para Lico la nota 16).

<sup>86</sup>Cf. nota 7.

<sup>87</sup>Cf. nota 17.

δι' ὄν ἡ Μέθη λοχεύθη,  
 δι' ὄν ἡ Χάρις ἐτέχθη,  
 δι' ὄν ἀμπαύεται Λύπα,  
 δι' ὄν εὐνάζετ' Ἄνία. 10  
 τὸ μὲν οὖν πῶμα κερασθὲν  
 ἀπαλοὶ φέρουσι παῖδες,  
 τὸ δ' ἄχος πέφευγε μυχθὲν  
 ἀνεμοστρόφῳ θυέλλῃ.  
 τὸ μὲν οὖν πῶμα λάβωμεν, 15  
 τὰς δὲ φροντίδας μεθῶμεν·  
 τί γάρ ἐστὶ σοι «τὸ» κέρδος  
 ὀδυνωμένῳ μερίμναις;  
 πόθεν οἶδαμεν τὸ μέλλον;  
 ὁ βίος βροτοῖς ἄδηλος· 20  
 μεθύων θέλω χορεύειν,  
 μεμυρισμένος τε παίζειν...  
 μετὰ καὶ καλῶν γυναικῶν.  
 μελέτω δὲ τοῖς θέλουσι  
 ὅσον ἐστὶν ἐν μερίμναις. 25  
 ἴλαροὶ πίνωμεν οἶνον,  
 ἀναμέλιψομεν δὲ Βάκχον.

por él la Embriaguez fue parida;  
por él la Gracia fue dada a luz;  
por él se desvanece el Dolor;  
10 por él se duerme la Aflicción.<sup>88</sup>  
Así pues, la bebida mezclada  
traen tiernos muchachos,  
y el sufrimiento huye, mezclado  
con ventosa tempestad.  
15 Así pues, la bebida tomemos  
y abandonemos las preocupaciones.  
Pues ¿cuál ganancia hay para ti  
que sufres con los desvelos?  
¿Cómo conoceríamos el porvenir?  
20 La vida, para los mortales, incierta.  
Emborrachándome quiero bailar  
y jugar perfumado...  
también con hermosas muchachas.  
Y preocupe, a los que quieran,  
25 cuanto hay en las preocupaciones.  
¡Alegres bebamos el vino  
y cantemos a Baco!

---

<sup>88</sup>La Embriaguez, la Gracia, el Dolor, la Aflicción... el autor personifica tales estados, aunque no representan figuras mitológicas.

### XXXIX

Φιλῶ γέροντα τερπνόν,  
φιλῶ νέον χορευτάν·  
ἂν δ' ὁ γέρων χορεύη,  
τρίχας γέρων μὲν ἔστιν,  
τὰς δὲ φρένας νεάζει.

5

### XL

Ἐπειδὴ βροτὸς ἐτεύχθη  
βιότου τρίβον ὀδεύειν,  
χρόνον ἔγνω ὃν παρήλθον,  
ὃν δ' ἔχω δραμεῖν οὐκ οἶδα.  
ἤμεθετέ με, φροντίδες· ἢ  
μηδέν μοι χῦμιν ἔστω.  
πρὶν ἐμὲ φθάσῃ τὸ τέλος.  
παίζω, γελάω, χορεύω  
μετὰ τοῦ καλοῦ Λυαίου.

5

### XLI

Ἡ καλὸν ἔστι βαδίζειν,  
ὅπου λειμῶνες κομῶειν,  
ὅπου λεπτὸς ἠδυτάτην



### XXXIX

5 Amo al viejo agradable,  
amo al joven danzante.  
Pero si el viejo baila,  
en cuanto a los cabellos es viejo,  
en cuanto a la mente, joven.

### XL

5 Ya que mortal fui creado  
para caminar la senda de la vida,  
he conocido el tiempo que he pasado,  
pero el que tengo que recorrer no conozco.  
¡Déjenme, preocupaciones!  
Nada haya entre ustedes y yo.  
Hasta que el fin me extinga  
jugaré, reiré, bailaré  
con el hermoso Lico.<sup>89</sup>

### XLI

En verdad es hermoso caminar  
cuando los prados están frondosos,  
cuando, gentil, la más dulce

---

<sup>89</sup>Cf. nota 16.

ἀναπνεῖ Ζέφυρος αὔρην,  
κλήμᾳ τε Βάκχιον ἰδεῖν, 5  
χὺπὸ τὰ πέταλα δύναι,  
ἀπαλὴν παῖδα κατέχων  
Κύπριν ὄλην πνέουσιν.

## XLII

Ποθέω μὲν Διοιύσου  
φιλοπαίγμονος χορείας,  
φιλέω δ' ὅταν ἐφήβου  
μετὰ συμπότου λυρίζω· 5  
στεφανίσκους δ' ὑακίνθων  
κροτάφοισιν ἀμφιπλέξας  
μετὰ παρθένων ἀθύρειν  
φιλέω μάλιστα πάντων.  
φθόνον οὐκ οἶδ' ἐμὸν ἦτορ,  
φθόνον οὐκ οἶδα δαΐκτην. 10  
φιλολοιδόροιο γλώττης  
φεύγω βέλεμνα κούφα·  
στυγέω μάχας παροίνους.  
πολυκώμους κατὰ δαίτας 15  
νεοθηλέσιν ἅμα κούραις  
ὑπὸ βαρβίτῳ χορεύων  
βίον ἦσυχον φέροισι.

- 5 brisa sopla Céfiro;<sup>90</sup>  
mirar la rama de Baco,  
y bajo sus hojas ocultarse,  
una tierna muchacha estrechando,  
toda exhalante a Cipris.<sup>91</sup>

### XLII

- Deseo, de Dionisio<sup>92</sup>  
juguetón, las danzas,  
y las amo, cuando con un efebo  
comensal toco la lira.  
5 Guirmaldillas de jacinto,  
en las sienes habiéndome ceñido,  
con doncellas divertirme  
ano más que todo.  
10 Mi corazón no conoce la envidia,  
no conozco la amarga envidia.  
De la lengua amiga de injuriar  
rehuyo los sutiles dardos.  
Aborrezco las riñas báquicas.<sup>93</sup>  
15 En los muy divertidos banquetes,  
con juveniles muchachas,  
al son de la lira danzando,  
la vida deseo llevar sosegadamente.

---

<sup>90</sup>Hijo de Eos y de Asreo, Céfiro es hermano de Bóreas, Noto y Heósforo. En general, se llamaba Céfiro a cualquier viento (procedente del oeste).

<sup>91</sup>Cf. nota 17.

<sup>92</sup>Cf. nota 7.

<sup>93</sup>Para el término *ναποῦοις* cf. también nota 7.

### XLIII

Στεφάνους μὲν κροτάφοι  
ρόδίνους συναρμόσαντες  
μεθύωμεν ἀβρὰ γελῶντες.  
ὑπὸ βαρβίτῳ δὲ κούρα  
κατακίτσοι βρύοντας 5  
πλοκάμοις φέρουσα θύρσου  
χλιδανόσφυρος χορεύη.  
ἀβροχαίτας δ' ἄμα κούρος  
στομάτων ἀδὺ πνεόντων  
κατὰ πηκτίδων ἀθύρη 10  
προχέων λίγειαν ὀμφάν.  
ὁ δ' Ἔρωσ ὁ χρυσοχαίτας  
μετὰ τοῦ καλοῦ Λυαίου  
καὶ τῆς καλῆς Κυθήρης  
τὸν ἐπήρατον γεραιοῖς 15  
κῶμον μέτεισι χαίρων.

### XLIII

Guiraldas de rosas  
en las sienes habiéndonos ajustado,  
estemos borrachos, riendo graciosamente.  
5 Al son de la lira, una muchacha  
de trenzas cubiertas de yedra,  
con tirsos cuajados de brotes,<sup>94</sup>  
de delicados tobillos, baile.  
Y, al mismo tiempo, un muchacho de finos cabellos,  
-de boca que exhala dulcemente-,  
10 la lira licia toque,  
derramando su clara voz.  
Y el Amor de cabellos dorados,  
con el hermoso Lico  
y la hermosa Citérea,<sup>95</sup>  
15 el banquete amado por los ancianos  
gozoso comparte.

