



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN LETRAS

LETRAS CLÁSICAS

LA CONSTRUCCIÓN LITERARIA DEL GÉNERO BUCÓLICO EN TEÓCRITO

TESIS

que para optar por el grado de

MAESTRA EN LETRAS (LETRAS CLÁSICAS)

PRESENTA:

Leonor Hernández Oñate

TUTOR DE TESIS:

Dr. Bernardo Berruecos Frank

Instituto de Investigaciones Filológicas

Ciudad de México. Junio 2017.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

“You’ve got to know the rules to break them. That’s what I’m here for, to demolish the rules but to keep the tradition.”

Lee Alexander McQueen

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer al tutor de esta tesis, el Dr. Bernardo Berruecos Frank, quien, como tutor, maestro o amigo, fue imprescindible para la elaboración de este trabajo de principio a fin. Gracias por tus valiosas lecciones y por guiar mi camino académico. También quiero agradecer de manera muy especial al sínodo, a la Dra. Carolina Ponce Hernández, a la Dra. Alejandra Valdés García, a la Dra. Raquel Barragán Aroche y al Dr. Gerardo Ramírez Vidal, cuyos atinados comentarios enriquecieron enormemente mi investigación. Además, debo una enorme gratitud a mis maestros del programa de Maestría en Letras, al Dr. Berruecos y a la Dra. Barragán, a quienes ya mencioné, y al Dr. Omar Álvarez Salas; sus cursos tuvieron un impacto decisivo no sólo en esta tesis sino en mi formación académica en general.

Agradezco también al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) por la beca otorgada durante la realización de esta maestría y por el apoyo otorgado durante mi estancia de investigación de cinco meses en la Universidad de Bolonia, Italia. A ésta, a su vez, agradezco por todas las facilidades otorgadas y, en especial, al Prof. Camillo Neri del Departamento de Filología Clásica e Italianística de dicha institución, por enriquecer de manera invaluable mi trabajo y mi línea de investigación, ya sea en clase o con sus valiosísimos comentarios y correcciones.

El presente trabajo fue elaborado dentro del proyecto PAPIIT IA400116 “Contextos de performance, recepción, tradición e innovación en los géneros poéticos griegos y latinos” y, por ello, agradezco al “Seminario de estudios sobre historia de la poesía griega y latina” instituido por tal proyecto, por permitirme presentar mis avances de tesis en sus sesiones y por la beca otorgada en el segundo semestre de 2016 para la conclusión de dicho texto.

Quiero agradecer de forma muy especial a mi familia, a mis padres, Juan y Leonor, por siempre apoyar mis decisiones y por mostrarme el valor del trabajo duro y honesto, así como el camino de la ciencia y el conocimiento como la única forma de vivir plenamente. Gracias, mamá, por ser un ejemplo del virtuosismo académico; a ti especialmente va dedicada esta tesis. Gracias igualmente a mi hermano, Juan José, por su apoyo y amistad.

Gracias a mis abuelos, Juan José, Juan y Leonor, por todo lo que legaron a nuestras familias y por el cariño con que siempre nos llenaron en vida; a mi Tata, por todo su apoyo, paciencia y amor. Gracias a mis tíos por ser mentores y maestros tanto profesional como personalmente. Gracias a mis primos, mis mejores amigos y compañeros en las buenas y en las malas. Gracias a mis sobrinos y a mis primos más pequeños, que siempre son una inspiración para seguir adelante.

Gracias a mis amigos, a los que conozco desde niña y que, a pesar de los años, siguen conmigo viviendo cosas nuevas; a los amigos de Néstor, que considero propios desde hace tiempo y que siempre me han hecho sentir parte de su grupo; a los que conocí en la universidad y en la maestría, y que no sólo son excelentes personas sino grandes colegas que enriquecen mi vida de muchas maneras. Gracias a mis otros mejores amigos, mis perros, que raramente me dejan trabajar pero que siempre me llenan de alegría.

Finalmente, quiero agradecer encarecidamente a la familia de Néstor, que me ha apoyado desde el principio y que siempre ha sido un núcleo amoroso e incondicional en mi vida. Gracias sobre todas las cosas a mi compañero de vida, Néstor, mi mayor inspiración para superarme continuamente y a quien debo en gran parte la conclusión de este trabajo. Gracias por ser mi mejor amigo, lector, corrector y el creador de las mejores cosas en mi vida.

Índice	pag.
Introducción	7
1. Teoría literaria aplicada al género bucólico	13
1.1 Historia de la concepción genérica en la antigüedad	13
1.2 Género literario y recepción	23
1.2.1 Northrop Frye	24
1.2.2 Welleck & Warren	28
1.2.3 Recepción	30
2. La poesía bucólica y el problema de su definición y delimitación	40
2.1. Concepción histórica de la poesía bucólica en la literatura y en la crítica	41
3. Teócrito de Siracusa y su obra	48
3.1 Datos biográficos	48
3.2 Obra atribuida	50
3.3 Contexto histórico. El periodo helenístico	52
3.3.1. La literatura helenística: imitación y recreación de los clásicos	54
4. Análisis de textos	58
4.1 <i>Idilios</i> I y VII	58
4.1.1 Introducción	58
4.1.2 Metapoesía y el dulce estilo musical de Teócrito	63
4.1.3 El <i>locus amoenus</i> de Teócrito	77
4.1.4 Δάφνιδος ἄλγεια: La muerte de Dafnis	89
4.1.5 βουκολιασδώμεσθα: las canciones de Simíquidas y Lícidas	107
5. Conclusiones	121
6. Bibliografía	126
7. Apéndice. Texto y traducción de los Idilios I y VII	136

Introducción

Para comprender el largo devenir de un género antiguo y con profunda raigambre en la cultura, tal como lo es la poesía bucólica, debe emprenderse una investigación histórico-literaria que contemple las características de su formación y que analice las diferentes manifestaciones artísticas desprendidas posteriormente de aquél, así como la larga recepción que tuvo a través de los años. En esta ocasión, el estudio busca comenzar este análisis donde aparentemente tuvo origen la poesía bucólica: en la cultura griega helenística y bajo la pluma de Teócrito de Siracusa.

Por consiguiente, esta investigación pretende hacer un examen de las características literarias de este autor para destacar que el que hoy consideramos un género autónomo fue construido por Teócrito a partir de múltiples influencias poéticas y/o literarias, y que, por lo tanto, su origen debe buscarse en la tradición poética que lo precede, en paralelo con el contexto artístico en el que surgió; es decir, toda la atmósfera literaria de Teócrito, tanto su bagaje cultural como las características de su tiempo dieron forma a su producto poético. Con tal objetivo, se elaborará un estudio minucioso de la construcción y de las relaciones intertextuales¹ en el *Idilio* I y el *Idilio* VII, comúnmente considerados por los expertos como prototipos de poesía bucólica y del estilo del siracusano.

Más aun, quisiera precisar que la locución *construcción literaria* que forma parte del título de la investigación busca intensificar el carácter arquitectónico, premeditado y articulado de la expresión poética que encontramos en los idilios mencionados de Teócrito. Los elementos primordiales de su obra, por lo tanto, nunca son azarosos, y siempre pueden ser explicados a partir de la literatura misma. Con *literario*, cabe informar, me refiero a cualquier expresión literaria griega y que forme parte de su tradición. Así mismo, este término no se referirá solamente a documentos escritos, y no se intenta dejar de lado la naturaleza predominantemente oral de gran parte de la canción arcaica, sino que toma en cuenta ambos rubros, el oral y el escrito. Sin embargo, dado que hoy en día *literatura* es el término que abarca cualquier expresión verbal artística, he considerado que era más preciso

¹ Benjamin Acosta Hughes (2010) define la intertextualidad como el estudio sistemático de la interrelación entre textos.

referirme a todas estas expresiones de tal manera. *Literario*, pues, no se debe tomar *ad litteram* sino de forma general, a partir del concepto actual.

En esta tesis se entiende que los géneros literarios son invenciones humanas con historias concretas, los cuales se desarrollan primero en práctica y sólo después son teorizados; de esta forma, sus definiciones cambian y evolucionan de acuerdo con intereses, gustos y otros elementos. Es importante mencionar que no se da por hecho que en la antigüedad hubiera una noción de género como lo entendemos hoy en día, ni que hubiera considerado la poesía bucólica como tal. De hecho, se busca problematizar la existencia misma de un género bucólico en Grecia y sus criterios de clasificación, pues la delimitación genérica implica siempre problemas fundamentales.

Un estudio de este tipo es de gran relevancia, debido a que, en particular, que la poesía bucólica griega ha sido menos estudiada que otros subgéneros que derivan de ella, lo cual causa que mucha de su riqueza original quede oculta. Más aun, un análisis crítico y riguroso de la obra del siracusano podría revelarnos por fin su verdadera aportación y originalidad, la cual le dio una gran popularidad en su tiempo y un puesto privilegiado entre la pléyade genial de los poetas helenísticos. Por lo anterior, estudiar a Teócrito también aportará a una adecuada comprensión de la importancia de la era helenística y de las razones por las que impactó tanto al mundo cultural posterior.

Por otra parte, el entendimiento de la técnica teocritea de creación a partir de numerosas fuentes y modelos arrojará, sin duda, luz sobre la comprensión de la continuidad de la tradición poética en Grecia y la recepción, presencia y relevancia de ciertas obras y poetas en la relativamente tardía era helenística, la cual, por cierto, fue el puente de contacto hacia la literatura latina. Más aun, tampoco se ha enfatizado con suficiente atención que Teócrito es receptor de una tradición literaria que por primera vez se entiende como tal, y que, por lo tanto, la conformación de su poesía es en gran parte consecuencia de numerosas influencias literarias que se ocultan tras sus versos. De tal forma, este estudio puede ser útil para los estudios de género literario, así como para los de recepción y tradición clásica.

La investigación se apegará a los textos mencionados, los *Idilios* I y VII de Teócrito. El periodo bajo estudio será el helenístico, por lo que la literatura más antigua, como la épica o la lírica arcaicas, se trabajará mediante el impacto que haya tenido en aquel autor y como elementos fundamentales del desarrollo de su estética poética. Igualmente, cuando se abarquen otros momentos históricos siempre será con la finalidad de comprender a Teócrito y su época.

La teoría literaria tendrá un lugar relevante en esta investigación, puesto que se utilizarán dos fenómenos literarios fundamentales como base del análisis: la cuestión del concepto y delimitación de un género literario, por un lado, y la recepción, conservación y transmisión de obras poéticas y literarias, por el otro. Consecuentemente, se estudiarán éstas problemáticas a través de la teoría de género literario y, en menor medida, de la teoría de la recepción, al estudiar cómo Teócrito y los poetas helenísticos recibieron la rica tradición poética que los antecedió. Cabe mencionar, además, que el análisis teórico genérico se basará especialmente en dos obras, *Anatomy of Criticism*, de Northrop Frye (1973), y *A Theory of Literature*, de René Welleck y Austin Warren (1962), mientras que el estudio de la recepción tiene como fundamento la obra de Jauss, *La historia literaria como provocación para la teoría literaria* (1967).

En cuanto a la metodología, comenzaré por delimitar las bases teóricas que permitirán el desarrollo de la investigación. En primer lugar, haré un recuento de la concepción genérica en la antigüedad, desde Grecia arcaica hasta la época helenística; después estableceré las pautas teóricas basadas en los estudios arriba mencionados de Frye, Welleck & Warren y Jauss, aunque varios otros puntos de vista relacionados con los anteriores también son tomados en cuenta. A continuación elaboraré un repaso histórico de la concepción crítica de la poesía bucólica y cómo se ha entendido a través de diferentes épocas.

Más adelante estudiaré la literatura de Teócrito, contextualizando su vida y su obra. Examinaré también la etapa helenística y hablaré de sus principales estándares artísticos. Después emprenderé el análisis de dos poemas característicos de la creación artística de Teócrito: el *Idilio* I y el *Idilio* VII. En estos destaco cuatro tópicos que demuestran claramente la técnica de construcción literaria y de composición a través de diversas

influencias con la que Teócrito crea sus obras más características: la dulzura y musicalidad de su estilo, el *locus amoenus*, la muerte de Dafnis, y la naturaleza de las canciones de Lícidas y Simíquidas. Estos tópicos muchas veces son mal interpretados, en mi opinión, y banalizados, por lo que propongo examinarlos bajo una luz distinta. La edición utilizada para el estudio de ambos textos será la de A. S. F. Gow (*Theocritus. Edited With a Translation and Commentary*, 1973), pero también he consultado las de otros autores, como la de Dover (1971), Monteil (1963), Hunter (1999), y especialmente la de Carlo Gallavotti (1993). La edición de los demás textos griegos es la que provee el TLG, a menos que indique explícitamente lo contrario. Después de tal análisis, estableceré las conclusiones.

Para finalizar, ofrezco un apéndice con el texto de estos idilios junto con una traducción propia. Quiero dejar en claro, sin embargo, que ésta es una traducción meramente informativa y que tiene la única finalidad de facilitar al lector la comprensión de los textos teocriteos que analizaré, y por lo tanto es literaria y lo menos literal posible, con la intención de que sea fácilmente legible para un público más amplio. La traducción, por lo tanto, no es parte de mi argumentación y no debe verse según su apego al texto griego.

Las hipótesis que intentaré demostrar son las que menciono a continuación:

1. Los elementos más destacables de los *Idilios* I y VII tienen una función predominantemente estructural y literaria, es decir, obedecen a ideales artísticos que intervienen en la construcción del complejo aparato poético de Teócrito.
2. La poesía bucólica tiene una gran afinidad con las grandes tradiciones literarias que la anteceden, como la épica, la lírica, la comedia, el mimo, etc. y debe, en gran parte, su formación a la influencia de éstas, además del genio original de Teócrito. La poesía bucólica sólo puede entenderse a partir de estas fuentes, por lo que se buscan en vano sus orígenes en otro tipo de elementos.
3. Teócrito tomó su pasado literario, lo remodeló y recreó de una forma original y a partir de su propio contexto para construir lo que la posteridad conoció como poesía bucólica.
4. Las tendencias poéticas de la época helenística tuvieron un papel importante en la formación de la obra de Teócrito.

5. Es importante replantear el concepto de género literario en la antigüedad y su relación con la época contemporánea para dilucidar los problemas actuales de comprensión y apreciación de la literatura antigua en general.
6. El estudio de la recepción de una obra es importante para comprender su identidad genérica en una etapa determinada, ya que el género, al igual que el “gusto”, no es estable sino dinámico.

Mis objetivos son los siguientes:

- Destacar el origen literario de la poesía bucólica a partir de un análisis de dos de sus obras más representativas, los idilios I y VII.
- Acercarse a la concepción del logro original de Teócrito en estos poemas.
- Conocer las características de Teócrito y la visión individual de su arte.
- Comprender las principales características de la literatura helenística y cómo ésta influyó en sus poetas.
- Estudiar la poesía helenística a través de una de sus facetas específicas para comprender su riqueza y naturaleza artística.
- Problematizar cuestiones relevantes del género como fenómeno literario.
- Acercarse al conocimiento de los conceptos de género y de poesía en Grecia para propiciar el establecimiento futuro de bases metodológicas que ayuden a la óptima comprensión de la época helenística.
- Entender cómo fue recibida la tradición poética griega por Teócrito y cómo ésta afectó la construcción de su propia obra.
- Poner en relieve la continuidad de la tradición poética en Grecia.