---

<sup>94</sup>Vara recta cubierta de yedra y pámpanos que utilizaba Dionisio para presidir los banquetes: también las Bucantes la portaban.

<sup>95</sup>Lico, cf. nota 16. Citérea, cf. nota 17.

#### XLIV

Τὸ ῥόδον τὸ τῶν Ἑρώτων  
μίξωμεν Διονύσῳ·  
τὸ ῥόδον τὸ καλλίφυλλον  
κροτάφοισιν ἀρμόσαντες  
πίνωμεν ἀβρὰ γελῶντες. 5  
ῥόδον, ὦ φέριστον ἄνθος,  
ῥόδον εἶαρος μέλημα,  
ῥόδα καὶ θεοῖσι τερπνά,  
ῥόδον, ᾧ παῖς ὁ Κυθήρης  
ετέφεται καλοῦς ἰούλους 10  
Χαρίτεσσι ευγχορεύων·  
στεφάνου με, καὶ λυρίζων  
παρὰ σοῖς, Διόνυσε, σηκοῖς  
μετὰ κούρης βαθυκόλπου  
ῥοδίνοισι στεφανίκοισι 15  
πεπυκασμένος χορεύω.

#### XLV

Ὅταν πίνω τὸν οἶνον,  
εὔδουσιν αἱ μέριμναι.  
τί μοι πόνων, τί μοι γόων,

#### XLIV

La rosa de los Amores,  
unamos a Dionisio.<sup>96</sup>  
La rosa de hermosos pétalos  
en las sienes ciñéndonos,  
5 bebamos, graciosamente riendo.  
¡Oh rosa, la mejor flor;  
rosa, desvelo de la primavera;  
rosas, agradables también para los dioses;  
rosa, con la cual el niño de Citérea<sup>97</sup>  
10 se trenza las hermosas barbas<sup>98</sup>  
al bailar con las Gracias!<sup>99</sup>  
Coróname, y tocando la lira,  
Dionisio, ante tus santuarios  
con una joven de espléndido seno<sup>100</sup>,  
15 con guirnaldivas de rosas  
habiéndome coronado, bailaré.

#### XLV

Cuando bebo vino,  
duermen las preocupaciones.  
¿A qué de las fatigas, a qué de los lamentos

---

<sup>96</sup>Cf. nota 7.

<sup>97</sup>El hijo de Citéreaa es el Amor.

<sup>98</sup>Entre los griegos, como entre los romanos, los términos que definen la edad cronológica de una persona son sumamente variables; así, el término *παῖς* se refiere tanto a un niño o al hijo de una persona, como a un joven adolescente o un efebo. Por ello es posible que un joven que tenga una barba no demasiado corta pueda trenzarse rosas.

<sup>99</sup>Cf. nota 21.

<sup>100</sup>El término *βαθυκόλιου* entraña una figura retórica que expresa el efecto por la causa (síntecdoque); literalmente significa "de seno profundo", lo cual en castellano sería una contradicción; este caso se refiere a una muchacha a la cual el vestido, la túnica, le cae en pliegues amplios; ahora bien, si las doncellas se ceñían fuertemente la cintura con una banda o cinturón, el efecto producido en la tela por una de senos grandes era un abultamiento en los pliegues. Por esto se trata de una mujer con senos abundantes.

τί μοι μέλει μεριμνῶν;  
 θανεῖν με δεῖ, κἄν μὴ θέλω· 5  
 τί τὸν βίον πλανῶμαι;  
 πῖωμεν οὖν τὸν οἶνον  
 τὸν τοῦ καλοῦ Λυαίου·  
 σὺν τῷ δὲ πίνειν ἡμᾶς  
 εὐδουσιν αἱ μέριμναι. 10

### XLVI

Ἴδε πῶς ἕαρος φανέντος  
 Χάριτες ῥόδα βρύουσιν·  
 ἴδε πῶς κύμα θαλάσσης  
 ἀπαλύνεται γαλήνη·  
 ἴδε πῶς νῆσσα κολυμβᾷ 5  
 ἴδε πῶς γέρανος ὀδεύει.  
 ζαφελῶς δ' ἔλαμψε Τιτάν,  
 νεφελῶν σκιαὶ δονοῦνται,  
 τὰ βροτῶν δ' ἔλαμψεν ἔργα,  
 (καρποῖσι γαῖα προκύπτει) 10  
 καρπὸς ἐλαίας προκύπτει·  
 βρομίου τρέφεται νᾶμα  
 κατὰ φύλλον, κατὰ κλῶνα·  
 θαλέθων ἤνθησε καρπός.



5 a qué de las reflexiones preocuparse?  
Es necesario que muera, aunque no quiero:  
¿para qué vago por la vida?  
Bebamos, pues, el vino  
del hermoso Lieo:<sup>101</sup>  
10 que con este beber nosotros,  
las preocupaciones duermen.

#### XLVI

Mira cómo, al aparecer la primavera,  
las Gracias<sup>102</sup> hacen brotar las rosas.  
Mira cómo la ola del mar  
se suaviza con la bonanza,  
5 mira cómo el pato se zambulle,  
mira cómo la grulla viaja.  
Y con violencia brilla Titán,<sup>103</sup>  
las sombras de las nubes son impulsadas,  
las obras de los mortales brillan;  
10 [por los frutos la tierra se abomba]  
el fruto del olivo se abomba.  
El jugo de Bromio<sup>104</sup> es nutrido,  
en cada hoja, en cada rama:  
al florecer, creció el fruto.

---

<sup>101</sup>Cf. nota 16.

<sup>102</sup>Cf. nota 21.

<sup>103</sup>Se refiere a Helios, el Sol. (Para el uso del término ΤΙΤΑΝ, cf. Brioso Sánchez, 1981, p. XLVI, nota 1).

<sup>104</sup>Sobrenombre de Dionisio.

## XLVII

Ἐγὼ γέρων μὲν εἶμι,  
νέων πλέον δὲ πίνω·  
κἂν δεῖσθαι με χορεύειν,  
Κεῖληνδον ἐν μέσοισι  
μιμούμενος χορεύσω 5  
ἐκῆπτρον ἔχων τὸν ἄσκον·  
ὁ νάρθηξ δ' οὐδέν ἐστιν.  
ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι  
παρέστω καὶ μαχέσθω.  
ἐμοὶ κύπελλον, ὦ παῖ, 10  
μελίχρουν οἶνον ἠδὺν  
ἐγκεράσας φόρησον.  
ἐγὼ γέρων μὲν εἶμι,  
νέων πλέον δὲ πίνω.»

## XLVIII

“Ὅταν ὁ Βάκχος ἔλθῃ,  
εὐδουσι αἱ μέριμναι,  
δοκῶ δ' ἔχειν τὰ Κροΐσου.  
θέλω καλῶς αἰεΐδειν,  
κισσοστεφῆς δὲ κείμαι, 5  
πατῶ δ' ἅπαντα θυμῶ.  
ὄπλις, ἐγὼ δὲ πίνω.”

## XLVII

Aunque yo soy viejo,  
pero bebo más que los jóvenes.  
Si es necesario que yo baile,  
en el centro, a Sileno<sup>105</sup>  
5 imitando, bailaré,  
llevando el odre como báculo,  
pues mi bastón es nada.  
El que quiera pelearlo,  
preséntese y pélelo.  
10 A mí una copa, niño,  
dulce vino dorado  
tras haber mezclado, tráeme:  
aunque yo soy viejo,  
pero bebo más que los jóvenes.

## XLVIII

Cuando Baco<sup>106</sup> viene  
duermen las preocupaciones  
y creo tener las cosas de Creso.<sup>107</sup>  
5 Quiero cantar bellamente  
y yazgo coronado de yedra,  
y menosprecio todo en mi ánimo.  
Prepara y yo bebo.