Finalmente, quisiera dejar unas breves notas sobre el estado de la cuestión. En los últimos 40 años se ha retomado el estudio de Teócrito y de su poesía bucólica. Han surgido corrientes que buscan valorarlo como el creador de una tradición cuya forma predominantemente pastoril es posterior a él y cuya poesía es digna de estudio por sí misma y no solamente como un antecesor de la sobresaliente obra virgiliana. Uno de los primeros trabajos en rescatar el bucolismo del siracusano fue el de David Halperin, en la obra titulada *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry* (1984). El maestro en Yale de Halperin, John Van Sickle, también abordó a Teócrito desde esa óptica

en artículos como “Theocritus and the Development of the Conception of the Bucolic Genre” (1976). Más recientemente, esta línea de estudio se mantuvo y encontró importantes expresiones en los trabajos de Kathryn Gutzwiller, en el libro *Theocritus`Pastoral Analogies: The Formation of a Genre* (1991) y el artículo *The Bucolic Problem* (2006).

La influencia de los poetas arcaicos y clásicos en los alejandrinos ha sido estudiada ampliamente en las últimas décadas; destacan las obras de Richard Hunter y Marco Fantuzzi, como *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto* (2002). También Benjamin Acosta-Hughes ha escrito sobre el tema, por ejemplo, en *Arion`s Lyre. Archaic Lyric into Hellenistic Poetry* (2010) o en *Polyeideia: The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition* (2002). En general un importante número de investigadores italianos ha trabajado este tema, como Camillo Neri, con sus artículos sobre Erina y la edad helenística: “Erinna in Eronda” (1994), o “Il poemetto e l`epigramma: Note sulla fortuna dell`opera di Erinna in età ellenistica” (1996). Además, ha surgido entre ellos un gran interés por el concepto de *alusión*, como en la obra de Maria Grazia Bonnano, *L`allusione neccesaria* (1990).

El género poético en la antigüedad clásica ha sido estudiado por numerosos investigadores como Carlo Gallavotti, en el clásico artículo “Sulle classificazioni dei generi letterari nell`estetica antica” (1928), al igual que Rossi, “I Generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche” (1971); también Andrew Ford en *The Origins of Criticism* (2002) y Harder, Walker & Regtuit, en *Genre in Hellenistic Poetry* (1998), han aportado importantes líneas de investigación para la materia, entre muchos otros.

1. Teoría literaria aplicada al género bucólico

1.1 Historia de la concepción genérica en la antigüedad

Los géneros literarios, al ser productos humanos, tienen una historia. Pero también la concepción de ellos, que comienza desde que se cobra conciencia de su mera existencia, tiene un desarrollo histórico propio, susceptible de ser estudiado y que revela datos vitales para la comprensión de cualquier obra. La crítica de género, es decir, la literatura que establece lineamientos sobre la naturaleza de las clases literarias dentro de un sistema finito y determinado, es una materia por sí misma y la información que podemos extraer de ella resulta una herramienta imprescindible cuando se busca entender, como en nuestro caso, obras con un uso muy particular de la tradición poética. Hay que conocer qué es lo que el autor de una composición literaria consideraba indispensable y convencional, y también qué es lo que la audiencia exigiría reconocer en el producto que recibía. Además, es innegable que en Grecia, por lo menos desde la evidencia literaria más antigua que poseemos, siempre existió reflexión de algún tipo sobre la naturaleza de la poesía y sobre las diversas posibilidades de su expresión.

En este apartado, como preámbulo de nuestra indagación sobre la construcción de la poética teocritea, rastreamos diacrónicamente las visiones más relevantes de la antigüedad sobre el género poético y literario en diferentes etapas de la historia de la literatura griega, con el objetivo de conocer cómo se concebían los diferentes tipos de literatura o poesía,² y cuál era la noción misma de la existencia del género en cada una de tales etapas, desde la edad arcaica hasta la crítica romana de escuela helenística; y todo ello para conocer el contexto crítico-teórico que pudo haber tenido influencia en el entendimiento que nuestro poeta tenía de los géneros tradicionales y sus componentes.³

La idea de que todas las obras literarias pertenecen a clases definibles e identificables es comúnmente considerada como fundamental en cualquier acercamiento a la literatura

² Es importante aclarar que con *literatura* no me refiero solamente a las composiciones que de algún modo fueron escritas, sino a todo el conjunto de creaciones poéticas, por lo que también tomo en cuenta la tradición oral y sus peculiaridades. Cf. *Supra*, Introducción.

³ Claude Calame (1974), p. 114, está consciente de la importancia de un análisis histórico de este tipo. Además, en este mismo trabajo, p. 128, establece que un estudio sobre géneros no puede desentenderse de las obras y de las distinciones de género que le son contemporáneas y de las que las obras producidas son tributarias.

antigua. Por lo tanto, la clave para entender la literatura está en el estudio de sus géneros,⁴ lo cual, al menos en la antigüedad, es un asunto de posicionamiento autoral y de condicionamiento del público con respecto a una tradición coherente.⁵ Andrew Ford define la crítica literaria mediante una relación con el público receptor: *any public act of praise or blame upon a performance or song... "praise" or "blame" are the Greek's own general terms for what one says in response to song...*⁶

Comenzamos, como es natural, con la edad arcaica. En primer lugar, es importante recordar ciertas características que apartan este momento histórico de los sucesivos, en especial, la presencia importante y dominante de la oralidad y la función social y ritual de la poesía que se cultivó en estos siglos.⁷ Poema, poeta, poesía, son términos que cobraron preeminencia en el siglo V, cuando la oralidad había cedido paso a la literariedad.⁸ Por lo anterior, en el contexto arcaico es más sensato hablar de ἀοιδή (canción) y pensar en *performances* rodeados de numerosas acciones rituales como danzas o procesiones, más que en textos que pueden ser leídos y objetos de la crítica.⁹

Es consenso general entre la mayoría de los estudiosos que la preocupación por el lenguaje y los efectos de la poesía, así como la conciencia de la existencia de un conjunto de características que determinan las formas poéticas, pueden notarse desde los primeros testimonios que conservamos de la literatura griega.¹⁰ Homero nos transmite descripciones de las actividades de poetas orales, de los temas de sus canciones, y de las acciones rituales que las rodeaban.¹¹ En estos testimonios podemos ver que tales canciones responden a las

⁴ Russell (1981), p. 148.

⁵ Depew & Obbink (2000), pp. 2-3.

⁶ Ford (2002), p. 3.

⁷ Cf. Rodríguez Adrados (1986) para una interesante relatoría de la relación de la poesía arcaica con el rito, y Gentili (1996), sobre el público y el contexto de la *performance*.

⁸ Sobre la interacción de la oralidad con la literariedad y las funciones de ambos conceptos cf. Thomas (1992).

⁹ Ford (2002), p. 4.

¹⁰ Calame (1974), p. 116, considera que los poemas homéricos son el documento más antiguo en el que podemos encontrar testimonio de la práctica poética en Grecia arcaica. De igual forma, Rossi (1971), p. 72, asegura que el hecho de que no estuviesen escritas no implica su inexistencia, y Harriott (1969) tampoco duda de que en la tradición poética griega haya reflexión sobre la poesía y el quehacer del poeta desde la edad arcaica.

¹¹ Especialmente en el canto 8 de la *Odisea*, por ejemplo, 72 y ss., 256 y ss., 471 y ss.; también *Od.*, 1, 325 y ss; 4, 15 y ss; 22, 330 y ss., entre otros. En la *Iliada* los ejemplos son menores, pero es de gran interés el testimonio de 9, 185 y ss.

necesidades del auditorio y que son guiadas y reguladas por valores sociales, políticos y religiosos.¹²

La *ᾠοιδή* arcaica, por lo tanto, era hecha, recibida y juzgada en relación con su contexto y no por su conformidad con algún paradigma formal. Por lo mismo, los nombres de las canciones expresan un aspecto de la ocasión, son términos para acciones sociales o derivan metonímicamente del contexto, por ejemplo, la palabra “peán”, que derivó de estribillos rituales (ἰή, ἰή παιάν) hasta convertirse en el nombre genérico de este tipo de canción. De tal forma, el metro, el dialecto y los demás elementos que después devinieron marcadores de clasificación genérica dependían originalmente de las características de la *performance* y del contexto, y de los efectos que la representación poética debía tener en la audiencia y en las divinidades implicadas. Consecuentemente, lo que regía los tipos composicionales puede definirse con el concepto de *τό πρέπει*, lo que es necesario y apropiado según la ocasión. Esta *archaic appropriateness*, como la llama Ford,¹³ está condicionada por las necesidades de la sociedad y la religión, enmarcada en reglas poéticas precisas y relativamente rígidas¹⁴ que derivaban de la vida misma, y en una comprensión muy amplia de la función de la poesía.

Todas estas características hacen que la poesía arcaica sea poco codificable y difícil de comprender ante los ojos críticos y cientificistas de los estudiosos posteriores. Claude Calame cree haber encontrado una solución cuando propone poner el problema de los géneros arcaicos en términos semánticos de significado y significante, analizando comparativamente los testimonios de Platón con los de Homero y otros poetas arcaicos. Al considerar sólo el aspecto técnico de ciertos términos, lo cual ha sido siempre el error de los críticos actuales,¹⁵ sólo se ve el significante, cuando la especificidad de éstos se remonta al significado. En otras palabras, el significante treno, por ejemplo, aunque esté en Platón y en Homero, puede no denominar la misma actividad, es decir, no tiene el mismo significado. Es el contexto de empleo de los términos el que debe guiarnos en el estudio del género

¹² Ford (2002), p. 2.

¹³ Idem, pp. 10-12.

¹⁴ Rossi (1971), p. 76.

¹⁵ Calame piensa sobre todo en el estudio de A. E. Harvey (1955).

poético arcaico, pues es en efecto la ocasión para la que fueron compuestos lo que distingue a uno de otro poema.¹⁶

Por lo tanto, se puede afirmar que en Grecia arcaica no había una idea unitaria de poesía o literatura ni uniformidad en las designaciones de los tipos poéticos,¹⁷ pues la mayoría de ellos derivaban de los contextos sociales de *performance*. No existía como tal un sistema literario, es decir, una unificación conceptual de canciones como formas distintivas de discurso, ni tampoco una correspondencia entre esquemas o concepciones genéricas.¹⁸ En este sentido considero que Calame tiene razón al afirmar que no hay reflexión verdadera sobre géneros literarios hasta que se propone el problema de su clasificación.¹⁹

En el siglo V comienza a conformarse la crítica literaria al emerger, en la obra de filósofos, rétores e historiadores, diversas presuposiciones sobre la naturaleza del lenguaje poético y sobre las formas de analizarlo, de lo cual deriva una visión de los tipos poéticos que respondía menos a la práctica arcaica y más a las necesidades de la clasificación formal.²⁰ Mientras que ninguna denominación poética arcaica se basa en su uso métrico, es en esta etapa en la que encontramos atestiguados por primera vez nombres para tipos de poesía basados en consideraciones formales; por ejemplo, el tipo arcaico de la invectiva y del abuso, ἄμβος, generó el nombre *yámbico* para el metro en el que usualmente se componía.²¹ La métrica, entonces, es un término técnico desarrollado por la crítica retórica de época clásica. De igual forma, muchos términos antes morales o sociales cobraron significados técnicos.²² Las *Ranas* de Aristófanes, obra crucial en la historia del desarrollo

¹⁶ Calame (1974), pp. 117-118.

¹⁷ Sobre los diferentes nombres con los que se podían designar las canciones en este periodo cf. Rueda González, (2000).

¹⁸ Ford (2002), p. 10; Calame (1974), p. 116.

¹⁹ Calame (1974), p. 125.

²⁰ Ford (2002), pp. 1-5.

²¹ Para problemas de definición del yambo, cf. Cavarzere, Aloni & Barchiesi (2001) especialmente el apartado de Ewen Bowie, "Early Greek Iambic Poetry", pp. 1-27, donde cuestiona la centralidad de la invectiva en la poesía yámbica antigua.

²² Ford (2002), pp. 18-19.

de la crítica literaria, despliegan una mezcla de antiguas nociones poéticas de utilidad social con un interés nuevo en la corrección puramente técnica y en la habilidad verbal.²³

Platón es otro ejemplo de la cualidad transicional de este periodo, pues muchas de sus reflexiones sobre la poesía lograron afirmarse en el uso crítico posterior. En el libro tercero de la *República* está su conocida división del discurso (*léxis*), con la que además distingue las formas poéticas existentes. Sócrates afirma que los poetas proceden mediante narración pura, mediante *mímesis* o mediante ambas (*R.*, 392d):

ἄρ' οὖν οὐχὶ ἤτοι ἀπλῆ διηγῆσει ἢ διὰ μιμήσεως γιγνομένη ἢ δι' ἀμφοτέρων περαίνουσιν;

Y más adelante (394b-394c):

τῆς ποιήσεώς τε καὶ μυθολογίας ἢ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν... ἢ δὲ δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ... ἢ δ' αὖ δι' ἀμφοτέρων ἔν τε τῇ τῶν ἐπῶν ποιήσει...

De tal forma, existen tres maneras de referir un discurso: la *diégesis* o narración pura, la mimética o dramática, y el uso de ambas o mixta. Algunos tipos de poesía, como la tragedia y la comedia son miméticos, otros son simplemente narrativos como los ditirambos, pero la poesía épica es mixta y utiliza ambas formas.

Más adelante, en el libro X (607a) Sócrates discute qué tipos de poesía tienen lugar en la ciudad ideal, y así afirma que sólo se admitirían himnos para los dioses y encomios para los hombres buenos:

χρή... εἰδέναι δὲ ὅτι ὅσον μόνον ὕμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς ποιήσεως παραδεκτέον εἰς πόλιν...

Para Ford esta concepción implica una distinción metafísica del género al distinguir entre el tipo de poesía que se hace para un mortal y el que se hace para una divinidad.²⁴

²³ Cf. *Ar.*, *Ra.* vv. 1119-1176, donde Eurípides y Esquilo debaten sobre el significado del proemio de las *Coéforas*. Eurípides representa el nuevo rostro de la poesía del siglo V y Esquilo es la encarnación del poeta a la vieja usanza, apoyándose más en la interpretación y en el significado ritual-sociológico de sus pasajes que en la corrección de estilo, al contrario del retórico sentido de la poesía de Eurípides.

²⁴ Ford (2002), p. 259. Además, el autor menciona que este testimonio es el primero en el que la palabra ὕμνος, que en época arcaica tiene un significado general y se asocia con todo tipo de canciones, tiene el sentido específico de canción. Sin embargo, la forma verbal de este vocablo en el fragmento 1D de Jenófanes (v. 13: χρῆ δὲ πρῶτον μὲν θεὸν ὕμνεῖν εὐφρονος ἄνδρα) también tiene este sentido. Lo que sí

Un pasaje de las *Leyes* (700a-700c) también despliega un repertorio interesante de formas poéticas.

διηρημένη γὰρ δὴ τότε ἦν ἡμῖν ἡ μουσικὴ κατὰ εἶδη τε ἑαυτῆς ἅπτα καὶ σχήματα, καὶ τι ἦν εἶδος ᾠδῆς εὐχαὶ πρὸς θεοῦς, ὄνομα δὲ ὕμνοι ἐπεκαλοῦντο, καὶ τούτῳ δὴ τὸ ἐναντίον ἦν ᾠδῆς ἕτερον εἶδος- θρήνους δὲ τις ἂν αὐτοὺς μάλιστα ἐκάλεσεν- καὶ παίωνες ἕτερον, καὶ ἄλλο, Διονύσου γένεσις οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος. Νόμους τε αὐτὸ τοῦτο τοῦνομα ἐκάλουν, ᾠδὴν ὡς τινα ἐτέραν, ἐπέλεγον δὲ κιθαρωδικούς. Τούτων δὴ διατεταγμένων καὶ ἄλλων τινῶν, οὐκ ἐξῆν ἄλλο εἰς ἄλλο καταχρησθαι μέλους εἶδος...

Aquí Platón se queja de la decadencia de los estilos musicales de su tiempo y aboga por formas puras de poesía que no contengan mixturas. La mezcla de géneros no es bien vista por él, ni en términos formales, ni en términos musicales. Se necesita, para poner fin a esta situación que deplora el filósofo, regresar a las leyes básicas del género.