---

<sup>105</sup>Sileno es un nombre genérico que se da a los sátiros llegados a la vejez. Es también el nombre de un personaje que pasaba por haber sido educador de Dionisio. Dicho Sileno (hijo de Pan o de Hermes, y de una ninfa o de gotas de sangre de Urano) poseía gran sabiduría, pero no la revelaba a los humanos a menos que fuera obligado por la fuerza. Así, fue capturado cierta vez por el rey Midas, a quien dio sabios consejos; del mismo modo, Virgilio imagina (*Egl. VI*) que unos pastores fuerzan a cantar a Sileno. Era muy feo; tenía la nariz chata, mirada de toro y una gran barriga; se le solía representar cahalgando un asno, sobre el cual se sostenía a duras penas, pues estaba borracho.

<sup>106</sup>Cf. nota 7.

<sup>107</sup>Creso (c. 560-546 a.C.), hijo de Aliates, fue el último rey de Lidia. Ganó el trono luego de una lucha contra su medio hermano que era la mitad griego; completó la sumisión de las ciudades griegas de la costa de Asia Menor. Sus relaciones subsiguientes con los griegos no fueron del todo malas: contribuyó a reconstruir el templo de Artemis en Efeso e hizo ofrendas a diferentes oráculos griegos, especialmente al de Delfos. El crecimiento militar de Persia hizo que buscara ayuda de Grecia y de Egipto, pero Ciro se le adelantó: la ciudad de Sardis fue capturada y Creso destronado. Su destino se volvió en poco tiempo una leyenda: hizo una pira y se arrojó a ella, pero fue milagrosamente salvado por Apolo, quien lo llevó a la tierra de los Hiperbóreos. Su riqueza inigualable se convirtió en lugar común para los poetas.

φέρε μοι κύπελλον, ὦ παῖ·  
μεθύοντα γάρ με κείσθαι  
πολὺ κρείσσον ἢ θανόντα. 10

### XLIX

Τοῦ Διὸς ὁ παῖς ὁ Βάκχος,  
ὁ λυκίφρων ὁ Λυαῖος,  
ὅταν εἰς φρένας τὰς ἐμὰς  
εἰσέλθῃ μεθυδῶτας,  
διδάσκει με χορεύειν. 5  
ἔχω δέ τι καὶ τερπνὸν  
ὁ τὰς μέθας ἐραστάς·  
μετὰ κρότων, μετ' ὤδας  
τέρπει με κάφροδίτα·  
πάλιν θέλω χορεύειν. 10

### L

Ὅτ' ἐγὼ πῖω τὸν οἶνον,  
τότε μὴν ἦτορ λανθὲν  
.....  
λιγαίνειν ἄρχεται Μούσας.

Tráeme una copa, niño,  
10 pues, el que estando borracho yo yazga,  
es mucho mejor que estando muerto.

### XLIX

El niño de Zeus<sup>108</sup>, Baco,<sup>109</sup>  
el quitapesares, Lico,<sup>110</sup>  
cuando a mi corazón  
5 entra, embriagador,  
me enseña a bailar.  
Y también algo delictoso tengo yo,  
el enamorado del licor;  
entre los aplausos, entre el canto  
10 también Afrodita<sup>111</sup> me deleita:  
de nuevo quiero bailar.

### L

Cuando yo bebo vino,  
entonces mi corazón, reconfortado  
... ..  
a celebrar a las Musas<sup>112</sup> empieza.

---

<sup>108</sup>Zeus, padre de los dioses. Perteneció a la segunda generación divina; es hijo del titán Cronos y de Rea. Para engañar a Cronos -quien devoraba a sus hijos para no perder la hegemonía-, Rea le dio una piedra envuelta en pañales, y escondió a Zeus en Creta, en el monte Egeo, o Ida o Dicte (según Calímaco, en Arcadia, Cf. *Himno a Zeus*). Cuando llega a la edad viril, Zeus pide consejo a Metis -la Prudencia-, quien le da una droga con la cual Cronos vomita a los niños que se había comido. Con el apoyo de sus hermanos y hermanas, Zeus desafía a Cronos y a los Titanes. Consiguió el poder y, en adelante, seguiría siendo el más poderoso (aunque respetaba los límites espaciales, ya que sus hermanos Poseidón y Hades gobernaban el mar y el mundo subterráneo, respectivamente). Oficialmente, su esposa era Hera, pero es característica de Zeus el unirse tanto a diosas como a mortales, sin tregua ni distinción. Baco o Dionisio es hijo justamente de Zeus y de Sémelé. Es el Crónida, esencialmente, dios de la luz, del cielo sereno y del rayo; preside no sólo las manifestaciones celestes sino que, sobre todo, mantiene el orden y la justicia en el mundo. Es garante del poder real y de la jerarquía social; no sólo ejerce dichas prerrogativas entre los hombres sino también entre los dioses. La concepción de Zeus como potencia universal se desarrolló desde los poemas homéricos, y dio como resultado, en los filósofos helenísticos, la concepción de una providencia única: es el símbolo del Dios único que encarna el Cosmos. Las leyes del mundo no son sino los pensamientos de Zeus.

<sup>109</sup>Cf. nota 7.

<sup>110</sup>Cf. nota 16.

<sup>111</sup>Cf. nota 17.

<sup>112</sup>Cf. nota 8.

- ὄτ' ἐγὼ πῖω τὸν οἶνον, 5  
ἀπορίπτονται μέρμναι  
πολυφρόντιδες τε βουλαί  
ἔς ἀλικτύπους ἀήτας.
- ὄτ' ἐγὼ πῖω τὸν οἶνον, 9  
λυσιπαίγμων τότε Βάκχος  
πολυανθέσιν μ' ἐν αὔραις  
δονέει μέθη γανώσας.
- ὄτ' ἐγὼ πῖω τὸν οἶνον, 13  
στεφάνους ἄνθεσι πλέξας  
ἐπιθείς τε τῷ καρήνῳ  
βιότου μέλπω γαλήνην.
- ὄτ' ἐγὼ πῖω τὸν οἶνον, 17  
μύρω εὐώδει τέγξας  
δέμας, ἀγκάλαις δὲ κούρην  
κατέχων Κύπριν ἀείδω.
- ὄτ' ἐγὼ πῖω τὸν οἶνον, 21  
ὑπὸ κυρτοῖς δὴ κυπέλλοις  
τὸν ἐμὸν νόον ἀπλώσας  
θιάσῳ τέρπομαι κούρων.
- ὄτ' ἐγὼ πῖω τὸν οἶνον, 25  
τοῦτό μοι μόνον τὸ κέρδος,  
τοῦτ' ἐγὼ λαβὼν ἀποίσω·  
τὸ θανεῖν γὰρ μετὰ πάντων.

- 5 Cuando yo bebo vino,  
son expulsadas las preocupaciones  
y las multiformes deliberaciones  
hacia los aires que baten el mar.
- 9 Cuando yo bebo vino,  
entonces Baco<sup>113</sup>, el desatador de diversión,  
entre auras de flores  
me arrastra, regocijándose con licor.
- 13 Cuando yo bebo vino,  
con flores trenzando guirnaldas  
y poniéndomelas en la cabeza  
canto la tranquilidad de la vida.
- 17 Cuando yo bebo vino,  
ungiendo con perfume aromático  
mi cuerpo, y entre los brazos a una muchacha  
estrechando, canto a Cipris.<sup>114</sup>
- 21 Cuando yo bebo vino,  
por efecto de las redondas copas  
desplegando mi alma,  
me deleito con el grupo de jóvenes.
- 25 Cuando yo bebo vino,  
ello para mí es el único provecho;  
eso tomándolo, me llevaré:  
pues el morir es junto con todos.

---

<sup>113</sup>Cf. nota 7.

<sup>114</sup>Cf. nota 17.

## LI

Μή με φύγῃς ὀρώσα  
τὰν πολιὰν ἔθειραν  
μηδ', ὅτι σοὶ πάρεστιν  
ἄνθος ἀκμαῖον, τὰ μὰ  
φίλτρα, (φίλα), διώξῃς  
ὄρα, κὰν στεφάνοισιν  
ὅπως πρέπει τὰ λευκὰ  
ρόδοις κρίνα πλακέντα.