Como podemos ver en los testimonios anteriores y en otros de gran interés,²⁵ el género existe en Platón y es un tema importante, pero no es un concepto literario. Las reglas de composición dentro de un género, es decir, lo que es adecuado en la composición poética, no derivan de la sociedad ni de prácticas religiosas, sino de su visión filosófica y ética de la realidad.²⁶ Más aun, es evidente que, si no hay una sistematización clara de tipos poéticos y de un todo literario claramente expresado en su obra, Platón nos transmite un repertorio de “leyes” que rigen los tipos de expresión poética.

Con el surgimiento de la retórica como disciplina y el avivamiento político de las ciudades se hace necesario a todo individuo el cultivo de una técnica, por lo que surgen los manuales del nuevo género, las τέχναι ῥητορικαί.²⁷ Estos desarrollos coincidieron, además, con los primeros intentos sistemáticos de analizar todo el rango de tipos de canción en

podemos concluir a partir de ambos pasajes es que el vocabulario arcaico para canción y poesía a partir del siglo V comienza a tomar un sentido más específico que terminará convirtiéndose en una designación genérica.

²⁵ Por ejemplo en el *Ion* se indaga en el problema de la inspiración poética, especialmente en 533d-536d.

²⁶ Ford (2002), p. 261; Calame (1974), p. 125.

²⁷ Rossi (1971), p. 79.

géneros, clases de textos unidos por propiedades formales y temáticas compartidas, los cuales culminarán con la aparición de la *Poética* de Aristóteles.²⁸

Un sistema comprensivo de géneros fue lo que permitió a Aristóteles ofrecer el primer recuento sistemático de la poesía, pues su finalidad era hablar de la poesía como un conjunto definible, y de tal forma someter las εἶδη, las formas que integran este conjunto definido, a un juicio crítico. Estas formas son, para Aristóteles, la tragedia, la comedia, la épica y el ditirambo. Las primeras tres difieren en medios, objetos y modos, pues cada especie tiene su propia finalidad y uso, y este criterio podría servir para definir cualquier otro tipo poético que adquiriera preeminencia.²⁹ La premisa básica de esta teoría prescriptiva de la poesía es: si se conoce el género del poema, se sabe cómo debe construirse; el género, de tal forma, provee el criterio para la creación.³⁰

Podemos resumir los logros clasificatorios de la crítica literaria del siglo IV en la transformación de las estructuras sociales y religiosas de las canciones arcaicas en estructuras formales y literarias. La delimitación de distinciones claras y funcionales entre prosa y poesía y la identificación de formas discernibles de literatura permitió que ésta fuera juzgada intrínsecamente. Además, la poética ofrecía un conjunto de principios que gobiernan las formas literarias, así como un sistema de géneros definidos en su relación recíproca y mediante la búsqueda de coherencia entre forma y fondo.³¹

Llegamos así al siglo III, época en la que la filología se convierte en un oficio. La existencia de discusión escolástica y estudios sistematizados hizo posible el florecimiento de escoliastas, gramáticos, rétores y demás estudiosos que se encargaron de asimilar y sistematizar la cultura literaria anterior,³² cuyas características se traducen en leyes establecidas que deben ser modelo para quienes buscan crear y conocer el arte literario. Es evidente que con los estudios filológicos la necesidad de clasificar deviene elemental, por lo que el estudio de géneros cobró una importancia aún mayor con el auge de las actividades editoriales y bibliotecarias, las cuales debían coincidir con los criterios

²⁸ Ford (2002), p. 21; Harriot (1969), p. 1.

²⁹ Russell (1981), p. 151.

³⁰ Ford (2002), p. 263.

³¹ Idem, p. 253.

³² Atkins (1961), p. 8.

clasificatorios.³³ Ésta es, entonces, una edad de creación poética, pero también de actividad académica, ambas interrelacionadas, ya que la literatura es consumida y estudiada por los mismos que la producen. Cabe aclarar que la tarea de inventariar el patrimonio literario de los siglos anteriores fue facilitada por el hecho de que todas las formas que son categorizadas ya no son formas vivas debido al cambio en la relación entre público y autor y a la disminución de la transmisión oral de la poesía frente al predominio de la literariedad, fenómeno que comenzó a constatarse desde la edad clásica.³⁴

Importantísimas, y en muchos casos, ingentes obras filológicas fueron creadas en esta época. Entre éstas destacan los llamados Πίνακες de Calimaco, alrededor de 120 volúmenes³⁵ que esquematizaban todas las obras literarias conocidas según géneros, lo cual evidencia la relevancia de las consideraciones genéricas y el avance del conocimiento literario del campo. También en este periodo, especialmente de la mano de Aristófanes de Bizancio, se conformaron los cánones de poetas o listas de los mejores poetas, las cuales dispusieron el camino para los análisis comparativos y promovieron el reconocimiento de los tipos poéticos.³⁶ Lamentablemente, éstas y otras obras de teoría filológica alejandrina no sobrevivieron hasta nuestros días.

En el ámbito poético, Rossi considera que las leyes ya están establecidas (escritas) pero no son respetadas, y la normatividad es revertida; hay un código “impuesto” por el pasado, pero cada poeta tiene una forma propia de “seguir” esta normatividad. Esta época escribe las leyes pero para violarlas, y el factor más importante de la innovación estaba en la capacidad de utilizar los modelos de forma novedosa y al mismo tiempo conservarlos.³⁷ Se trata del conocido *Kreuzung der Gattungen* de Wilhelm Kroll³⁸, el cruce de los géneros, el cual, añade la escuela italiana de estudios de género y alusión, no es sólo una característica sino una necesidad, como lo llama L.E. Rossi, *gioco necessario*,³⁹ en relación

³³ Rossi (1971) pp. 80-81.

³⁴ Con *literariedad* traduzco el término inglés *literacy*, que implica el uso de la escritura para la comunicación verbal, como lo describe Rosalind Thomas (1999) *passim*.

³⁵ Atkins (1961), p. 181.

³⁶ *Idem*, p. 191.

³⁷ Rossi (1971), p. 81. Sin embargo, Calame (1974), p. 126 no concuerda en esta afirmación.

³⁸ Kroll (1924), pp. 202-204.

³⁹ Rossi (2000), p. 151.

con el término de Maria Grazia Bonanno, *allusione necessaria*,⁴⁰ una relación intertextual que comprende en sí misma el juego de alusiones necesario entre géneros, al igual que entre antiguos y modernos. Los textos híbridos que resultaban de los experimentos literarios de los helenísticos retoman formas antiguas y también dan nueva vida a las categorías genéricas debido a las presiones contemporáneas por relevancia y originalidad para asegurar la supervivencia a largo término de una forma literaria. Un poeta habilidoso podía dar forma a un género elegido en cualquier manera en que quisiera, expandiendo los géneros poéticos para incluir un espectro mucho más amplio de estilos y temas.⁴¹

Por otro lado, a pesar de la formalidad de los estudios filológicos alejandrinos, el criterio de clasificación genérica tampoco era absolutamente uniforme, y coexistieron varias posturas en la organización y jerarquía de los criterios. De tal forma, algunos editores o estudiosos destacaban el criterio temático y otros el formal, o incluso convivían ambos. Por ejemplo, un peán formalmente puede ser un poema coral, pero temáticamente, al menos en sus orígenes, es un canto a Apolo; una visión no excluye a la otra, y la composición puede ser analizada y clasificada bajo las dos posturas.⁴² Esto es evidente en las ediciones alejandrinas de los poetas arcaicos, pues así como existieron las ediciones organizadas según el metro de Safo, Alceo, por su parte, fue clasificado según su temática. Las ediciones de los poetas corales, Baquilides, Píndaro y Simónides, fueron difíciles de clasificar debido a su métrica “irregular” estrechamente relacionada con su ejecución musical, por lo que cada uno fue organizado con base en una “mezcla” de criterios.⁴³ Así, vemos que los alejandrinos eran flexibles y que su objetivo era adecuar la poesía antigua a la nueva forma de vida.⁴⁴

Finalmente, existe un testimonio de teoría poética alejandrina que es conveniente mencionar. Focio, el importante lexicógrafo bizantino del siglo IX, retoma en su *Biblioteca* (cod. 239, 318b21ss.) la llamada *Crestomatia* (χρηστομαθείας γραμματικῆς ἐκλογαί) de

⁴⁰ Cf. Bonnano (1990).

⁴¹ Harrison (2007), pp. 19-20.

⁴² Ford (2002), p. 11.

⁴³ Harvey (1955), pp. 158-159.

⁴⁴ Igualmente, se especula que Neoptólemo de Pario, cuyo texto se reconstruye a partir de los fragmentos de Filodemo de Gádara, daba igual peso a ambos, fondo y forma, pero otros críticos como Heracleodoro y Androménides creían que el estilo y la dicción eran la esencia de la poesía. Cf. Atkins (1961), pp. 174-175. En fin, parece que el debate entre fondo y forma fue una polémica importante de la época.

Proclo.⁴⁵ Esta doctrina es probablemente anterior al mismo Proclo y se presume que la fuente original de este último es el *περὶ λυρικῶν ποιητῶν* de Dídimo Calcentero, gramático alejandrino del siglo I a. C. que recoge y sistematiza dos siglos de investigación filológica.⁴⁶

La principal distinción aún se basa en las categorías ya expuestas por Platón,⁴⁷ a saber, narrativa expositiva o diegemática, integrada por la poesía mélica, el *épos*, el yambo y la elegía, y la mimética, conformada por la tragedia, la comedia y el drama satírico (319 a4). Focio describe con gran objetividad lo que Proclo dice del *épos*, de la elegía y del yambo (319 a 8-319 b), pero no habla de ninguna subdivisión genérica en estos tres casos. Sin embargo, sí menciona las subdivisiones de la poesía mélica (a la que llama *πολυμερεστάτη*, 319 b 32 y ss.), la cual se divide también según la distinción de Platón⁴⁸ en poesía religiosa o para los dioses (*εἰς θεοῦς*), en la que se incluyen, por ejemplo, el himno, el peán y el ditirambo; después, en poesía secular o para los hombres (*εἰς ἀνθρώπους*), como el encomio, el epinicio, el escolio, etc. En tercer lugar está la poesía mélica de tipo mixto (*εἰς θεοῦς καὶ ἀνθρώπους*), como el partenio. También hay una categoría para las composiciones de situaciones ocasionales (*τὰ εἰς τὰς προσπιπτούσας περιστάσεις*). Este testimonio, sin lugar a dudas, permite aclarar muchas lagunas de desarrollo de la concepción genérica y da preeminencia a la teoría platónica sobre la aristotélica en Alejandría.

La época helenística es el puente entre las actividades griegas y romanas. Harrison considera que hay rastros de teoría genérica en los críticos romanos del siglo II a. C., debido a un fragmento de las *Didascalica* del poeta latino Lucio Accio (fr. VIII Dangel) (*nam quam varia sunt genera poematorum, / quamque longe distincta alia ab aliis <sis> nosce*), que supuestamente estaría en relación con la discusión de los diferentes tipos de géneros literarios. Además, la publicación reciente de gran parte de la obra crítico-literaria

⁴⁵ Este Proclo pudo ser el neoplatónico del siglo V d. C., pero con más seguridad fue el gramático del siglo II a. C.

⁴⁶ Rossi (1971), pp. 74-75.

⁴⁷ Cf. *Supra*, p. 18.

⁴⁸ Cf. *Supra*, p. 17.

de Filodemo de Gádara sugiere que los problemas genéricos eran una fuente importante de debate entre los eruditos tardo-helenísticos.⁴⁹

En Roma la mayoría de las posturas críticas y de género se basaron en teorías greco helenísticas, por lo que no es necesario ahondar más al respecto para las finalidades de esta investigación. Sin embargo, un documento que merece una pequeña nota es el *Ars Poetica* de Horacio. Las ideas cruciales horacianas sobre el género están en los vv. 73-98. El *decorum* era una parte sustancial de la poética latina augústea, especialmente cuando se refería a la concordancia entre métrica y forma genérica. Sin embargo, este periodo es sumamente prescriptivo en su teoría literaria y específicamente en la teoría genérica. De cualquier forma, hay dos aspectos que podemos considerar destacables: el uso de un inventor o principal ejemplo de un género (*auctor*) como parte de su definición, y la admisión de que los géneros podían incorporar elementos de otros géneros para lograr ciertos efectos peculiares. Esta idea es central en la poética augústea, derivada claramente del periodo helenístico y parte fundamental de las creaciones de los más encumbrados poetas del momento, como Virgilio y Horacio. La concepción del género en Roma era entonces básicamente aristotélica.⁵⁰

1.2 Género literario y recepción

Después de esta rápida revisión sobre el panorama de los problemas en torno al género literario en la antigüedad,⁵¹ es tiempo de aterrizar algunas precisiones y de establecer los principales fundamentos teóricos en los que se basará nuestra interpretación de las obras de Teócrito. Cabe recordar, pues ya se mencionó,⁵² que mi concepción genérica se basa especialmente en las obras *Anatomy of Criticism* de Northrop Frye y *A Theory of Literature* de Welleck & Warren. En cuanto a la teoría de la recepción sigo sobre todo a Jauss. Más aun, quisiera agregar que mis conceptos se basan en estos autores pero no los siguen al pie

⁴⁹ Harrison (2007), pp. 3-4.

⁵⁰ Idem, pp. 5-9.

⁵¹ Los estudios modernos de género, por su parte, constituyen un campo independiente y muy amplio para abordarse aquí apropiadamente. Al respecto, el lector puede referirse a obras clave como: Hernadi (1978), Jauss (2000, *Theory of Genres and Medieval Literature*), Schaeffer (2006), Todorov (1976), Fowler (1982), entre otros.

⁵² Cf. *Supra*, p. 9.

de la letra, sino que he tomado de ellos lo que me ha parecido más apropiado y he complementado la visión de unos y otros con la mía.

1.2.1 Northrop Frye

Northrop Frye reconoce el carácter histórico y convencional de la literatura al proponer acercamientos como la crítica ética, una teoría que cobra consciencia de la presencia de la sociedad y entiende el arte como una comunicación del pasado con el presente; junto con la crítica histórica este método considera el carácter original de una obra entendida como un fenómeno cultural (pp. 24-25). Asociada con esta visión está la teoría de símbolos. Con símbolo se refiere a cualquier unidad de cualquier estructura literaria que pueda ser aislada para atención crítica. Para acceder al significado de un símbolo u obra como conjunto de símbolos, Frye considera una secuencia de contextos o relaciones, las llamadas *fases* (*phases*) (p. 73), en las que una obra puede ser colocada. De tal forma, hay una fase literal y descriptiva (donde trata el símbolo como signo y motivo), una fase formal (el símbolo como imagen), una fase mítica (símbolo como arquetipo) y una fase anagógica (símbolo como mónada).⁵³

La fase mítica o arquetípica, en la que el símbolo es un arquetipo, es de gran relevancia para nuestra investigación sobre el género literario. Frye destaca que debemos reconocer dos aspectos en la naturaleza de una obra literaria. En primer lugar, una obra determinada es única, posee una estructura y elementos literarios propios y puede ser examinada por sí misma sin referencia inmediata a otras cosas que se le parezcan. En segundo lugar, es parte de una clase de formas literarias similares a ella. Por ejemplo, *Edipo Rey* es una tragedia única, pero pertenece a la clase conocida como tragedia. Después, a esta clase se le añaden las obras de Shakespeare y Racine, y el género se expande. También resulta que hay rasgos trágicos en obras literarias que no son dramáticas. Estas cuestiones nos llevan más allá de la cuestión histórica hacia el problema de cuál es el aspecto de la literatura como un todo.

⁵³ Unidad enteramente independiente y autocontenida; por su particularidad, la mónada es un reflejo en miniatura del universo. En esta interpretación, el poema o texto literario es un microcosmos de toda la literatura, una manifestación individual del orden total de las palabras.

En esta idea de la relación externa de un poema con otros, dos consideraciones cobran importancia: la convención y el género. El estudio de género, de tal forma, se basa en el análisis de analogías formales, las cuales van más allá de las meras fuentes e influencias; inclusive el reconocimiento de tales analogías forma parte indispensable de nuestra experiencia. Es innegable que las obras literarias existen en relación con otras obras y que serían incomunicables si no hubiera un referente de realidad en ellas, por lo que, para Frye, el estudio de género debe ser fundamentado en el estudio de la convención. Así pues, ningún acto literario sale de la nada, pues la literatura sólo puede ser creada a partir de otras obras literarias (pp. 95-97).

El arquetipo, consecuentemente, es un símbolo como unidad comunicable, una imagen típica o recurrente, un símbolo que conecta un poema con otro y, por lo tanto, ayuda a unificar e integrar una experiencia literaria. Aplicado al análisis de textos, este esquema teórico nos ayuda a comprender la obra en su dimensión social y comunicativa mediante el estudio de convenciones y géneros.⁵⁴ Sin embargo, es importante notar que los arquetipos son grupos asociativos, y difieren de los signos en que son variables complejas, y pueden simbolizar cosas diferentes, como el color verde, que puede ser naturaleza, juventud, celos, etc., aunque hay arquetipos más fijos, como la cruz en el cristianismo. Por lo tanto, no hay asociaciones necesarias o intrínsecas, inherentes, que deben estar presentes invariablemente (pp. 99-103).⁵⁵

De tal forma, el género es un sistema de convenciones y arquetipos compartidos por un número de obras. Pero si los géneros son convenciones, es decir, acuerdos enteramente sociales y nunca inmanentes, también son variables y fluctúan con el cambio histórico y social. Para ejemplificar todo lo anterior podemos tomar la materia en cuestión: la poesía bucólica y su tradición. Se considera que el punto de partida de la poesía pastoril es la poesía bucólica, ambas totalmente convencionales. Para que una obra pertenezca a una de

⁵⁴ Cabe destacar que el conocimiento consciente del autor es considerado sólo en cuanto a que puede aludir o imitar a otros poetas (fuentes) o hacer un uso deliberado de una convención. También, por otra parte, hay literatura que esconde o ignora sus ligas convencionales y acercamientos inconscientes a la tradición. Cf. p. 100.

⁵⁵ No obstante, en esta tesis, que en gran parte se basa en la importancia de las relaciones intertextuales entre Teócrito y otros poetas, se entiende que los arquetipos, variables simbólicas y culturales de pensamiento humano según Frye, y los modelos, elementos literarios específicos que influyen en un sistema u obra, son cosas diferentes.

ellas debe tratar de unirse conscientemente a las convenciones del género. Si hay algo pastoril en un poema en el que no hay convencionalismo ni se puede demostrar el contacto entre tradiciones, no será parte del género ni se podrá relacionar genéricamente con esta tradición. Pero la convención, como dijimos, puede amplificarse. Virgilio intentó emular a Teócrito mediante las convenciones que él eligió tomar del poeta siracusano, y después los imitadores de Virgilio también decidieron tomar ciertas convenciones y desechar otras. Pero en cierto momento llega un poeta como John Milton, para quien la *Biblia* es una fuente de inspiración pastoril, y toma de esta obra, antes del siglo XVII jamás asociada con la tradición bucólica, muchos elementos que después se volverán tradicionales. De forma sorprendente, la recepción de la *Biblia* la integró al canon pastoril como fuente y sus arquetipos unen tanto las obras emanadas de esta inspiración como las anteriores a ella.

Esa es otra razón por la que es importante distinguir entre etapas, pues la poesía de Dante que se relaciona con la tradición bucólica no es la misma que la de Milton; de tal manera, las convenciones se van engrosando o delimitando conforme pasa el tiempo, especialmente en una tradición de larguísimo desarrollo durante el curso de la historia occidental. El mismo Frye, en su capítulo sobre crítica retórica o de géneros, menciona la necesidad de delimitar el estudio genérico por partes separables: en un periodo específico, en una lengua, en un país, etc. No se puede abarcar todo lo que existe relacionado con un género, cronológica, geográfica, lingüística o culturalmente. Además, es indudable que existen cambios semánticos en el léxico de un género a través del tiempo:

The Greeks spoke of lyric as τὰ μέλη, ... “poems to be sung”; in the Renaissance, lyric was constantly associated with the lyre and the lute...⁵⁶

Pero modernamente, si dijéramos que la lírica se canta, estaríamos refiriéndonos a otras áreas culturales, y la música se sobrepondría a la poesía.⁵⁷

Por otro lado, el tema de las convenciones comúnmente lleva al de la intención del creador. Frye menciona con cuidado este complejo asunto y aboga por alejarse de la obsesión por descubrir la psicología de los poetas. Sin embargo, es posible y mucho más cauto considerar la intención genérica de un autor al producir un poema, es decir, la

⁵⁶ p. 273.

⁵⁷ Notemos la confusión que habría con el término actual popular de *lyrics*.

intención de producir un tipo específico de estructura verbal. El poeta incesantemente está decidiendo que algunas cosas tienen lugar en su estructura y que otras no (p. 246). La obra tiene la necesidad de moldearse en forma aceptable para su creador y para su público y de adaptarse a los significados del lenguaje asertivo lo suficientemente bien para ser comunicable a esa conciencia (pp. 271-272).

Las distinciones genéricas responden sobre todo a ideales literarios, no a la actualidad o factualidad de una obra. Pero la importancia de estas distinciones radica en que indican a qué tradición pertenece una obra primariamente y con cuál tiene mayores afinidades. En una obra hay más de una tradición presente y podemos encontrar diversas tradiciones ligadas a una obra, aunque una de ellas sea evidentemente más destacable, por lo que lo importante en la distinción genérica es la afinidad, no la semejanza absoluta:

The purpose of criticism by genres is not so much to classify as to clarify such traditions and affinities, thereby bringing out a large number of literary relations that would not be noticed as long as there were no context established for them.⁵⁸

Para Frye, en conclusión, es necesario buscar relaciones arquetípicas o simbólicas, rastrear fuentes e imitaciones, establecer puntos de contacto y buscar patrones en un autor, obra, periodo, etc., para poder incorporar teóricamente una obra a una tradición literaria. De tal forma, si podemos encontrar un patrón sincrónico tenemos una convención, si encontramos uno diacrónico, en diferentes épocas o regiones, tenemos un género (p. 111), pues la tradición es diacrónica y la convención es sincrónica. La tradición es un conjunto de convenciones, y este conjunto, a su vez, conforma un género. Además, siempre hay que considerar la dimensión histórica del autor y de la obra, y que el autor intenta moldear su producto a través de lo que concibe como apropiado o inapropiado dependiendo de la o las tradiciones que se consideren como guías.

⁵⁸ Frye (1973), p. 247.

1.2.2 Welleck y Warren

Por su parte, Welleck y Warren hacen mucho énfasis en el rol de la sociedad en la literatura, pues ésta es una institución social que usa como medio el lenguaje, a su vez una institución social basada en normas y convenciones. Los mecanismos tradicionales de la literatura y sus elementos son todas creaciones sociales: la lengua, el metro, los símbolos y mitos, el autor y su público, el éxito y supervivencia de la obra, entre otras cosas (p. 89). Por lo tanto, el género es determinado socialmente. No debemos idealizar las obras literarias colocándolas en un *tópos* arquetípico atemporal y esencial, casi innato a la obra, sino que hay que entender que ésta es, en primer lugar, creada en un momento específico del tiempo y, en segundo lugar, está sujeta al cambio o incluso a la destrucción (pp. 151-155).

Más aun, el dinamismo de la literatura está relacionado con la cuestión de la existencia de lo individual y su relación con un todo. Al estudiar un periodo o movimiento, nos interesamos en éste como una individualidad con características propias y cualidades que la separan de otras agrupaciones. Pero ninguna obra de arte, entre las que podemos incluir las literarias, puede ser completamente única, pues entonces sería completamente incomprensible. Cada obra es al mismo tiempo individual y general (pp. 6-8), razón por la cual Welleck & Warren abogan por la adopción de una postura *perspectivista*:

Perspectivism means that we recognize that there is one poetry, one literature, comparable in all ages, developing, changing, full of possibilities... literature is neither a series of unique works with nothing in common nor a series of works enclosed in time-cycles... nor is it the "block universe" of sameness and immutability which an older classicism conceived as ideal.⁵⁹

Por lo tanto, debemos entender que una obra de arte es tanto eterna, en cuanto a que preserva una cierta identidad, como histórica, pues pasa por un proceso de desarrollo que puede ser rastreado.

Así pues, la obra literaria tiene una vida. Surge en un momento histórico determinado, cambia con el paso del tiempo y puede perecer. Una obra de arte es atemporal

⁵⁹ Welleck & Warren, p. 35.

sólo en cuanto a que, si es preservada, tiene una estructura fundamental de identidad desde su creación, pero también es histórica. Tiene un desarrollo que puede ser descrito, es decir, una serie de concretizaciones en el curso de la historia que, hasta cierto punto, podemos reconstruir a partir de las noticias de críticos y lectores y a partir del efecto que tiene sobre otras obras. Hay una identidad sustancial de estructura que permanece igual a través de los años, pero, al mismo tiempo, esta estructura es dinámica, y cambia a través del proceso histórico mientras pasa por las mentes de sus lectores, críticos y otros artistas. Por lo tanto, el sistema de normas crece y cambia, y estará siempre comprendido incompletamente, así como sucede con cada acto cognitivo (pp. 165-157).⁶⁰

Para Welleck y Warren es claro que la convención estética de la que una obra participa moldea su carácter, y ésta puede funcionar como un imperativo institucional que coerciona al autor; sin embargo, los *tipos literarios*⁶¹ son una institución, y al igual que las instituciones pueden ser modificados, creados, aceptados, rechazados, etc. Los géneros, de tal forma, no se mantienen fijos, y con la adición de nuevas obras, las categorías cambian (pp.235-236). No obstante, existe sin duda una continuidad en los géneros, es decir, uniones entre obras separadas en el espacio y el tiempo, y debemos establecer una continuidad formal estricta entre estas uniones para afirmar que hay continuidad genérica (p.264). Welleck & Warren tratan esta problemática, al igual que Frye, a partir del ejemplo de la tragedia:

Is tragedy one genre? We recognize periods and national modes of tragedy: Greek tragedy, Elizabethan, French classical, nineteenth-century German. Are these many separate genres, or species of one genre? The answer seems to depend at least partly on formal continuity from classical antiquity, partly on intention. When we come to the nineteenth century, the question becomes more difficult... the medium has changed from verse to prose. The conception of the tragic hero has changed. We have to ask questions like, "Did they know the tragic masterpieces of the past?" and "Was it the intention of Chekhov and Ibsen to write

⁶⁰Siempre podemos aprehender una estructura de determinación en cualquier objeto de conocimiento, lo cual lleva al reconocimiento de algunas normas impuestas a nosotros por la realidad. Por lo tanto, todo lo conocemos sólo parcialmente: *I shall always realize it imperfectly, but in spite of some incompleteness, a certain structure of determination remains* (pp. 152-153). Debemos recordar esto al acercarnos a los géneros literarios y a su recepción.

⁶¹ En vez de hablar de géneros literarios, Welleck y Warren hablan frecuentemente del *tipo literario* (*the literary kind*).

plays which should be modern equivalents of the tragedies, so named and so conceived, written in the past?" These questions lead us to the question concerning the nature of a genre history.⁶²

Por ello, Welleck & Warren proponen adoptar un punto focal a partir del cual desarrollar la historia del género, por ejemplo, escribir la historia de la tragedia isabelina tomando como foco el desarrollo hacia Shakespeare y después de él. Por otro lado, hay que practicar un método doble: en primer lugar, definir el género, la tragedia para seguir con este ejemplo, en términos de común denominador, y por otro lado trazar, a manera de crónica, las relaciones entre un periodo-nación y su sucesor o antecesor, pero sobre imponer en este continuo un sentido de secuencias críticas (p. 247). Como vemos, tanto estos dos teóricos como Frye concuerdan en la necesidad de delimitar el estudio genérico según espacios geográficos, temporales o de cualquier otro tipo, pues la gran variedad de expresiones que caben en un concepto genérico pueden ser demasiado amplias para ser descritas con corrección.

1.2.3 Recepción

Como se puede constatar mediante el análisis de las anteriores propuestas, la recepción de una obra literaria, es decir, la forma en la que los lectores, críticos y demás autores la comprenden, experimentan y conciben, será una clave determinante para que ésta pertenezca o no a un cierto género, y también de estos factores dependen, en gran medida, la existencia, fama y pervivencia de tal género, así como la conformación del canon de obras que lo distinguen en la tradición. Es por lo anterior que, para esta investigación, el estudio de la recepción de la obra poética es fundamental, pues considero que Teócrito es receptor de una antigua y muy rica tradición poética; por lo anterior, su obra, enmarcada en el ámbito literario helenístico, erudito admirador del pasado, está indudablemente condicionada por su bagaje cultural. Además, Teócrito también fue recibido por un público que determinó tanto su propio producto poético como la forma en la que se leyó su poesía en los siglos posteriores.

⁶² Welleck & Warren (1962), p. 247.

Por lo tanto, la única forma de entender la conformación de sus eclécticas composiciones y de su igualmente multidimensional estilo es comprender a Teócrito como un individuo histórico que recibe una cuantiosa variedad de posibilidades literarias en las cuales decide conscientemente trabajar, formando así un entramado poético que une tradiciones muy diversas de una forma tan sutil que un gran número de sus intérpretes, para explicar pasajes problemáticos, han optado por sospechar de influencias externas, de problemas de lectura textual o de simbolismos intrincados, cuando en realidad la respuesta a un elemento extraño en nuestro autor suele estar en su técnica compositiva y alusiva.

La base metodológica y teórica más relevante para mi análisis de la recepción de y en Teócrito será el célebre texto de 1967 de Hans Robert Jauss, *La historia literaria como provocación para la teoría literaria*,⁶³ con el que funda los estudios de recepción sintetizando decenas de años de labor docente y de investigación. En esta disertación describe la *Rezeptionaesthetik*, un nuevo paradigma de interpretación que se fundamenta en el cuestionamiento del supuesto objetivismo histórico de los estudios literarios.⁶⁴ La estética de la recepción es, para Jauss, la clave para entender la continuidad histórica de la tradición, ya que intenta explicar el fenómeno literario en su relación con el pasado al poner en relieve que la experiencia de una obra pasada crea reglas para las nuevas producciones y al destacar el proceso de diálogo de la audiencia y la producción de nuevas obras. El autor consecuentemente declara:

The historical life of a literary work is unthinkable without the active participation of its audience. For it is only through the process of its communication that the work reaches the

⁶³ Se trata de la conferencia inaugural en la Universidad de Constanza, la cual fue recogida para publicación como *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, 1967. También fue editado junto con otros ensayos en *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, 1970; la traducción a la que yo tuve acceso fue elaborada por Elizabeth Bezenger al inglés: "Literary History as a Challenge to Literary Theory", en *New Literary History*, vol. 2, num. 1, 1970, pp. 7-37.