5

## LII(a)

Τί με τοὺς νόμους διδάσκεις  
καὶ ῥητόρων ἀνάγκας;  
τί δέ μοι λόγων τοσοῦτων  
τῶν μηδὲν ὠφελούντων;  
μᾶλλον δίδασκε πίνειν  
ἀπαλὸν πῶμα Λυαίου,  
μᾶλλον δίδασκε παίζειν  
μετὰ χρυσῆς Ἀφροδίτης.

5



## LI

No me huyas, al ver  
mi pelo canoso;  
ni, porque para ti está presente  
la flor<sup>115</sup> lozana, mis  
5 filtros<sup>116</sup> de amor, querida, rechaces.  
Mira cómo también en las guiraldas  
se adaptan los blancos  
lirios, trezados con las rosas.

## LII (a)

¿Para qué las leyes me enseñan  
y las precisiones de los rétores?  
¿A mí qué con estas palabras  
que en nada ayudan?  
5 Mejor enséñame a beber  
la tierna bebida de Lico;<sup>117</sup>  
mejor enséñame a jugar  
con Afrodita dorada.<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup>Se refiere a la flor de la juventud.

<sup>116</sup>Al decir "filtros" se refiere a encantamientos en general, es decir, bebedizos, pociones, seducción. Es una metáfora que se usa también en LVI. 5.

<sup>117</sup>I. e., el vino; Lico, cf. nota 16.

<sup>118</sup>Afrodita, cf. nota 17.

## LII(b)

Πολιάι στέφουσι κάραν·  
δὸς ὕδωρ, βάλ' οἶνον, ὦ παῖ·  
τὴν ψυχὴν μου κάρωσον.  
βραχὺ μὴ ζῶντα καλύπτεις.  
ὁ θανῶν οὐκ ἐπιθυμεῖ. 5

## LIII

Ὅτ' ἐγὼ 'ε νέων ὄμιλον  
ἐσορῶ, πάρεστιν ἤβα.  
τότε δὴ, τότε' ἐς χορείην  
ὁ γέρων ἐγὼ πτεροῦμαι,  
παραμαίνομαι, κυβηβῶ. 5  
παράδος· θέλω στέφεσθαι.  
πολιὸν δ' ἐκάε τό γήρας·  
νέος ἐν νέσις χορεύσει,  
Διουσίης δέ μοί τις  
φερέτω ῥοὰν ὀπίρῃς, 10  
ἴν' ἴδη γέροντος ἀλκίην  
δεδαηκός μεν εἰπεῖν,  
δεδαηκός δὲ πίνειν,  
χαριέντως τε μανῆναι.

## LII (b)

Las canas coronan mi cabeza:  
¡dame agua, vierte vino, niño,  
adormece mi alma!  
5 En breve, a mí sin vida me enterrarás;  
el muerto no anhela.

## LIII

Cuando yo al grupo de jóvenes  
miro, me vuelve la juventud.  
Entonces, en verdad, entonces, a la danza  
yo, el viejo, alzo el vuelo,  
5 enloquezo, deliro.  
¡Trac: quiero coronarme!  
Lejos está la vejez canosa:  
joven entre jóvenes bailaré,  
y alguien a mí zumo  
10 del fruto de Dionisio<sup>119</sup> déme,  
para que vea el vigor de un viejo  
que, por un lado, ha aprendido a hablar,  
por el otro, ha aprendido a beber  
y a enloquecer con gracia.<sup>120</sup>

<sup>119</sup>El vino (cf. Eurip. *Cycl.* 123 y *Bacch.* 281).

<sup>120</sup>Cf. Anacr. 402 (c) 2: χαρίεντα μὲν γὰρ ἄδω, χαρίεντα δ' οἶδο λέξαι.

#### LIV

Ὁ ταῦρος οὗτος, ὦ παῖ,  
δοκεῖ τις εἶναι μοι Ζεῦς·  
φέρει γὰρ ἀμφὶ νώτοις  
Κιδωνίαν γυναῖκα·  
περᾶ δὲ πόντον εὐρύν, 5  
τέμνει δὲ κῦμα χηλαῖς.  
οὐκ ἂν δὲ ταῦρος ἄλλος  
ἔξ ἀγέλης λιασθεῖς  
ἔπλευσε τὴν θάλασσαν,  
εἰ μὴ μόνος ἐκείνος. 10

#### LV

Στεφανηφόρου μετ' ἦρος  
μέλομαι βόδον τέρεινον  
συνέταιρον ὀξὺ μέλπειν.  
τόδε γὰρ θεῶν ἄημα,  
τόδε καὶ βροτοῖσι χάρμα, 5  
Χάρισίν τ' ἄγαλμ' ἐν ὤραις,  
πολυανθέων Ἐρώτων  
ἀφροδίσιόν τ' ἄθυρμα·

LIV<sup>121</sup>

Este toro, muchacho,  
me parece que es un Zeus,<sup>122</sup>  
pues lleva sobre sus lomos  
a la mujer sidonia.<sup>123</sup>  
5 Atraviesa el ancho mar  
y corta las olas con sus pezuñas:  
no otro toro  
apartado del rebaño,  
navegaría por el mar,  
10 sino aquel solo.

LV

Con la primavera, enguimaldadora,  
me interesa a la delicada rosa,  
su compañera, con clara voz celebrar:  
pues ésta es aliento de los dioses,  
5 ésta también gozo para los mortales,  
gloria para las Gracias<sup>124</sup> en las primaveras,  
y de los Amores floridos  
juguete de Afrodita.

---

<sup>121</sup>Se infiere que el poeta describe una pintura.

<sup>122</sup>Cf. nota 97 (poema XLIX).

<sup>123</sup>Europa. Hija de Telefasa y Atenor o de Fénix, hijo de éste. Zeus vio a Europa cuando ella estaba jugando con sus compañeras en la playa de Sidón o Tiro (de ahí el adjetivo), donde reinaba su padre. Inflamado de amor por su belleza, se transformó en un toro de resplandeciente blancura y cuernos semejantes a una luna creciente; así se acercó a la doncella. Ésta, luego del susto inicial, comienza a acariciarlo y termina trepando a su espalda. Enseguida el toro se levanta y se lanza hacia el mar. Llegan amigos a Creta: en Gortina se unen junto a una fuente y bajo unos plátanos, que obtuvieron el privilegio de no perder jamás sus hojas. Europa dio tres hijos a Zeus: Minos, Sarpedón y Radamante. Zeus, a su vez, le hizo tres regalos: a Talo, el "antónata" de bronce que vigilaba las costas de Creta; un perro que no dejaba escapar presa alguna, y una jabalina que no erraba el blanco nunca. La casó con el rey de Creta, Asterión, hijo de Técento, el cual, como no tenía hijos, adoptó los de Zeus. El toro en el que Zeus se había disfrazado fue convertido en constelación del Zodiaco.

<sup>124</sup>Cf. nota 21.

τόδε καὶ μέλημα μύθοις χαρίεν φυτόν τε Μουσῶν·	10
γλυκὴ καὶ ποιῶντι πείραν ἐν ἀκανθίναις ἀταρποῖς, γλυκὴ δ' αὖ λαβόντι, θάλπειν μαλακαῖσι χερσὶ, κοῦφον προιάγοντ' Ἔρωτος ἄνθος.	15
θαλίαις τί κὰν τραπέζαις	17
Διονυσίαις τ' ἑορταῖς δίχα τοῦ ῥόδου γένοιτ' ἄν; ῥοδοδάκτυλος μὲν Ἥως,	20
ῥοδοπήχεος δὲ Νύμφαι, ῥοδόχρους δὲ κάφροδίτα παρὰ τῶν σοφῶν καλεῖται. ἀσόφῳ τόδ' αὐτὸ τερπνόν·	16
τόδε καὶ νοσοῦσιν ἀρκεῖ, τόδε καὶ νεκροῖς ἀμύνει,	25
τόδε καὶ χρόνον βιάται· χαρίεν ῥόδων δὲ γῆρας νεότητος ἔσχεν ὄσμῃν. φέρει δὴ φύσιν λέγωμεν· χαροπῆς ὅτ' ἐκ θαλάττης	30
δεδρωσμένην Κυθήρην ἐλόχευε πόντος ἀφρῶ	

- Es ésta también tema para los poemas,  
 10 y grata planta de las Musas,<sup>125</sup>  
 También dulce, para quien hace el esfuerzo  
 en senderos espinosos,  
 y dulce, a su vez, para quien la toma, calentarla  
 con suaves manos,  
 15 acercándose la ligera flor del Amor.  
 17 Y en los banquetes y las mesas  
 y las fiestas de Dionisio:<sup>126</sup>  
 ¿qué podría ser sin la rosa?  
 20 De dedos de rosa, la Aurora;  
 de brazos de rosa, las ninfas,<sup>127</sup>  
 de color de rosa, Afrodita<sup>128</sup>;  
 por los sabios son denominadas.  
 16 Para el necio, esta misma es agradable;  
 ésta también protege a los enfermos,  
 25 ésta también socorre a los muertos,  
 ésta también desafia al tiempo.  
 Y la grata vejez de las rosas  
 retiene aroma de juventud.  
 ¡Ea, pues! Celebremos su nacimiento:  
 30 cuando desde sus aguas azules,  
 a Citérea<sup>129</sup> bañada de rocío  
 paría el mar en la espuma,

<sup>125</sup>Cf. nota 8.