⁶⁴ Sobre la aplicación de la teoría de Jauss a los clásicos, véase Martindale & Thomas (2006) *passim*. En general, los enfoques abordados por los participantes en este volumen reproducen las teorías de Jauss y su aproximación al fenómeno literario. Sin embargo, este volumen tiene el mérito de explorar las convergencias de esta teoría con otras vertientes, como el feminismo o la deconstrucción, y diferentes autores y fenómenos de la antigüedad, logrando interesantes resultados y trazando prometedoras líneas de investigación.

horizon of experience in a continuity in which the continual change occurs from simple reception to critical understanding...⁶⁵

Ninguna obra literaria es totalmente nueva, no constituye un *informational vacuum*, sino que siempre hay algún referente de experiencia que nos ayuda a dar sentido a la obra nueva. Por lo anterior, el enfoque propuesto por Jauss considera básico definir el marco de referencia de las expectativas del lector, el cual se construye a partir de un entendimiento previo del género, es decir, a partir de los temas y formas que ya le eran familiares debido al contacto con otros textos. De tal forma, un proceso continuo de *horizon setting* y de *horizon changing* determina la relación del texto individual con la sucesión de textos que forman el género, pues el texto nuevo evoca para el lector el horizonte de expectativas que, en el momento de confrontación con el texto nuevo, son modificadas, corregidas, ampliadas o incluso meramente reproducidas (pp. 9-13).

Si el horizonte de expectativas es reconstruido podemos comprender la naturaleza artística de un texto a través de su efecto en un determinado público. La forma en la que una obra literaria afecta (satisface, sobrepasa, no satisface o desafía) las expectativas de sus primeros lectores en el momento histórico en el que aparece, es decir, la distancia entre la familiaridad de experiencias estéticas previas y el cambio del horizonte, establece un criterio para la determinación de su valor estético, al menos en las líneas de la estética de la recepción. Esta reconstrucción, más aun, de las bases en que una obra pasada fue creada y recibida, nos permite encontrar algunas de las cuestiones a las que el texto originalmente respondía, además de poner en relieve la mutabilidad hermenéutica de los conceptos literarios a través del tiempo (pp. 16-18).

En otras palabras, un autor siempre considera que su público conoce ciertas obras y referencias, ya sea implícita o explícitamente, al crear su texto, y el conocimiento de esta pauta ofrece interesantes vías de interpretación y análisis. Sin embargo, nunca debemos dejar de lado el hecho de que nosotros mismos somos intérpretes y receptores de un autor, de su texto y de su tradición, y que, como tal, estamos afectados por nuestro propio contexto, por lo que la reconstrucción de la “respuesta que responde la pregunta inicial” no

⁶⁵ Jauss (1970), p. 8.

deja de ser una visión artificial construida por métodos y concepciones ajenos a su contexto original (p. 20).

El estudio del proceso progresivo de la recepción a través de la historia debe considerar la relevancia histórica de la literatura en tres formas distintas: diacrónicamente (tradicición),⁶⁶ sincrónicamente (literatura del mismo periodo y horizonte de expectativas), y dentro del desarrollo literario que se mueve con el proceso general de la historia. De tal forma, la teoría de la recepción busca comprender el significado y la forma de una obra literaria dentro del desarrollo histórico de su recepción, pero también el lugar que tal obra posee dentro de una secuencia literaria para ubicar su posición y su relevancia dentro de su tradición (p. 23). Por lo tanto, uno de los puntos más importantes para Jauss es considerar todas estas dimensiones, pues la observación puramente diacrónica es insuficiente para explicar los cambios en los géneros y las características de las obras que lo componen:

Purely diachronic observation, no matter how carefully it can explain changes in the history of a genre according to the immanent logic of innovation and automation, problem and solution, only reaches a truly historical dimension when it ... does not ignore its relationship to the literary surroundings in which it had to assert itself among works in other genres.⁶⁷

El carácter histórico de la literatura, entonces, aparece justamente en la intersección de los enfoques diacrónico (tradicición) y sincrónico (recepción). Por lo tanto, hay que reemplazar el concepto del movimiento “automático” o “inmanente” de la literatura por una explicación funcional del proceso de las relaciones producción-recepción, pues es esto lo que crea la tradición literaria (p. 30).

Más aun, Jauss enfatiza la dimensión fundamentalmente histórica de la experiencia literaria al destacar la distancia variable entre el significado inmediato y el significado potencial de una obra. Ninguno de estos significados son “el auténtico”, ni uno es más

⁶⁶ Sobre la tradición, una aproximación interesante y complementaria a lo estipulado por Jauss es la de Budelmann & Haubold (2008), quienes admiten que el concepto de tradición es muy abierto y de amplio significado. La polivalencia del concepto de tradición queda al descubierto al comparar, por ejemplo, la tradición más “libre” de las *Anacreónticas* con la homérica, mucho más pronunciada y cerrada al cambio.

⁶⁷ Jauss (1970), p. 29. Tomando esto en consideración, este autor propone una clasificación de los géneros mayores de la literatura medieval basada en la función que tales cumplían en su realidad social original. Cf. *Theory of Genres and Medieval Literature*, 2006.

importante que el otro, sino que todos son parte de las posibilidades de lectura de la obra y de la obra en sí misma.

Visiones contemporáneas de los estudios de recepción

Podemos añadir a la visión desplegada por Jauss algunos apuntes de estudiosos que, ya en el siglo XXI, continúan indagando las posibilidades de los estudios de recepción. Ralph Hexter,⁶⁸ por su parte, nos advierte que cuando estudiamos una tradición literaria debemos expandir nuestros horizontes interpretativos a través de todo el canon para incluir no solamente lo que es estrictamente perteneciente a la tradición, sino lo que es externo y se incorpora a ella, y de igual forma sus propias tradiciones de recepción, todo lo cual nos habla de los horizontes de expectativa que fueron los “responsables” de estas incorporaciones.

Más aun, con las obras literarias, enmarcadas en una tradición y construidas a partir del reacomodamiento de horizontes, de necesidades y de interpretaciones, llenas de alusiones, influencias y voces antiguas que se hacen oír, puede suceder lo que describe Kenneth Haynes,⁶⁹ quien enfatiza el peso, negativa y positivamente, de la tradición. De ella heredamos nuestros prejuicios, pues suele fungir como autoridad sobre nuestra percepción histórica de la cultura. De tal forma, Haynes considera que el objetivo de los estudios de recepción debe ser la creación de puentes sobre la distancia temporal entre nosotros y el texto sin la pretensión de convertirnos en seres atemporales y ajenos a nuestro propio entorno, lo cual permite que el “significado real” emerja con plenitud en un proceso infinito en el que el “significado verdadero” nunca está terminado. La meta del entendimiento de una obra, entonces, es la fusión de los horizontes del presente, producto del pasado, y del pasado: “*a demonstration that a great art work is toujours en acte*”.⁷⁰

No obstante, habría que preguntarnos cómo aplicar estos preceptos al caso muy particular de los autores griegos y latinos. Tomemos en cuenta que Jauss era sobre todo un medievalista, y su teoría, así como la mayoría de las teorías literarias, es aplicada

⁶⁸ Hexter (2006), p. 27.

⁶⁹ Haynes (2006), pp. 46-47. Gran parte de su exposición sigue lo estipulado por Gadamer en *Verdad y Método*.

⁷⁰ Idem, p. 48.

mayormente por estudiosos de literatura moderna. ¿Qué lugar podría tener en la teoría de Jauss el caso de los clásicos, muy diferente del de los modernos, por las complejidades de conservación y transmisión? Más aún, una cosa es la recepción de la tradición clásica y de los autores clásicos y otra es el estudio de la recepción en la antigüedad, es decir, de los horizontes de expectativa del lector y receptor antiguo y del dinamismo cultural en una etapa muy lejana y difícil de delimitar. Numerosos problemas antropológicos e históricos surgen, como es visible, ante esta disyuntiva.

Aunque existen pocos esfuerzos por abordar tal problema, recientemente esta área ha cobrado interés, por ejemplo, en la compilación de Hardick & Stray sobre la recepción clásica.⁷¹ La aportación de Barbara Graziosi⁷² al estudiar la recepción antigua de Homero, por su parte, es única en su clase y nos proporciona elementos fundamentales para desarrollar un método de estudio del receptor antiguo. Para comenzar, la autora plantea algunas dificultades iniciales. Un problema básico surge con la misma tipificación de la materia de estudio, pues es difícil identificar con exactitud el acto de recepción de un poeta antiguo: ¿está en la percepción de la audiencia antigua o en la obra de los poetas que actualizan la tradición en la que trabajan? Además, es poco certera la división específica entre recepción antigua y moderna, y las etiquetas que designan estos procesos rara vez son exactas.

Más adelante, Graziosi, retomando la línea de estudio de Luigi Battezzato,⁷³ afirma:

In the case of Homer, more even than in that of other classical authors, textual criticism is inextricably bound with reception history... When studying the ancient reception of Homer, it is crucial to bear in mind that the transmitted text of Homer is probably very close to the Alexandrian editions (and to what Vergil read); but that it is much more difficult to know what versions of the Iliad Spartan school boys copied out in the fifth century, or even the exact wording and number of lines in Plato's copy of Homer.⁷⁴

Así pues, los poemas homéricos tomaron diversas formas en diversas etapas y lugares. La tradición homérica, si bien tenía cierta rigidez y autoridad, era mucho más fluida antes de

⁷¹ Hardwick & Stray (2008).

⁷² Graziosi (2008), pp. 26-37.

⁷³ Cf. Battezzato (2003).

⁷⁴ Graziosi (2008), p. 31.

los estudios rigurosos de los alejandrinos, quienes a su vez introdujeron interpolaciones y cambios. De tal forma, no debemos olvidar, al estudiar la conformación de un canon antiguo, que el texto o poema en cuestión pudo existir en diversas versiones válidas, y todos los procesos que hacen al texto tomar una u otra forma nos hablan de cómo fue recibido y de los horizontes de expectativa de los receptores. En algunas posturas de interpretación, la “obra antigua” parece ser algo ya dado; sin embargo, en casos como el de Homero, la consolidación paulatina de los poemas homéricos, con el aliciente además del cambio de *performance* a texto, y la también cambiante definición de la obra considerada homérica, pueden verse por sí mismas como un proceso de recepción y demuestran que el concepto de “obra antigua” es demasiado complejo para darse por hecho.

Para Graziosi, los poetas antiguos tenían en mente, sin duda, el horizonte de expectativa de su público. Como ejemplo usa el caso de Eurípides:

Euripides' Trojan Women, ... is set after the fall of Troy... The other two plays in the same trilogy (now lost) also fall outside the scope of the Iliad and the Odyssey; yet Euripides assumes that his audience can recognize detailed allusions not just to particular scenes of the Iliad and Odyssey but to their entire structure.⁷⁵

Por otro lado, una visión genérica actual y cercana a la de Jauss es la de Stephen J. Harrison,⁷⁶ quien describe el fenómeno que él denomina *generic enrichment* como el conjunto de mecanismos con el que textos genéricamente identificables ganan profundidad literaria y textura a partir de la confrontación detallada con textos que parecen pertenecer a otros géneros literarios, es decir, a través de una confrontación creativa de diferentes géneros literarios. Cabe aclarar que su estudio se basa sobre todo en poetas latinos de la llamada edad augústea, pero su análisis se remonta a las técnicas de composición de los modelos alejandrinos.

Así pues, este fenómeno, que describe la expansión y modificación de géneros a través de diferentes etapas de recepción, tiene las siguientes características: existe un género principal, anfitrión (*host genre*), que incorporará ciertos elementos de un género secundario, invitado (*guest genre*), pero mantendrá su marco general identificable. Por lo

⁷⁵ Graziosi (2008), p. 34.

⁷⁶ Harrison (2007) *passim*.

tanto, el enriquecimiento genérico es una forma de alejarse de la convención al confrontar e incorporar elementos de una forma “invitada” (*guest*). Los conceptos de interacción genérica y de enriquecimiento y desarrollo genérico están crucialmente interconectados, pues cualquier obra literaria significativa agrega elementos o enriquece las posibilidades presentes y futuras de su propia categoría literaria. El enriquecimiento genérico es la forma intergenérica de la intertextualidad, y hay que identificar cuándo un género puede estar operando en un nivel subsidiario dentro del marco dominante de otro.⁷⁷

Para Harrison, es claro que la concepción de género también en la Antigüedad estaba relacionada y en cierta forma condicionada con las expectativas del público receptor y por la existencia de lectores que pudieran reconocer los rasgos genéricos. Cada género, considera, tiene un repertorio único, del que sus representantes seleccionan características, por lo que es importante ver el género como una forma que puede ser identificada a través de un repertorio⁷⁸ particular de rasgos internos y externos.

Consecuentemente, la clave de la comprensión del cambio y desarrollo literarios es el lector. Es más factible reconstruir los horizontes culturales de una colectividad de receptores modelo de un texto clásico que intentar conocer los procesos mentales de un autor histórico e individual. La percepción de un género en una obra literaria recién experimentada depende en gran parte del repertorio cultural y los horizontes de expectativa y se construye a través de la recepción de una sucesión de textos relacionados, por lo que la relación entre el texto nuevo y la serie de textos que forman un género se presenta como un proceso continuo de fundación y alteración de horizontes en el que el texto nuevo evoca en el lector su horizonte de expectativas, tal como afirma Jauss.⁷⁹

Más aun, siguiendo a Fowler⁸⁰, Harrison utiliza la palabra “modo” (*mode*) cuando un texto que pertenece fundamentalmente a un género incluye un número limitado de elementos de otro género. Los “géneros o tipos” muestran un rango más o menos completo de elementos apropiados a un determinado repertorio genérico, mientras que los “modos” muestran un repertorio incompleto, una mera selección de los rasgos del tipo

⁷⁷ Harrison (2007), pp. 13-16.

⁷⁸ Sobre el concepto de *repertorio genérico*, cf. Fowler (1982), p. 55.

⁷⁹ Harrison (2007), p. 15.

⁸⁰ Fowler (1982), pp. 106-129.

correspondiente, de la cual está ausente una estructura externa generalizada. Por lo tanto, los modos pueden presentarse, para describir un tipo literario, como adjetivos; por ejemplo, el género literario es la tragedia, pero cuando la tragedia se muestra en forma modal se dice que tal tipo es trágico.

La estructura genérica puede ser independiente y constitutiva, es decir, constituye el género que establece el marco general, o puede ser dependiente y en función de acompañante, secundaria, por lo que varía o amplía tal marco general. Esta última es una evocación en un género receptor (*receiving genre*) de un género visitante (*visiting genre*), lograda mediante el uso de suficientes rasgos del otro repertorio genérico para lograr el reconocimiento del lector. La confrontación entre varios géneros en una obra muchas veces puede ser clave para la interpretación de un poema y puede evidenciar la exploración por parte de un autor de los límites y posibilidades de las diferentes formas que usa.⁸¹

Estos conceptos de interacción genérica serán de gran relevancia para nuestra investigación, pues los retomaremos para analizar la construcción de los *Idilios* I y VII. Sin embargo, este método, al igual que los demás, también conlleva puntos débiles con los que es importante tener cuidado. En primer lugar, hay que lograr identificar con éxito cuál es el género *host* y cuál es el género *guest*, lo cual involucra una identificación y delimitación previa de tipos genéricos, operaciones que son en sí mismas un problema. Después de delimitar esto, si es que es posible lograr una afirmación veraz a partir de consideraciones genéricas equívocas por naturaleza, habría que encontrar qué rasgos de cada uno de los géneros están presentes, en mayor o en menor medida, en los poemas a analizar, delimitando de nuevo qué pertenece a una tradición y qué a otra. En fin, lo relevante del examen de estas categorías teóricas, más allá de sus aún endebles premisas, será ver qué es lo que las relaciones inter genéricas del complejo tejido literario teocriteo nos dicen sobre la construcción de los dos poemas considerados bucólicos por antonomasia y, por lo tanto, sobre su programa poético.

Como conclusión, quisiera destacar que la principal línea teórica que seguirá esta investigación es una intersección de la teoría de la recepción con la teoría de género. Considero que la recepción es un determinante genérico, es decir, el concepto de una obra

⁸¹ Harrison (2007), pp. 16-17.

literaria y de su tradición en un momento y lugar específicos condicionará su adherencia (o su exclusión) a uno u otro tipo literario, por lo que ambas nociones, género y recepción, son complementarias para comprender la función y naturaleza de un texto dentro de la sociedad que la produce. Además, es claro que el horizonte de expectativas marcará la forma en la que el autor de un texto utiliza las convenciones, y también la forma en la que el receptor del texto lo aprehende, imita y transmite.

Por lo tanto, hay que considerar el horizonte de expectativas de nuestro autor, Teócrito en este caso, para saber con qué trabajaba conceptualmente, en qué marco poético se encuadran sus obras y qué convenciones marcaron el punto de partida de sus creaciones; es decir, a qué necesidades respondía su texto, y qué leyes influyeron y dieron forma a sus creaciones. Las obras de Teócrito, y él mismo como individuo, son producto de un momento histórico definido y delimitado, y de una concepción del mundo y de la poesía igualmente específicas. Aún más, puesto que el género está socialmente determinado y lo que demanda una sociedad determinará la forma que tomará un texto literario, es necesario conocer el horizonte de recepción de su público inmediato, qué conocían los griegos del siglo III sobre poesía o sobre poesía bucólica, para delimitar el marco de referencias literarias en el que trabajó.

Con estas afirmaciones no intento crear un determinismo sobre las obras literarias ni sobre las creaciones humanas en general. Tampoco intento minimizar el papel de la individualidad de cada autor. De hecho, en esta tesis intentaré dejar en claro el inmenso valor de Teócrito como poeta, pues su genio propio reluce paradójicamente en medio de sus continuas alusiones e imitaciones. Sin embargo, creo que es evidente que las expresiones artísticas pueden ser explicadas y tienen una razón de ser, por lo que hay que enfatizar la importancia de los contextos sociales. Es importante alejarnos de la idea de que este tipo de expresiones son completamente aleatorias o que provienen “puramente” del “alma” del creador, pues muchas veces se da por hecho la existencia de estructuras e instituciones tan complejas como los géneros literarios y se dejan estos fenómenos sin explicar y sin cuestionar, siendo tan necesaria y obvia su existencia para nuestra percepción de la realidad como la misma existencia del arte.

2. La poesía bucólica y el problema de su definición y delimitación

Una de las cuestiones más problemáticas del estudio de cualquier género es la definición. Debemos recordar que la poesía bucólica pertenece a una tradición antiquísima, y que ha sobrevivido el largo pasar de los siglos, mas no sin cambios radicales, pues, como acabamos de mencionar, los géneros son convenciones sociales y por lo mismo variables junto con el cambio histórico.⁸² De esta manera, los lineamientos que los primeros imitadores de Teócrito convirtieron en canon han sido modificados dependiendo de la época, el territorio y la civilización donde eran cultivadas. Finalmente, la difusión y fama que adquirió la poesía bucólica a partir de los escritores renacentistas la llevó a través de innumerables países y tradiciones, hasta que se convirtió en la poesía pastoril europea, género de raigambre importante en ese continente. Por lo tanto, es evidente que hay una enorme cantidad de variables que pueden relacionarse con la tradición que emana de Teócrito.

A lo largo de la historia del género, tanto los críticos como los poetas han colocado un amplio margen en su interpretación de qué es poesía bucólica.⁸³ Todo trabajo de este género comparte semejanzas y atributos que podrían servir de pauta para la óptima delineación de las características que conforman el ideal de lo *bucólico*, el cual no es, en la modernidad, estrictamente poético. De tal forma, una numerosa lista de “actitudes” que más bien tienden a lo filosófico se ha añadido al canon bucólico, lo cual hace aun más difícil su estudio genérico, pues lo que el mundo concibe como tal ha traspasado lo literario y ha alcanzado otras disciplinas e incluso áreas de la vida cotidiana. Por ejemplo, un cuadro o una película nos pueden parecer *bucólicos*, una aventura amorosa, *idílica*, o incluso decimos que existen tendencias *bucolizantes* en las personas que gustan de la naturaleza. Por consiguiente, nunca está de más hacer una breve recapitulación de la historia de la recepción crítica de esta amplia y antigua tradición, la cual, por cierto, va de la mano con la historia de su evolución y cambio literario, puesto que lo que se concibe como canónico y, por lo tanto, debe ser incluido en una obra, depende en gran parte del gusto literario.

⁸² Cf. Capítulo 1.

⁸³ Rosenmeyer (1969), p. 6.

2.1. Concepción histórica de la poesía bucólica en la crítica⁸⁴

Teócrito, con toda probabilidad, es el primero en escribir lo que se concibió después como poesía bucólica, pues no conservamos ningún texto que sirva de evidencia sólida de que otro poeta la hubiera cultivado antes que él.⁸⁵ Por lo mismo, Aristóteles no habla de ella en la *Poética*, ni Platón la menciona en su crítica contra la mezcla de formas poéticas, ni tampoco está en la clasificación Dídimo-Proclo que transmite Focio, que podría remontarse a doctrinas del siglo III a. C. También se nos habla de ciertos cantos como el *boukliasmós*,⁸⁶ un canto popular que no puede identificarse más que someramente con el tipo de literatura que vemos en Teócrito.

No conservamos ningún rastro crítico de la poesía bucólica como tal antes del siglo I a. C., en el que aparecen las obras de Artemidoro de Taso y su hijo Teón.⁸⁷ Sabemos que Artemidoro fue editor de la obra de Teócrito y de otros poetas considerados bucólicos, pues recogió sus obras en una aparente antología de poesía bucólica, de la que conservamos el epigrama introductorio (AP 9, 205):

Βουκολικαὶ Μοῖσαι σποράδες ποκά, νῦν δ' ἄμα πᾶσαι
ἐντὶ μιᾶς μάνδρας, ἐντὶ μιᾶς ἀγέλας.

Entonces, antes las musas bucólicas estaban esparcidas y ahora están todas juntas en un “mismo rebaño”, a partir de lo cual podemos inferir que es la primera colección de este tipo y que había una producción lo suficientemente amplia, y popular por cierto, para ser recogida en una antología. Posteriormente, su hijo Teón, importante gramático y filólogo, elaboró un comentario a la obra de Teócrito, a la cual, posiblemente, se remonta mucha de la información que encontramos en los escolios e incluso las *hypothesis* que encabezan varios idilios en los manuscritos. De tal forma, Van Sickle cree que lo que llamó la atención de Teón fue la cualidad mímica dialogada de los idilios y su uso predominante del dórico, puesto que su padre también escribió un tratado de aquel dialecto y un *lexicon* cómico. Estas características formales, entonces, habrían sido especialmente relevantes en esta

⁸⁴ Cf. Alpers (1996), pp. 8-21.

⁸⁵ No obstante, existen hoy en día estudiosos que consideran que otros poetas escribieron poesía bucólica antes de Teócrito y que él es un imitador. Por ejemplo, Cairns (1984), p. 105, piensa en Filitas de Cos.

⁸⁶ *Ath.*, 14, 619 a-b.

⁸⁷ Gutzwiller (1996), p. 124.

época,⁸⁸ aunque no sabemos qué poemas incluyó Artemidoro en su colección ni cómo estaban dispuestos.

En realidad, la poesía bucólica de Teócrito cobra importancia crítica a partir de su popularización en el mundo latino a través de las *Bucólicas* de Virgilio, quien siempre tuvo un lugar prominente en la literatura europea y una posición absolutamente dominante en la tradición pastoril. En el siglo I d. C., se consideró a Teócrito perteneciente al género de la épica, puesto que sus idilios están compuestos en hexámetros. Siguiendo estos lineamientos, Longino comparó a Homero, a Apolonio y a Teócrito, y postuló que su obra *Boukoliká* era paralela a las *Argonáuticas* del poeta de Rodas.⁸⁹ Quintiliano también hace estas relaciones, pero describe a la *musa pastoralis et rustica* como un tipo especial de épica.⁹⁰ El poeta y astrónomo latino Manilio, en su *Astronomica*, considera a Teócrito un poeta didáctico, junto con Homero y Hesíodo.⁹¹ Algunos críticos medievales y bizantinos continuaron con esta clasificación, e incluso afirmaban que Virgilio solamente había escrito épica. Todavía en el siglo XVI esta clasificación permanecía vigente. Antonio Sebastiano Minturno, por ejemplo, divide el verso épico en *heroici (summi)*, *epici (mediocres)* y *bucolici (infimi)*.⁹² El término *epos*, con el tiempo, fue desapareciendo del vocabulario técnico de los críticos literarios, y la identificación de la poesía bucólica como parte del *epos* parece tener poca fuerza en la Antigüedad Tardía y en la Edad Media

Por otro lado, es especialmente relevante lo que conservamos en los escolios bizantinos a los idilios. Por ejemplo, nos informan sobre varias teorías de su origen, entre las que destacan las teorías llamadas miméticas, que están relacionadas con las rituales, en las que la poesía bucólica comenzó a ser vista y definida como un retrato de la cultura folclórica rústica, por lo cual Teócrito sería un recolector e imitador de este material.⁹³ Van Sickle llama a ésta *the simple mimetic conception of bucolic poetry*, y sospecha que es una tendencia escoliasta bizantina.⁹⁴ Los comentaristas latinos también reproducen esta postura,

⁸⁸ Van Sickle (1976), pp. 27-28.

⁸⁹ Longin., *De sub.*, 33.

⁹⁰ Quint., *Inst.*, 10, 1, 55.

⁹¹ Man., *Astron.*, 2, 39.

⁹² *Arte Poetica*, I, A2, B (pp. 3, 9 en la edición de Nápoles de 1725). Cf. Rosenmeyer (1969) p. 5.

⁹³ Cf. Wendel (1914), p. 2-22.

⁹⁴ Van Sickle (1975), p. 67. Cf. García Teijeiro (1993).

así Donato (*Vita Verg.* 51-56), el comentarista virgiliano Servio (*Comm. in Verg. Buc.* III, 1,1,1-2), el gramático Diomedes (*Ars. Gramm.*, III, 486.17-487.10), entre otros. De cualquier forma, es probable que estos comentarios se remonten al mismo Teón, por lo que esta visión mimética pudo ser una de las primeras posturas de estudio sobre la poesía de Teócrito. Por lo mismo, es probable que haya afectado desde la antigüedad la forma en la que la crítica y el público en general entendió la poesía bucólica y propiciado la proliferación de “mitos” sobre su creación, entre ellos el que considera a Dafnis, personaje del *Idilio* I, su inventor según un proceso claramente antonomástico.⁹⁵ Es probable, incluso, que estas ideas fueran parte del contexto crítico y literario en el que Virgilio creó sus *Bucólicas*.

Un momento de gran esplendor para la tradición bucólica fue la llegada del Renacimiento italiano, el cual marcó, al mismo tiempo, una reformulación de este género, que fue uno de los más imitados del momento. Además, fue en esta etapa que la palabra *pastoralis* pasó como término literario a las lenguas vernáculas. Autores de la magnitud de Dante, Petrarca y Boccaccio escribieron églogas latinas imitando a Virgilio, disparando una tendencia entre sus colegas, ya fueran italianos o de otras regiones. Por esta misma razón, la crítica literaria también se vio en la necesidad de teorizar al respecto. Giovanni Boccaccio, por su parte, en su comentario a la *Divina comedia*, la reconoce como un género íntegro junto con la tragedia, la sátira, la comedia, la elegía y la lírica.⁹⁶ Posteriormente, el notable comentarista Escalígero, quien hizo de la teoría de los géneros la doctrina principal de su *Poetica* (1561), ya enumera tipos distintos de poema pastoril (III, 98) y es capaz de distinguir una tradición diacrónica autónoma; por ejemplo, al hablar de los poemas de pescadores, menciona que fue Iacopo Sannazaro el responsable de añadirlo al repertorio de formas a partir de Teócrito: *quibus magnus vir Sanazarus ex Theocrito etiam addidit Piscatoria*. Además, es claro ya para Escalígero que la *Pastoralia* “admite” una considerable cantidad de cantos: *Ergo Altercationes, Gaudia, Gratulationes, Amores, Preces, Conquestiones, Cantus amatorii, Monodiae, Vota, Euentorum recitationes, Pompae rusticae, Laudationes, Oaristyes, Proci et Puellae Disputationes*.

⁹⁵ Cf. *Infra*, pp. 91-93.

⁹⁶ Cito por las páginas de la edición del *Commento di Giovanni Boccaccio sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri* de J. Moutier de 1844, p. 15. Cf. Halperin (1983), pp. 21-23, 32-34.

A pesar de grandes avances en la clasificación poética, la teoría sistemática de los géneros literarios pertenece propiamente al Neoclasicismo. De este periodo data la importante *Dissertatio de carmine pastorali* (1659) de René Rapin,⁹⁷ quien destacó la importancia de definir los temas que constituían la poesía pastoril en un texto introductorio a su producción poética y que ya trata exclusivamente sobre esta tradición.⁹⁸ Aunado a esto, es destacable que Rapin puso por escrito un canon de poetas que de cierta forma ya estaba establecido en la práctica: compara a Virgilio con Teócrito, que son ambos modelos, *carminis pastoritii principes*,⁹⁹ pero coloca al mantuano como el autor más importante y menciona que superó al griego.¹⁰⁰ Sin embargo, Teócrito no es el primer poeta del tipo, sino que este género es el más antiguo de la humanidad, pues deriva de la vida natural y pastoril, y los primeros hombres del mundo fueron pastores, como los del Antiguo Testamento.¹⁰¹ Además, propone diferentes definiciones de *pastoralia* tomando en cuenta las opiniones de antiguos y contemporáneos, pero él considera de forma muy sencilla que: *nihil enim praeter actionem pastoralem, ut declaratum est, ad carmen pastorale pertinere potest*.¹⁰²

Otro importante pensador del Neoclasicismo, Francisco Xavier Alegre, ahora en México, escribe en las notas a su traducción de la *Poética* de Boileau un relevante apéndice crítico sobre el género.¹⁰³ Al igual que Rapin, considera que la égloga es: “la primera especie de poesía que se cultivó en el mundo, puesto que la vida pastoril es la más antigua y natural al ser humano”.¹⁰⁴ Además, por esta razón la materia de la poesía pastoril es tan sencilla y agradable: “De la fantasía y de los labios de unos pastores no podían nacer sino expresiones conformes a su profesión: amables, amenas, sencillas...”. Pero al contrario del

⁹⁷ Este tratado acompañaba la publicación de sus églogas y después circuló por separado. Yo tuve acceso a la edición de 1672 de Leiden de la imprenta de Arnolde Doude, con título *Renati Rapini Eclogae cum Dissertatione de carmine pastorali*, y cito por las páginas de dicho texto.

⁹⁸ Del mismo modo, Fontenelle escribe su *Discours sur la nature de l'églogue* (1688) como introducción a su obra, pero posteriormente circuló autónomamente.

⁹⁹ Rapin (1672), p. 140.

¹⁰⁰ Idem, p. 124.

¹⁰¹ Idem, p. 71, 77 y ss. Cf. especialmente subcapítulo titulado *Carminis pastoritii antiquitas*.

¹⁰² Idem, p. 106.

¹⁰³ Quiñones Melgoza y Reyes Palacios realizaron en 2014 (México, UNAM) una edición de esta traducción y sus notas críticas, modelada a partir de la de García Icazbalceta de 1889 y que conserva su Introducción. Cito a partir de las páginas de dicha edición, Boileau & Alegre (2014).