<sup>126</sup>Cf. nota 7.

<sup>127</sup>Las Ninfas, doncellas que pueblan el campo, los bosques y las aguas, son los espíritus de la Naturaleza en general, cuya fecundidad y gracia personifican. En tiempos homéricos pasaban por ser hijas de Zeus. Habitan grutas y se les suele encontrar como parte del séquito de una divinidad mayor -como Artemis o Afrodita- o de alguna otra ninfa -como las servidoras de Calipo o de Circe-. Desarrollan un importante papel en las leyendas ya que, a la manera de nuestras hadas, la imaginación del pueblo las hace intervenir en muchas narraciones, ya como esposas de héroes (Egina, Éaco, Taigete), ya en mitos amorosos (Dafne, Eco, Calisto); ni los grandes dioses, como le sucede a Zeus, Apolo, Hermes, o Dionisio mismo, desdeñan sus favores; comúnmente, sus compañeros son las divinidades masculinas de la Naturaleza: Pan, los sátiros, Práapo.

<sup>128</sup>Cf. nota 17.

<sup>129</sup>Epíteto de Afrodita (cf. nota 17).

πολεμόκλονόν τ' Ἀθήνην  
 κορυφῆς ἔδειξεν ὁ Ζεὺς,  
 φοβερὰν θέαν Ὀλύμπῳ, 35  
 τότε καὶ ῥόδων ἀγητὸν  
 νέον ἔρνος ἦνθισε χθών,  
 πολυδαίδαλον λόχευμα·  
 μακάρων θεῶν δ' ὅμοιον  
 ῥόδον ὡς γένοιτο, νέκταρ 40  
 ἐπιτέγξας ἀνέθηλεν  
 ἀγέρωχον ἐξ ἀκάνθησ  
 φυτὸν ἄμβροτον Λυαῖος.

#### LVI

Ὅ τὸν ἐν πόνοισ ἀτειρῆ,  
 νέον ἐν πόθοισ ἀταρβῆ,  
 καλὸν ἐν πόθοισ χορευτήν  
 τελέων θεὸς κατήλθε, 5  
 ἀπαλὸν βροτοῖσι φίλτρον,  
 πότον ἄστονον κομίζων,  
 γόνου ἀμπέλου, τὸν οἶνον,  
 ἐπὶ κλημάτων ὀπώραισ  
 πεπεδημένον φυλάττων,  
 ἴν', ὅταν τέμῳσι βότρυν, 10



y a Atenea<sup>130</sup> incitadora a la batalla  
dio a luz Zeus<sup>131</sup> desde su coronilla  
35 - espantosa visión para el Olimpo<sup>132</sup> -,  
entonces, de rosas un admirable  
y joven retoño produjo la tierra:  
un vástago muy artístico.  
40 Y para que a los dioses venturosos semejante  
fuera la rosa, néctar  
habiendo rociado, hizo florecer  
altiva, del espino,  
una planta inmortal. Lico.<sup>133</sup>

#### LVI

El dios que vuelve al joven  
infatigable en los trabajos, atrevido en los deseos,  
hermoso bailarín en los simposios,  
descendió <sup>134</sup> trayendo,  
5 delicado filtro para los mortales,  
bebida que quita el dolor,  
al vino, hijo de la vid,  
a los frutos de los sarmientos  
ligado vigilándolo  
10 para que, cuando corten el racimo,

---

<sup>130</sup>Cf. nota 43.

<sup>131</sup>Cf. nota 98.

<sup>132</sup>El monte Olimpo, el más célebre de todos, se alza en los confines de Macedonia y Tesalia. Desde los poemas homéricos, el Olimpo es considerado la mansión de los dioses, en particular como la morada de Zeus. Sin embargo, poco a poco la residencia de los dioses se diferencia de la montaña tesalia y el término Olimpo se aplica, de modo general, a las "moradas celestes", donde reside la divinidad.

<sup>133</sup>Épico de Dionisio (cf. nota 16).

<sup>134</sup>Se supone que *descendió* de las alturas, del Olimpo tal vez.

ἄνοσοι μένωσι πάντες,  
ἄνοσοι δέμας θεητόν,  
ἄνοσοι γλυκύν τε θυμόν  
ἔς ἔτους φανέντος ἄλλου.

### LVII

Ἄρα τίς τόρευσε πόντον;  
ἄρα τίς μανεία τέχνα  
ἀνέχευε κῆμα δίσκῳ;  
ἐπὶ νῶτα τῆς θαλάττης  
ἄρα τίς ὑπερθε λευκάν 5  
ἀπαλὸν χάραξε Κύπριν  
νόον ἔς θεοῦς ἀερθεῖς,  
μακάρων φύσιος ἀρχάν;  
ὃ δέ νιν ἔδειξε γυμνάν,  
ὅσα μὴ θέμις δ' ὀρᾶσθαι 10  
μόνα κύμασιν καλύπτει.  
ἀλαλημένη δ' ἐπ' αὐτά  
βρύον ὣς, ὑπερθε λευκᾶς  
ἀπαλόχροον γαλήνας  
δέμας εἰς πλόον φέρουσα, 15

sin males permanezcan todos:  
sin males en cuanto al cuerpo visible,  
sin males en cuanto al dulce ánimo,  
hasta que aparezca el otro año.

## LVII

¿Quién cinceló el mar?  
¿Qué inspirada arte  
derramó una ola en el disco?  
5 ¿Sobre lomos de mar,  
quién arriba, blanca,  
delicada, grabó a Cipris,<sup>135</sup>  
elevando su mente hacia los dioses,  
origen de la naturaleza de los bienaventurados?  
10 Él la mostró desnuda:  
cuanto no es lícito que se vea,  
sólo ello con olas cubre.  
Y errando sobre ellas,  
como alga, arriba del blanco  
15 mar sereno, desplazando su cuerpo  
de piel tierna en su navegación

---

<sup>135</sup>Cf. nota 17.

<p> ρόθιον παρ' οἶμον ἔλκει·  ροδέων δ' ὕπερθε μαζῶν  ἀπαλῆς ἔνερθε δειρῆς  μέγα κύμα χρώτα τέμνει.  μέσον αὐλακος δὲ Κύπρις  κρίνον ὡς ἴοις ἐλιχθέν  διαφαίνεται γαλήνας.  ὑπερ ἀργύρου δ' ὀχοῦνται  ἐπὶ δελφίσι χορευταῖς  †δολερὸν νόον μερόπων†  Ἔρος Ἴμερος γελῶν τε,  χορὸς ἰχθύων τε κυρτός  ἐπὶ κυμάτων κυβιστῶν  †Παφίης τε σῶμα† παίζει,  ἵνα νήχεται γελῶσα. </p>	<p>20</p> <p>25</p> <p>30</p>
--	-------------------------------

### LVIII

Ὁ δραπέτας ὁ Χρυσός  
ὅταν με φεύγη κραιπνοῖς  
διημέμοις τε ταρσοῖς  
(ἀεὶ δ', ἀεὶ με φεύγει),

por rumorosa ruta avanza.  
Y arriba de sus rosados senos,  
bajo la delicada garganta  
una gran ola divide su figura.  
20 Y en medio del surco Cipris,  
como un lirio circundado por violetas,  
se muestra en el mar sereno.  
Y sobre la plata son llevados,  
sobre delfines saltadores,  
25 Amor, mente dolosa  
para los mortales, y Deseo riente.  
Y un coro arqueado de peces  
que corcovean sobre las olas  
juega con el cuerpo de Pafia,<sup>136</sup>  
30 donde ella riente nada.

### LVIII

Cuando el oro fugitivo  
me huye con rápidos  
y volátiles pies  
- y siempre, siempre me huye - ,

---

<sup>136</sup>ibid.

οὐ μιν διώκω· τίς γάρ	5
μικρῶν θέλει τι θηρᾶν;	
ἐγὼ δ' ἄφαρ λιασθεῖς	
τῷ δραπέτῃ τῷ Χρυσῷ	
ἐμῶν φρενῶν μὲν αὔραις	
φέρειν ἔδωκα λύπας,	10
λύρην δ' ἐλῶν αἰίδω	
ἔρωτικὰς ἀοιδὰς.	
πάλιν δ' ὅταν με θυμός	
ὑπερφρονεῖν διδάξῃ,	
ἄφνω προσεῖπ' ὁ δραπέτας	15
φέρων μέθαν μοι φροντίδων,	
ἐλῶν μιν ὡς μεθῆμων	
λύρης γένωμαι λαροῦ.	
ἄπιστ', ἄπιστε Χρυσέ,	
μάταν δόλοισ με θέλγεις·	20
χρυσοῦ πλέον (τᾶ) νεῦρα	
πόθους κέκευθεν ἀδείς.	
οὐ γὰρ δόλων, οὐ τοι φθόνων	
ἔρωτ' ἔθηκας ἀνδράσιν·	
λύρη δ' ἄλυπα παστᾶδων	25
φιλαμάτων τε κεδνῶν	
πόθων κύπελλα κινῶ.	

5 no lo sigo. Pues ¿quién  
odiando algo, quiere cazarlo?  
Yo, al punto apartado  
del oro fugitivo,  
10 las penas de mis entrañas  
a los vientos entregué,  
y cogiendo mi lira, canto  
amorosos cantos.  
Y cuando de nuevo el ánimo  
me enseña a despreciarlo,  
15 habla de repente el fugitivo,  
trayéndome borrachera de preocupaciones  
para que, al tomarlo,  
me olvide de mi dulce lira.  
¡Pérfido, pérfido oro!  
20 En vano con trampas me hechizas:  
más que el oro, las cuerdas  
custodian seguros a los deseos.  
Pues tú, tú en verdad has puesto en los hombres  
el amor a las trampas y a las envidias;  
25 la lira en cambio, no pesarosas  
copas de deseos prósperos,  
de alcobas y de besos mezcla.

ὅταν θέλῃς δέ, φεύγει  
λύρης δ' ἐμῆς αἰδάν  
οὐκ ἂν λίποιμι τυτθόν. 30  
ξείνοις δ' ἀντὶ Μουσῶν  
δολοῖς ἀπίστοις ἀνδάνει.  
ἐμοὶ δὲ τῷ λυροκτίπῃ  
Μούσα φρεσὶν πάροικος·  
ἀχὰν τεὰν ὀρίνοις, 35  
αἴγλαν τεὰν λαμπρύνουσι.

### LIX

Τὸν μελανόχρωτα βότρυν  
ταλάροις φέροντες ἄνδρες  
μετὰ παρθένων ἐπ' ὤμιον  
.....  
κατὰ ληνοῦ δὲ βαλόντες  
μόνον ἄρρενες πατοῦσιν 5  
σταφυλῆν λύνοντες οἶνον,  
μέγα τὸν θεὸν κροτοῦντες  
ἐπιληνίοισιν ὕμνοις,  
ἐρατὸν πίθοις ὀρῶντες



Pero, cuando quieres, huyes,  
y al canto de mi lira  
30 nunca renunciaría.  
En vez de a las Musas,<sup>137</sup> a los pérfidos  
extranjeros falaces deleitas.  
Para mí, el tañedor de lira,  
la Musa es afín a mi alma.  
35 ¡Que levantarás tu grito,  
que hicieras resplandecer tu brillo!

### LIX

Los racimos de piel oscura  
en cestas llevando los muchachos  
junto con las muchachas, sobre los hombros,  
.....  
5 y dentro del lagar echándolos,  
sólo los varones pisan  
la uva, liberando el vino,  
celebrando grandemente al dios  
10 con himnos de lagar,  
viendo en las tinajas

---

<sup>137</sup>Cf. nota 8.

νέον ἐνζέοντα Βάκχον.	10
ὄν ὅταν πίνῃ γεραίός,	
τρομεροῖς ποσὶν χορεύει	
πολιὰς τρίχας τινάσσων.	
ὁ δὲ παρθένον λοχίῃσας	
ἐρατὸς νέος . . . . .	15
. . . . . ἐλυθεῖς	
ἀπαλὸν δέμας χυθεῖσαν	
σκιεῶν ὕπαιθα φύλλων	
βεβαρημένην ἐς ὕπνον.	
ὁ δ' Ἔρωσ ἄωρα θέλγων	20
. . . . .	
προδότιν γάμων γενέσθαι.	
ὁ δὲ μὴ λόγοις πείθων	
τότε μὴ θέλουσαν ἄγχει·	
μετὰ γὰρ νέων ὁ Βάκχος	25
μεθύων ἄτακτα παίζει.	

### LX(a)

Ἄνὰ βάρβιτον δονήσω	
ἄεθλος μὲν οὐ πρόκειται,	
μελέτη δ' ἔπεισι πάντι	
σοφίης λαχόντ' ἄωτον.	
ἐλεφαντίνῳ δὲ πλήκτρῳ	5

bullir al encantador Baco joven.<sup>138</sup>  
 Cuando lo bebe el viejo,  
 con temblorosos pies baila,  
 sus canosos cabellos agitando,  
 15 Y a la doncella, habiéndola acechado,  
 el encantador joven . . . . .  
 . . . . . habiendo cubierto  
 su tierno cuerpo, cuando estaba echada  
 bajo las umbrosas frondas,  
 20 entorpecida durante el sueño.  
 Y Eros,<sup>139</sup> que a destiempo incita  
 . . . . .  
 a volverse traidora de bodas.  
 Y aquél, al no convencerla con palabras,  
 25 entonces abraza a la renuente,  
 pues, entre los jóvenes emborrachándose,  
 Baco desordenadamente se divierte.

LX (a)

¡Blandiré la lira en lo alto!  
 El premio no está fijado,  
 pero el cuidado concierne a todo aquel  
 que haya logrado lo mejor del arte.<sup>140</sup>  
 5 Con marfileño plectro

<sup>138</sup>Para Baco, cf. nota 7.

<sup>139</sup>Cf. nota 3.

<sup>140</sup>Se refiere con arte a la poesía lírica en particular.

λιγυρὸν μέλος κροαίνων  
Φρυγίῳ ῥυθμῷ βοήσω,  
ἄτε τις κύκνος Καύστρου  
ποικίλον πτεροῖσι μέλπων  
ἀνέμου κύναυλος ἤχη. 10  
εὐ δὲ, Μοῦσα, συγχόρευε·  
ἱερὸν γάρ ἐστι Φοῖβου  
κιθάρη, δάφνη τρίπους τε.  
λαλέω δ' ἔρωτα Φοῖβου,  
ἀνεμῶλιον τὸν αἶστρον· 15  
σαόφρων γάρ ἐστι κούρα·  
τὰ μὲν ἐκπέφευγε κέντρα,  
φύσεως δ' ἄμειψε μορφήν,  
φυτὸν εὐθαλὲς δ' ἐπήχθη·  
ὁ δὲ Φοῖβος ἦε, Φοῖβος, 20  
κρατέειν κόρην νομίζων,  
χλοερὸν δρέπων δὲ φύλλον  
ἔδόκει τελεῖν Κυθήρην.

un claro canto, golpeando el suelo  
 con frigio ritmo, entonaré,  
 cual un cisne del Caistro<sup>141</sup>  
 que con sus alas un canto variado entona  
 10 acorde con el clamor del viento.  
 Y tú, Musa<sup>142</sup>, baila conmigo,  
 pues sagrados son para Febo<sup>143</sup>  
 cítara, laurel y trípode;<sup>144</sup>  
 15 pregono un amor de Febo,  
 un tábano de viento,  
 pues es prudente la doncella:  
 evadió su agujijón;<sup>145</sup>  
 cambió la forma de su ser  
 y un árbol floreciente arraigó.  
 20 Y Febo iba, Febo,  
 pensando dominar a la muchacha,  
 y arrancando una hoja verdeante  
 creía consumir a Citérea.<sup>146</sup>

<sup>141</sup>El Caistro es cierto río de la costa Oeste de Asia Menor.