¹⁰⁴ Como vemos, esta tendencia “idealizadora” que busca los orígenes del género en una Edad dorada, inspirada indirectamente por Virgilio y sus églogas IV y X, estaba bastante vigente y difundida en estos siglos, aunque también es sabido que la *Dissertatio* de Rapin, quien al igual que Alegre era jesuita, fue muy conocida en su tiempo.

francés, Alegre pronuncia su preferencia por el poeta siracusano: “Teócrito es el más perfecto ejemplar en este género de poesía...”; además, algunas de las églogas de Virgilio son puras traducciones de Teócrito, según el jesuita, afirmación en la que ya se asoman ideales literarios románticistas.¹⁰⁵

A finales del siglo XIX y principios del XX, junto con el nuevo auge e interés por la poesía helenística, el estudio de la poesía bucólica griega recobró fuerza y las aportaciones de Teócrito volvieron a ser estudiadas por sí mismas. Aparecieron varias ediciones y traducciones no sólo de Teócrito, sino de los tres poetas bucólicos griegos. Filólogos alemanes de gran talla académica, como Ahrens o Paul Maas, introdujeron correcciones al texto teocriteo que aun hoy son de gran relevancia. Sin embargo, el trabajo más importante de este tipo es *Die Textgeschichte der Griechischen Bukoliker* (Berlín, 1906) de Wilamowitz-Moellendorf, que estableció la pauta de las ediciones posteriores. También en este periodo se publicó el importante *Étude sur Theocrite* (París, 1898) de Phillippe Legrand,¹⁰⁶ cuyas líneas de interpretación afectarán significativamente la manera en la que Teócrito arribó al siglo XX. Aunque Legrand aun conserva ciertas anteojeras heredadas de la tradición crítica antecedente, es de gran relevancia que dedique un estudio tan minucioso y compilativo como su *Étude* solamente a Teócrito; en éste analiza cuidadosamente evidencia de todo tipo sobre cuestiones de biografía, autenticidad, temática y estilo, con lo que vemos que nuestro autor se ha “independizado” relativamente de la tradición bucolizante y es ahora objeto de estudio como poeta con relevancia propia.

Hacia la mitad del siglo XX florecieron una gran cantidad de obras dedicadas al análisis del fenómeno bucólico, pero la constante será seguir estudiando a los autores griegos través de sus aportaciones a la literatura pastoril posterior. Eminentes críticos surgen en esta generación: Thomas G. Rosenmeyer, Carlo Gallavotti, Charles Segal, John Van Sickle, Pierre Monteil, Jean Irigoín, K. J. Dover, entre muchos otros. De tal forma, algunos de ellos mostraron un gran interés en la poesía de Teócrito, Mosco y Bión por sí misma y como eminentes ejemplos de la edad helenística, mientras que otros parecían más interesados en ellos como antecedente de la tradición post-virgiliana.

¹⁰⁵ Boilaeu & Alegre (2014), pp. 127-128.

¹⁰⁶ Legrand también es editor de los poetas bucólicos griegos: *Bucoliques grècs* (1927).

Por ejemplo, Thomas G. Rosenmeyer considera que éste es un género transparente, sensual y melodioso que trata con todos los elementos simples de la vida, regocijándose en el amor y la juventud. El personaje de la poesía pastoril está en la posición más disfrutable cuando se acerca a la simplicidad sin poses del animal, siendo parte de un todo con el que está en perfecta comunión. Los siguientes elementos son los principales y característicos en la tradición bucólica: la simplicidad, el *otium*, la libertad, la música, el humor, la naturaleza, el erotismo y el tema de la Edad Dorada. Sin embargo, el de Rosenmeyer es un estudio de toda la tradición pastoril, no solamente de Teócrito, por lo que claramente tal perspectiva no siempre se aplica a nuestro poeta.¹⁰⁷ Charles Segal, por su parte, enfoca su análisis en Teócrito y Virgilio, pero su visión de ambos se acerca mucho a la de Rosenmeyer; por consiguiente, asevera que la poesía pastoril es una destilación del proceso de creación poética, un marco atemporal para explorar la esencia de la poesía.¹⁰⁸

No obstante, en los últimos cuarenta años el estudio de Teócrito y los bucólicos griegos ha tomado gran fuerza en la crítica. Uno de los enfoques más revolucionarios y novedosos que modificaron la forma de acercarse a este rubro fue el presentado por David Halperin en su obra *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry* (1983). Halperin enfatiza la necesidad de distinguir entre lo pastoril, un “modo” según el enfoque de Frye¹⁰⁹ que puede invadir distintas expresiones artísticas, y lo bucólico, que es estrictamente literario, de forma que es imperativo reconocer los logros originales de Teócrito dentro de la tradición poética griega en vez de interpretarlo a partir de la literatura pastoril posterior. Para este académico es de primer orden, de tal forma, “despastoralizar” a Teócrito. Más aun, la poesía bucólica griega no poseía una identidad genérica autónoma, pues era un subgénero del *epos* y se puede distinguir sólo en el contexto de la tradición épica como un todo.

Esta postura fue, en efecto, controversial, y muchos estudiosos creen que Halperin yerra al minimizar la importancia de lo pastoril en Teócrito. Por ejemplo, Fantuzzi & Hunter, al analizar las canciones de Simíquidas y Lícidas en el *Idilio* VII, pronuncian su desacuerdo con Halperin, quien, según ellos, exagera al subvalorar el tono pastoril del

¹⁰⁷ Rosenmeyer (1969).

¹⁰⁸ Segal (1981).

¹⁰⁹ Cf. *Supra*, p. 24.

pasaje.¹¹⁰ Sin embargo, no cabe duda de que este libro suscitó mucha discusión necesaria entre los especialistas e hizo que el mundo académico reevaluara muchos de los conceptos literarios que había dado por sentados durante un largo tiempo.

El siglo XXI está marcado por un nuevo y renovado interés por los estudios de intertextualidad en la poesía helenística,¹¹¹ con lo cual los poetas bucólicos han resultado enormemente beneficiados. Aunque estos estudios sobre las relaciones de Teócrito con poetas precedentes significan un enorme paso hacia la comprensión de su poética, la discusión sobre el estadio original de su obra y sobre la interpretación del género continúa sin un consenso específico. Una obra de gran relevancia que ahonda en este tema es el artículo de Kathryn Gutzwiller, *The Bucolic Problem* (2006), en el que busca una definición del género en el *Idilio* I y en las múltiples menciones de *boukólikos* y su relación con el retrato del personaje principal, el vaquero siciliano Dafnis. Como podemos ver, las líneas de interpretación siguen aún abiertas, pues el tema dista de estar agotado. Queda mucho camino por recorrer hacia la comprensión cabal de la tradición que inicia con los poemas de Teócrito y, claro está, de este autor por sí mismo.

¹¹⁰ Fantuzzi & Hunter (2002), p. 182, n. 17.

¹¹¹ Por ejemplo: Acosta-Hughes (2002), (2010); Carvarzere, Aloni & Barchiesi (2001); Fantuzzi & Hunter (2002); Harrison (2007); Hunter, Rengakos & Sistikou (2014), entre muchos otros.

3. Teócrito de Siracusa y su obra

3.1 Datos biográficos

Aunque Teócrito de Siracusa fue uno de los más grandes poetas de la edad helenística y es uno de los autores griegos que mejor conservamos, sabemos muy poco de su vida, pues los datos son escasos, imprecisos y en ocasiones poco fidedignos. Además, muchos de ellos se han extraído de su misma obra, por lo que la dimensión literaria de estas conjeturas las vuelve esquivas y difíciles de interpretar. La Suda, por una parte, nos dice lo siguiente:

<Θεόκριτος,> Χῖος, ῥήτωρ, μαθητὴς Μητροδώρου τοῦ Ἰσοκρατικοῦ. ἔγραψε Χρείας· ἀντεπολιτεύσατο δὲ Θεοπόμπῳ τῷ ἱστορικῷ. φέρεται αὐτοῦ ἱστορία Λιβύης καὶ ἐπιστολαὶ θαυμάσιαι. ἔστι καὶ ἕτερος Θεόκριτος, Πραξαγόρου καὶ Φιλίνης, οἱ δὲ Σιμίχου· Συρακούσιος, οἱ δὲ φασι Κῶν· μετόκησε δὲ ἐν Συρακούσαις. οὗτος ἔγραψε τὰ καλούμενα Βουκολικὰ ἐπὶ Δωρίδι διαλέκτῳ. τινὲς δὲ ἀναφέρουσιν εἰς αὐτὸν καὶ ταῦτα· Προϊτίδας, Ἑλπίδας, Ὕμνους, Ἡρωΐνας, Ἐπικήδεια μέλη, ἐλεγείας καὶ ἰάμβους, ἐπιγράμματα. ἰστέον δὲ ὅτι τρεῖς γεγονάσι Βουκολικῶν ἐπῶν ποιηταί, Θεόκριτος οὗτοςί, Μόσχος Σικελιώτης καὶ Βίων ὁ Σμυρναῖος, ἕκ τινος χωριδίου καλουμένου Φλώσσης.

Primero que nada, esta entrada nos informa sobre un Teócrito, rétor, originario de Quíos. Nuestro poeta es “el otro Teócrito”, hijo de Praxágoras y de Filina, y, según otros, de Simiquio. Era siracusano, pero hay quienes mantienen que nació en Cos, aunque sí vivió en Siracusa. Escribió los “llamados versos bucólicos” en dialecto dórico, pero hay quienes, además, le atribuyen las siguientes obras: *Hijas de Preto*, *Esperanzas*, *Himnos*, *Heroínas*, *Lamentos*, elegías, yambos y epigramas. Éste fue también el primero de los tres poetas de poemas bucólicos, junto con Mosco y Bión. Cabe destacar que no tenemos más noticias sobre las obras anteriores y que, a excepción de los epigramas, nada de ello nos fue conservado bajo tales nomenclaturas.

Como vemos, había diversas opiniones sobre el origen de Teócrito. La información sobre Simiquias como su supuesto padre proviene del Idilio VII, en el que un personaje, Simíquidas, suele identificarse con el autor. Esto lo ratifica un escolio de los *prolegomena*:

Θεόκριτος ὁ τῶν βουκολικῶν ποιητῆς Συρακούσιος ἦν τὸ γένος, πατρὸς Σιμίχου, ὡς αὐτὸς φησι (VII 21)· ‘Σιμιχίδα, πᾶ δὴ τὸ μεσαμέριον πόδας ἔλκεις’; ἔνιοι δὲ τὸ ‘Σιμιχίδα’ ἐπώνυμον εἶναι λέγουσι – δοκεῖ γὰρ σιμὸς εἶναι τὴν πρόσωπιν –, πατέρα δ’ ἐσηκέναι Πραξαγόραν καὶ μητέρα Φιλίαν. ἀκουστῆς δὲ γέγονε Φιλητᾶ καὶ Ἀσκληπιάδου, ὧν

μνημονεύει (VII 40). ἤκμασε δὲ κατὰ Πτολεμαῖον τὸν ἐπικληθέντα <Φιλάδελφον τὸν Πτολεμαίου τοῦ> Λάγου.¹¹²

Este valioso comentario, que aparece en el inicio de varios códices, ratifica mucha información de la Suda y parece estar muy consciente de la dudosa certeza del dato sobre Simiquias. Teócrito, que supuestamente era chato (δοκεῖ γὰρ σιμὸς εἶναι τὴν πρόσοψιν), se habría burlado de sí mismo eligiendo este pseudónimo, Simíquidas, y, por lo tanto, este nombre no es su patronímico ni el de una persona real. Este escolio también nos informa que fue discípulo de Asclepiades y de Filitas, otro dato tomado del *Idilio* VII, y que su acmé, su florecimiento artístico, se ubica bajo el reinado de Ptolomeo II Filadelfo, hijo de Ptolomeo I Sóter.

No obstante, conservamos un muy interesante testimonio de la vida y obra de Teócrito en el epigrama 9, 434 de la *Antología Palatina* y que en los manuscritos se atribuye al autor:

[TOY AYTOY]

Ἄλλος ὁ Χῖος· ἐγὼ δὲ Θεόκριτος, ὃς τὰδ' ἔγραψα,
εἷς ἀπὸ τῶν πολλῶν εἰμὶ Συρακοσίων,
υἱὸς Πραξαγόραο περικλειτῆς τε Φιλίννης·
Μοῦσαν δ' ὀθνεῖαν οὐ τιν' ἐφελκυσάμαν.

Otro es, de tal forma, el de Quíos; éste es el que escribió las siguientes cosas, siracusano e hijo de Praxágoras y la noble Filina, que “no trae consigo a ninguna musa ajena”. Este parece ser un epigrama introductorio de una colección de poesía teocritea bastante antigua, que se remontaría inclusive al siglo III¹¹³ y sería anterior a la antología de Artemidoro.¹¹⁴

Podemos ver que el verso inicial, que menciona de inmediato al “otro Teócrito”, el de Quíos, se asemeja mucho a la información de la entrada de la Suda, por lo que Kathryn Gutzwiller, siguiendo a Pohlenz, ha propuesto que este epigrama fue fuente de la enciclopedia bizantina.¹¹⁵ No obstante, aunque la autora no cree que este epigrama haya sido creado por manos de Teócrito, es bastante cercano al periodo en el que vivió, y que

¹¹² Schol. A a1-A a10; Wendel (1914), p. 1.

¹¹³ Gutzwiller (1996), p. 119.

¹¹⁴ Cf. *Supra*, p. 41.

¹¹⁵ Gutzwiller (1996), p. 136.

debe contener información antigua y bastante fidedigna sobre nuestro autor. Por consiguiente, podemos pensar que en el siglo III Teócrito de Quíos era bastante conocido y que por esto se tendría que haber hecho la distinción, que nuestro Teócrito sí era siracusano, y que sus padres fueron Praxágoras y Filina, la ilustre o noble, aunque no sabemos por qué usa tal adjetivo.¹¹⁶

Ahora bien, aunque, como ya mencioné, muchas veces se ha sobreinterpretado su valor testimonial biográfico, de la obra de Teócrito también podemos extraer algunos datos certeros. Por ejemplo, los *Idilios* XIV, XV y XVII, por el tema que tratan, deben datar del reinado de Ptolomeo Filadelfo, y los últimos dos de su matrimonio con Arsínoe, que duró del 278 al 268 a. C. El *Idilio* XVI está dedicado a Hierón II de Siracusa, y se ha ubicado en el 275 a. C. Por esta razón, Hunter deduce que la carrera poética de Teócrito pudo iniciar a finales de la década del 280 y se extendió hasta la mitad del siglo III.¹¹⁷ Consecuentemente, también es probable que haya trabajado en Alejandría o, por lo menos, que haya realizado una estancia ahí. Por su parte, el *Idilio* VII, que debe tomarse con cautela como testimonio histórico de la vida de Teócrito, muestra un gran conocimiento social y geográfico de la isla de Cos, de forma que también es posible que haya tenido una relación estrecha con este lugar, o con gente prominente, como el poeta Filitas de Cos.¹¹⁸

3.2 Obra atribuida

Bajo el nombre de Teócrito conservamos más de treinta idilios, una veintena de epigramas, un *technopaegnon* o *carmen figuratum*, y unos cuantos fragmentos, entre los que está uno hexamétrico de una obra titulada *El rizo de Berenice*, que cita Ateneo.¹¹⁹ La tradición manuscrita medieval, por cierto, transmite normalmente treinta idilios, pero la edición de Gow de 1973 considera treinta y uno, pues el último es un fragmento del *Papiro de Antínoe* que llamó παιδικά γ', también considerado por Gallavotti, si bien el italiano lo denomina

¹¹⁶ Cf. Legrand (1925), p. V.

¹¹⁷ Hunter (1999), p. 2.

¹¹⁸ Sbardella (2000), p. 32. Recientemente se han descubierto muchos paralelos entre Teócrito, especialmente en el este *Idilio* VII, y Filitas, cuya obra apenas conservamos. Cf. Montes Cala (2013) *passim*.

¹¹⁹ *Athen.* VII. 284. Gow lo coloca como Fragmento 3, junto con otros dos *fragmenta sine verbis* transmitidos por Eustacio (fr. 1) y el *Etymologicum magnum* (fr. 2).