<sup>142</sup>Cf. nota 8.

<sup>143</sup>Cf. nota 22.

<sup>144</sup>El laurel (*δάφνη*) es el árbol de Febo o Apolo. Los versos 14-23 aluden al mito de Dafne, la ninfa, quien era la hija de la Tierra y del río Ladón (como en general se suponía); o del río Peneo (cf. *Ov. Met.* I, 452), o, según otros más, del río Amilcas. Apolo se enamoró de Dafne y, como ella no se dejara seducir, el dios trató de forzarla; ella, desesperada, pide ayuda a su padre, quien la salva al convertirla en un árbol de laurel.

<sup>145</sup>Connotación claramente erótica.

<sup>146</sup>Para Citéreaa, cf. nota 17. En este verso el autor se refiere a "cumplir o realizar los ritos de Afrodita", esto es, a consumir el acto sexual.

## LX(b)

Ἄγε, θυμέ, πῆ μέμνηας  
μανίην μανέει ἀρίστην;  
τὸ βέλος, φέρε. κράτυνον,  
σκοπὸν ὡς βαλῶν ἀπέλθης.  
τὸ δὲ τόξον Ἀφροδίτης 5  
ἄφες, ᾧ θεοὺς ἐνίκα.  
τὸν Ἀνακρέοντα μιμοῦ,  
τὸν αἰδίμον μελιετήν.  
φιάλην πρόπινε παισίν,  
φιάλην λόγων ἔραυνήν· 10  
ἀπὸ νέκταρος ποτοῖο  
παραμύθιον λαβόντες  
φλογερὸν φύγωμεν ἄστρον.

LX (b)

¡Vamos, alma mía! ¿Por qué enloqueces,  
enloquecida con la locura mejor?  
Tu dardo poderoso dirige,  
para que, pegando al blanco, te marches.  
5 Y el arco de Afrodita<sup>147</sup>  
depón, con el cual a los dioses venía.  
A Anacreonte invita,  
el celebrado cantor.<sup>148</sup>  
Brinda con tu copa por los muchachos,  
10 con tu encantadora copa de palabras.  
Del néctar bebido  
habiendo alcanzado consuelo,  
rehuyamos el astro llameante.<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup>Cf. nota 17.

<sup>148</sup>Con este par de versos, así como con el poema I, se pone fuera de duda la autoría de la colección.

<sup>149</sup>La mayoría de los estudiosos consideran que este poema no terminaba aquí, lo que se deduce de la oscuridad de los tres últimos versos.

## BIBLIOGRAFÍA

### I. Traducciones y ediciones de los *Carmina Anacreontea*

*The Anacreontea*, Cambridge, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, II, ed. Edmonds, J.M., 1964. 72 pp.

*The Anacreontea*, Leipzig, BSB Teubner, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, ed. West, M.L., 1984, xxvi + 65 pp.

*Carmina Anacreontea, Lyra Graeca*, Cambridge, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, II, ed. Campbell, 1988. 16 + 95 pp.

*Anacreónticas*, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica, ed. Brioso Sánchez, Máximo, 1981, lxvi + 67 pp.

*The Anacreontea*, London, Bowes & Bowes, transl. by P. M. Pope, 1955. viii + 48 pp.

### II. Bibliografía especializada sobre los *Carmina Anacreontea*

BRIOSO SANCHEZ, M., *Anacreónticas: un ensayo para su datación*, Salamanca, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970. 45 pp.

\_\_\_\_\_, "Estoicos y Anacreónticas", en *Emérita*, XXXVIII, Madrid, a1970, pp. 311 - 324.

\_\_\_\_\_, "Estoicos y Anacreónticas", en *Estudios Clásicos*, XIV, Madrid, b1970, pp. 409 - 426.

\_\_\_\_\_, "Las Anacreónticas y su división estrófica", en *Cuadernos de Filología Clásica*, IV, Madrid, Universidad Complutense, 1972, pp. 427 - 440.

\_\_\_\_\_, "¿Otra consagración poética? Anacreóntica primera", en *Emérita*, XLVII, Madrid, 1979, pp. 1 - 10.

BLESSINGTON, Francis, "On translating mediocrity: *Anacreontea* 3 and english poetry", en *The Classical Bulletin*, London, Spring 1986, pp. 21 - 25.

COLLARD BOVY, R., "De la traduction des auteurs anciens. 'L' Amour piqué' (*Anacréontiques*, 33), en *Didaskalikon*, 29, Liege, Athencé Royal de Liege, 1970, pp. 1 - 6.

DANIELEWICZ, Jerzy, "Anacreontics as a literary genre", en *Acta Classica Universitatis Scientiarum Debrecenienses*, XXII, University of Kossuth, 1986, pp. 41 - 51.

FERNANDEZ GALIANO, M., "Anacreonte, ayer y hoy", en *Atlántida*, Madrid, 1969, pp. 570 - 591.

FRONTISI-DUCROUX, F et Lissargue F., "De l'ambigüité á l'ambivalence dans les *Anacróntiques*: Un parcours dyonisiaque", en *Annali dell' Instituto Universitario Orientale di Napoli*, V, Nápoles, 1983, pp. 11 - 32.



- GÄRDNER & Petersmann, "Anacreon", en *Lustrum, Internationale Forschungsberichte aus dem Bereich des klassischen Altertums*. Göttingen, Vanddenhoeck & Ruprecht, Band 36, 1944, pp. 104 - 128.
- GIANGRANDE, Giuseppe, "On the text of the Anacreontea", en *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 19, Roma, 1975, pp. 177 - 210.
- KEGEL, W.J.H.F., "Anacreon en de Anacreontea. Een melkwardige receptiegeschiedenis", en *Lampas*, Zwolle, Tijdschrift voor Neerlandese classici, XIII, trad. Karel Hol, 1980, pp. 372 - 388.
- LABARBE, J., "Un curieux phénomène littéraire, l'anacréontisme", en *Bulletin de la Classe des Lettres de l'Académie Royale de Belgique*, LXII, Bruxelles, 1982, pp. 146 - 181.
- MIRANDA CANCELA, Elina, *José Martí y el mundo clásico*, México, UNAM, Jornadas de la Facultad de Filosofía y Letras, 7, 1990. 82 pp.
- NAUGHTON, S., "On the Anacreontea", en *Corolla Londiniensis*, III, Amsterdam, trad. Karel Hol, 1983, pp. 89 - 94.
- ROSENMEYER, Patricia A., *Carmina Anacreontea. The poetics of imitation*, Princeton, Ph. D. diss. Princeton University, 1987, 309p.
- VERWEY, A., "Anacreontea, vertaald door vader en dochter Verwey", en *Hermeneus,, Maanblad voor die Antieke Cultuur*, XXIX, Zwolle, trad. Karel Hol, 1957, pp. 1 - 3.
- WILKINSON, K.J., *English translations and adaptations of the Greek Anacreontics from 1650 to 1760*, Ph. D. diss., Ann Arbor, University of Michigan, 1954, 258p.

### III. Sobre la teoría de la traducción

- BARDON, Henry, "Traduire", en *Latomus*, XXXIX, april-june, 1980, pp. 647 - 674.
- BEAUCHOT, Mauricio, "Acercas de la traducción (Hermenéutica y pragmática)", en *El Arte de la traducción o los problemas de la traducción* (comp. Elsa Cecilia Frost), México, UNAM, col. Biblioteca del Editor, 1992. 78 pp.
- BONIFAZ NUÑO, Rubén, "Traducción", en *Humanidades. Un periódico para la Universidad*, 101, México, UNAM, mayo 3, 1995, pp. 1 y 7.
- \_\_\_\_\_, cf. Propercio, *Elegías*.
- DOMINGUEZ CRUZ, Rosa Ana, "Oficio de Tinieblas o los Eunucos de la Literatura", en *El Colegio de México*, boletín 11 editorial, México, ene-feb., 1987, pp. 10 - 14.
- ECO, Umberto. *De los Espejos y Otros Ensayos*, Barcelona, Lumen, col. Palabra en el tiempo 173, 1988. 394 pp.
- \_\_\_\_\_, *Apostillas a "El Nombre de la Rosa"*, Barcelona, Lumen, col. Palabra en el tiempo 158, 1988 (6a.). 83 pp.

- GARCIA YEBRA, Valentín, *En torno a la traducción (teoría, crítica, historia)*, México, Gredos-Ed. del Ermitaño, 1988. 382 pp.
- GORGIAS, *Fragmentos*, México, UNAM, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, introd. trad. y notas de Pedro C. Tapia Zúñiga. 1980. civ + 30 + cxlvi pp.
- PROPERCIO, *Elegías*, México, UNAM, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, introd. versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, 1983. Ixiii + 132 + cvvii pp.
- RILKE, R. M., *Cartas a un joven poeta*, México, Premia Ed., trad. Bernardo Ruiz, 1987 (5a.). 63 pp.
- SEGOVIA, Tomás, "Poética y Profética. Sobre la traducción", en *El Colegio de México*, boletín 11 editorial, México, ene-feb., 1987, pp. 15 - 18.
- TAPIA ZUÑIGA, Pedro C., "Gorgias, más allá del bien y del mal", en *Acta Poetica* 14-15, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1993-1994, pp. 33 - 56.
- \_\_\_\_\_, *Cicerón y la translatoología según Hans Josef Vermeer*, UNAM, México, Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 1996. 126 pp.
- VERMEER, Hans Josef, *Skopos und Translationsauftrag - Aufsätze*, Heidelberg: Universität AÜDW, Band 2, 1990. 171 pp.
- \_\_\_\_\_, "Describing Nonverbal Behaviour in the Odyssey: Scenes and Verbal Frames as Translation Problems", en *Non Verbal Communication* (de Poyatos, Francisco), Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Co., 1992, pp. 285 - 299.
- \_\_\_\_\_, *Traducción y Traductología (Teoría, Práctica, Didáctica)*, México, UNAM, curso impartido en el Instituto de Investigaciones Filológicas, feb-mar., 1993.
- WILSS, Wolfram, *La ciencia de la traducción. Problemas y métodos*, México, UNAM, trad. Gerda Ober Kirchner y Sandra Franco, 1988. 352 pp.

#### IV. Bibliografía General

- ADLER, Ada Sara, *Suidae Lexicon*, editio stereotypa editionis primae (MCMXXV), Stuttgartiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1971 (4 vols.).
- AULO GELIO, *Noches Áticas*, Cambridge, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, trad. John C. Rolfe, III vols., 1978.
- BOARDMAN J, Griffin J. & Murray O., *Historia Oxford del mundo clásico. Grecia*, México, Alianza ed., trad. Federico Zaragoza Alberich, 1988. 461 pp.
- BOFF, Leonardo, *San Francisco de Asís. Temura y vigor*, Santander, Sal Terrae, trad. Francisco Lledas Juntádez, 1982 (3a.). 232 pp.
- BONIFAZ NUÑO, Rubén, *Antología de la lírica griega*, UNAM, México, col. Nuestros clásicos, 71, 1988. 220 pp.

- BORGES, Jorge Luis, "Los traductores de las 1001 noches", en *Obras Completas I (1923 - 1949)*, Buenos Aires, Emece ed., 1989 (18a.). 638 pp.
- EDMONDS, J.M., *Some Greeks poems of love and wine; being a further selection from the little things of Greek poetry*, Cambridge, Harvard University Press, 1939. 80pp.
- FERNANDEZ GALIANO, Manuel, "Los problemas de autenticidad en la literatura griega", en *Revista de la Universidad de Madrid*, Madrid, 1955, pp. 213 - 238.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología Griega y Romana*, Barcelona, Ed. Paidós, trad. Francisco Payarols, 1981 (5a.). 634 pp.
- GUHL E. & KONER W., *Everyday life of the Greeks and Romans*, New York, Crescent Books, 1989. 620 pp.
- HAMMOND N. G. L. & Scullard H. N., *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1970 (2a.). 1176 pp.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, col. lengua y estudios literarios, 2 vols., trad. A. Alatorre, 1986 (2a. reimp.). I (449 pp).
- LIDDELL Henry George & Scott R., *A Greek - English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, New Edition with a Supplement (Stuart Jones & McKenzie), 1968 (9a.). xlv + 2042 + xi + 153 pp.
- LÓPEZ FÉREZ, José Antonio (Ed.), *Historia de la literatura Griega*, Madrid, Cátedra, 1988. 1273 pp.
- LENCHANTIN DE GUBERNATIS, M., *Manual de Prosodia y Métrica Griega*, México, UNAM, col. Opúsculos, serie Fuentes y Documentos, trad. Pedro C. Tapia Zúñiga, 1982. 219 pp.
- LUCE, T. James (Ed.), *Ancient Writers. Greece and Rome*, New York, Charles Scribner's sons, 2 vols., 1982. I (599 pp).
- NOVO, Salvador, *La vida en México en el período presidencial de Ruiz Cortínez*, México, INAH-Conaculta, 1995 (en prensa).
- PACHECO, José Emilio, *Tarde o Temprano*, México, Fondo de Cultura Económica, col. letras mexicanas, 1980. 332 pp.
- PLANQUE et alii., *Gramática Griega*, Barcelona, trad. de la tercera ed. Antonio Planas, C. M. F., 1949. 272 pp.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, col. Letras e ideas, 1991 (6a.). 211 pp.
- RAMÍREZ TORRES S.J., Rafael, *Bucólicos y Itricos griegos*, México, JUS, 1970. 447pp.
- SMYTH, Herbert Weir. *Greek Grammar*, Cambridge, Harvard University Press, 1976 (10a). 784 pp.

## ILUSTRACIONES

**Dionisio y Ariadna** (portada). Copa del Pintor de Meleagro; alrededor del año 400 a.C., Londres E 129, en Schefold, Karl, *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München, Hirmer Verlag, 1981. Fig. 382.

**Sello del Amor de dos** (p. 3), tomado de "Emblematical Devices", Fletcher, 1810, en Praz, Mario, *Imágenes del barroco: estudios de emblemática*, Madrid, Siruela, trad. José Ma. Parreño, 1989. Fig. 91.

**Amor sosteniendo al mundo** (p. 5), tomado de "Emblemata Amatoria", Camerarius, Venecia, 1627, en Praz. Fig. 23.

**Sello de Amor regente y eterno** (p. 54), tomado de "Emblematical Devices", Fletcher, 1810, en Praz. Fig. 91.

**Eros volando sobre el mar** (55). Copa del Grupo de Pitino: hacia 500 a.C., Florencia 91456), en Schefold, Figura 255.

**Amor picado por una abeja** (poema XXXV), tomado de "Emblemata Amatoria", Ayres, London, 1714, en Praz. Fig. 89.

**Sello de Amor ciego** (p. 125), tomado de "Emblematical Devices", Fletcher, 1819, en Praz. Fig. 91.

**Aquiles, Áyax y los Dióscuros** (p. 127). Ánfora ática de figuras negras, proveniente de Vulci (Würzburg 265), tercer cuarto del siglo VI a. C., pintada probablemente por Exequias, en Robertson, Martin, *A history of Greek Art*, Cambridge, Cambridge University Press, II. vols., 1975. Fig. 41a.