Fragmentum aeolicum. Este último editor, en su colación de 1993, incluye treinta y tres idilios, pues el fragmento de *Berenice* es numerado como 32 y el espurio *In mortuum Adonem* es el 33, junto con 25 epigramas¹²⁰ y el *technopaegnon* conocido como *La siringa*.¹²¹

Toda la transmisión directa, es decir, sin contar los fragmentos que conservamos por citación, nos viene conservada, por una parte, mediante una extensa tradición manuscrita medieval¹²² constituida por más de 180 códices datados entre el siglo XIII y el XVI; éstos suelen dividirse en tres familias: la Ambrosiana, representada por la letra K, la Laurenciana o La, y la Vaticana o Va. Por otra parte, los papiros recientemente encontrados nos ofrecen una visión complementaria y muy rica de la obra de Teócrito, pues no sólo transmiten fragmentos sino idilios completos, y nos informan mucho sobre las *lectiones* antiguas y sobre la conformación de las ediciones antiguas de su poesía. Los papiros más representativos son el ya citado *Papiro de Antínoe*, que data del siglo V d. C., y el Papiro de Oxirrinco 2064, que suele leerse en conjunto con el 3548.¹²³

De los idilios, veintidós generalmente son aceptados como genuinos, al igual que veinte epigramas. Existen ciertos poemas, como el VIII y el IX, que tienen una muy buena conservación y una posición privilegiada en los manuscritos, pero que, casi con unanimidad, hoy en día se consideran espurios.¹²⁴ Es probable que no conservemos todo lo que escribió Teócrito, pero también debemos considerar que, de ser este el caso, no hayamos perdido mucho de su trabajo.

¹²⁰ Gow (1973) incluye 27 epigramas.

¹²¹ Tanto el *Corpus bucolicum* como la *Antología Palatina* preservan otros *technopaegnia*: *El altar*, atribuido a Dosiadas, *Las alas*, *El hacha* and *El huevo*, supuestamente obras de Simias, y otro *Altar* de un personaje llamado Besantio. Cf. Gow (1978).

¹²² Gallavotti (1951), pp. 65-75, considera que todo lo que conservamos en los códices representa solamente una tradición, la bizantina, que se remonta a un solo arquetipo; sin embargo, debieron existir otras vertientes que no nos llegaron. Los papiros, entonces, son el otro "bando" de la tradición textual.

¹²³ Cf. Gallavotti (1993), pp. 8-21

¹²⁴ En el caso de VIII y IX, desde Valkenaer (1779) se sospecha de ellos, pero siguieron transmitiéndose como parte del *corpus*. No obstante, Irigoien (1975) ha defendido, basado en técnicas numéricas, la autenticidad de ambos.

3.3 Contexto histórico. El periodo helenístico.

Suele considerarse que el periodo helenístico se extiende, en términos historiográficos, desde la muerte de Alejandro Magno en el 323 a. C. hasta la batalla de Actium, derrota definitiva de Marco Antonio y Cleopatra, en el 31 a. C.¹²⁵ Se trata de un periodo de grandes cambios políticos, sociales y culturales en Grecia y en todo el territorio considerado griego, en el que decaen las ciudades estado a favor del universalismo de la llamada *ecuméne*, el mundo griego, hogar y posesión común de los hombres civilizados, en la que se crea una cultura sincrética que incluye la gran diversidad de pueblos que la integran.

De tal forma, la división del imperio de Alejandro, tras su muerte, trajo considerables cambios en el plano político. Cada uno de sus sucesores, los diádocos,¹²⁶ conservó una porción de este imperio y creó su propio reino, aunque la transición no fue nada pacífica y la estabilidad política se alcanzó hasta la primera mitad del siglo III.¹²⁷ Ptolomeo I (367-282), por su parte, hijo del aristócrata macedonio Lagos y de Arsínoe, fundó en Egipto la dinastía Ptolemaica en el 305 a. C.¹²⁸, estableciendo su imperio en Alejandría. Si bien esta ciudad fue fundada estratégicamente por el mismo Alejandro tras su expedición a Egipto, fue Ptolomeo quien la convirtió en el centro urbano y cultural que fue durante los siguientes siglos, pues en ella plasmó todo su programa político, el de crear una ciudad cosmopolita, de gran relevancia artística, científica, gubernamental, religiosa y comercial, que funcionara como el nuevo centro del mundo griego y de su expansión en el orbe.¹²⁹ Sin embargo, muchas otras ciudades cobraron relevancia en este periodo, como Pérgamo, Antioquía o Nicomedia, todas en el oriente, mientras que algunas de las que

¹²⁵ Claramente, ésta es una clasificación histórica, que parte de sucesos políticos; no obstante, el helenismo como fenómeno cultural es igualmente relevante, y considero que se extiende, por lo menos, hasta los tiempos de los autores latinos augústeos. Cf. Erskine (2005), p. 3.

¹²⁶ A saber, Ptolomeo, Seleuco, Lisímaco y Antígono fueron los principales. Cf. Braund, "After Alexander: The Emergence of the Hellenistic World", en Erskine (ed.), *A Companion to the Hellenistic World*, Wiley-Blackwell, 2005, pp. 19-24.

¹²⁷ Gutzwiller (2007), p. 2.

¹²⁸ Su hijo, Ptolomeo II Filadelfo (gobierno: 285-246 a. C.), resulta de importancia para nuestra investigación por ser, probablemente, quien gobernó durante la actividad literaria de Teócrito.

¹²⁹ Couat (1968), pp. 4-9.

anteriormente habían sido baluartes, como Atenas, continuaron teniendo relevancia cultural,¹³⁰ aunque sobre todo su papel fue simbólico.

De tal forma, la dinastía ptolemaica dará, en gran parte, forma a la cultura del siglo III. Ptolomeo I Sóter comprendió el valor de la “apropiación” de la cultura griega para legitimar su reino, por lo cual buscó atraer a su corte a un importante número de científicos, filósofos y poetas que colaboraran con él; por ejemplo, Demetrio Falero, alumno de Teofrasto, dejó Atenas para establecerse bajo la protección del rey, al igual que el matemático Euclides o el poeta Filitas de Cos. Aunado a esto, concibió la creación de la Biblioteca de Alejandría, en la que se reuniera todo el saber de la *ecuméne* griega, sin distinción de lenguas ni razas. Así pues, comenzó a recopilar volúmenes, rollos de papiro, hasta formar una colección considerable para la creación de la biblioteca, a la cual se le añadieron cada vez más ejemplares.

Tal actividad de recopilación hizo evidente la necesidad de conservar correctamente lo mejor de todo este legado literario y cultural, con lo que surgieron tres fenómenos relevantes. En primer lugar, se comenzó a catalogar lo que se tenía, pues se llegó a un punto en el que se poseían miles y miles de rollos. Después, comenzaron a crear copias de los mejores títulos que se poseían, especialmente si sólo se tenía una o dos copias de ellos. Esta multiplicidad de versiones, a su vez, llevó a la necesidad de estudiar los manuscritos disponibles para establecer un texto canónico, de “expurgar” al texto de interpolaciones, errores de dedo, o cualquier considerada imperfección que afectara al texto. Esto se trata, ni más ni menos, del nacimiento de la filología como disciplina y del estudio de los textos por sí mismos.¹³¹

Cabe mencionar, además, que la Biblioteca fue el pilar del saber alejandrino, pero alrededor de ella se establecieron una serie de complejos anexos, creados a partir del modelo de los recintos filosóficos atenienses, que complementaron esta especie de *campus* científico: el Museo, que tenía su propia biblioteca y espacios de discusión con jardines, y el Serapeo, al que también se añadió una biblioteca cuando se rebasó la capacidad de las

¹³⁰ Atenas siguió siendo el centro filosófico de Grecia, puesto que ahí fundaron sus escuelas en este periodo Epicuro y Zenón, y ahí se mantuvieron los otros centros didáctico-filosóficos de la edad clásica, como el Liceo aristotélico y la Academia platónica.

¹³¹ Gutzwiller (2007), p. 21; Couat (1968), pp. 21-22.

otras. Además, Ptolomeo I pidió a su protegido Demetrio Falero que se encargara de la nueva Biblioteca. Aunque no suele considerarse que éste haya sido el primer bibliotecario, dado que aún no estaba propiamente consolidada, fue el primero de una serie de eruditos, algunos también poetas, que tendrán bajo su tutela la institución más importante de Alejandría, disponiendo de su impresionante acervo: Zenódoto de Éfeso, Calímaco de Cirene, Eratóstenes de Cirene, Apolonio de Rodas, Aristófanes de Bizancio y Aristarco de Samos.¹³²

3.3.1. La literatura helenística: imitación y recreación de los clásicos

El término helenístico aplicado a la poesía normalmente se referirá a la era de Calímaco, de Apolonio de Rodas, Arato, Herondas, Teócrito, que son los poetas de los que más obra se conserva.¹³³ Se trata de una época de gran modernidad, que establece los cánones literarios que continuarán los romanos y que quedarán paradigmáticamente en la tradición occidental. El surgimiento de la literatura helenística es, de tal manera, el punto de llegada, la culminación de un proceso literario que había ido desarrollándose durante muchos siglos anteriores.¹³⁴

El sobresaliente estudioso de poesía helenística, Giuseppe Giangrande, considera que las siguientes son las características más relevantes de esta época:¹³⁵

- * La interioridad y la introspección, pues abundan los temas y las reflexiones personales.
- * El erotismo, que hereda de la tradición lírica, pero que llega a su apogeo con los poetas helenísticos.
- * El gusto por lo cotidiano y las escenas “miniatura” que serán amplificadas y elevadas en un estilo sublime.
- * El humorismo y la ironía, que tienen una función capital; éstos se emplearán, especialmente, en las polémicas literarias;

¹³² Couat (1968), pp. 22-23.

¹³³ Hutchinson (1988), p. 3.

¹³⁴ Giangrande (1984), p. 158.

¹³⁵ Idem, pp. 158-161, 167, 171.

* La experimentación lúdica y poética, la cual conlleva un cruce perfectamente consciente de géneros¹³⁶ y de los límites entre ellos, ya sean métricos, temáticos, lingüísticos, etc.

* La variación, o la llamada *polyeideia*, ideal literario por el que aboga Calímaco¹³⁷ que exige que un autor cultive varias formas de poesía, tópicos distintos, diversos metros y dialectos, etc., es decir, que la creación literaria no sea monótona, sino variada y multicolor (*poikilía*).

* La erudición, derivada de las actividades filológicas

* El desarrollo técnico de un lenguaje poético, que muchos poetas comparten en una especie de código literario helenístico.

En relación con estas últimas características, Giangrande menciona que los poetas helenísticos refinaron la práctica poética de la alusividad.¹³⁸ El lenguaje poético de los poetas anteriores les sirvió como base, pero para hacer referencia a ellos no bastaba mencionarlos o imitarlos llanamente, sino que había que aludir a ellos con ciertas técnicas, lo que la crítica del siglo XX, a partir de la obra de Pasquali,¹³⁹ llamó *arte allusiva*. Acosta-Hughes alega lo siguiente:

The study of allusion has traditionally been central to the interpretation of Hellenistic poetry, in part because of the perception that the newly systematized practice of scholarship in Alexandria and the other Hellenistic metropolis allowed poets a more focused, sustained and critical understanding of archaic text.¹⁴⁰

Como dijimos anteriormente, la Biblioteca y el Museo en Alejandría fueron un centro académico que ocasionó un enorme impacto en la vida cultural helenística, ya que claramente las actividades críticas que realizaban los poetas-filólogos en ella no se limitaban a este ámbito, sino que se extendieron a su creación poética. La erudición y el conocimiento clínico de los textos heredados y admirados, pues, condicionó, evidentemente, la forma en la que tales serían imitados. Bastaba una particularidad métrica

¹³⁶ Esto es el llamado *Kreuzung der Gattungen* de Kroll. Cf. Supra, p. 20.

¹³⁷ *Call.*, fr. 203 Pfeiffer

¹³⁸ Cf. Supra pp. 20-21.

¹³⁹ Pasquali (1951) *passim*.

¹⁴⁰ Acosta-Hughes (2010), p. 5.

homérica trasladada al verso de un poeta helenístico para que el auditorio notara que se trataba de una alusión.¹⁴¹ Claro está, sin embargo, que las reminiscencias pueden ser inconscientes, pero lo que distingue a la alusión helenística es la necesidad de que el receptor, idealmente, perciba y comprenda el intertexto.¹⁴²

Ahora bien, los grandes poetas del siglo III, que florecieron bajo los reinados de los dos primeros Ptolomeos, sin dudas, fueron los ya mencionados Calímaco de Cirene, Apolonio de Rodas y Teócrito de Siracusa. Pero, podría decirse, ellos representan una segunda generación de poetas helenísticos, los alumnos de grandes maestros antecesores que instauraron el lenguaje poético helenístico y las tendencias literarias de la época. Estos grandes maestros son sobre todo dos: Filitas de Cos y Asclepiades de Samos.

Filitas de Cos, por una parte, nació hacia el 340 a. C. Entre los años 305-300 fue llamado a Alejandría por Ptolomeo I para ser maestro de su hijo, Ptolomeo II Filadelfo. No obstante, Sbardella cree que regresó a Cos en el 290, por lo que es probable que Teócrito haya conocido a Filitas, que ya habría sido un hombre maduro y de gran renombre, durante una estancia en la isla de Cos, en el 280 aproximadamente.¹⁴³ Filitas fue poeta, pues escribió poemas hexamétricos que la tradición consideró *epilios* (el *Hermes*), dísticos elegíacos (por ejemplo en la elegía *Deméter*) y epigramas, pero también fue gramático, y creó una serie de escritos sobre lengua, lexicografía y el texto homérico, por lo que él es el *poeta doctus* original, como menciona Estrabón (14, 2. 9): ποιητῆς ἄμα καὶ κριτικὸς. Filitas fue una figura emblemática en su tiempo, pues su obsesión por su trabajo, que incluso lo dejaba sin comer ni dormir, fue caricaturizada por sus contemporáneos, como la atestigua el siguiente epigrama funerario que nos transmite Ateneo (9, 401e), un supuesto epitafio del poeta:

ξεῖνε, Φιλητᾶς εἰμί. λόγων ὁ ψευδόμενός με
ᾔλεσε καὶ νυκτῶν φροντίδες ἐσπέριοι.

¹⁴¹ Cf. Giangrande (1967). Otro claro ejemplo es la conocida *oppositio in imitando*, un recurso en el que se imita o alude a algún modelo diciendo exactamente lo contrario, lo cual sucede frecuentemente en Teócrito. Cf. Halperin (1984), p. 249.

¹⁴² Bonnano (1990), p. 11.

¹⁴³ Sbardella (2000) p. 14. Mas no hay que confundir este posible contacto con un discipulado, hecho autosquedástico extraído de la interpretación del *Idilio* VII por parte de los escoliastas. Cf. Dettori (2000), p. 7.

Por lo tanto, a Filitas se remontan ideales literarios helenísticos que incluso personalmente encarnaba, la λεπτοτής y el πόνος, pues ningún poeta podía crear algo valioso sin el esfuerzo y el sufrimiento, ambos visibles en un físico deteriorado; tal es el ideal de μοχθίζω que después descubriremos en Teócrito.¹⁴⁴

Asclepiades de Samos, la otra gran personalidad de la primera generación, es una figura clave en el desarrollo temprano del epigrama literario griego, cuya influencia es evidente en las referencias e imitaciones de los poetas posteriores. Aunque la cronología de su vida es incierta, Luis Guichard considera que es probable que haya nacido alrededor del 330 a. C.; también su origen samio se sustenta en el testimonio del *Idilio* VII de Teócrito (vv. 39-41), y luego fue incorporado a la transmisión indirecta y a los escolios.¹⁴⁵ No se sabe, además, cómo fue su contacto con Teócrito, ni si estuvo o no algún tiempo en Alejandría, pero su importancia en la práctica poética del siracusano y de los demás helenísticos es innegable.¹⁴⁶ Lo que sobre todo ha inmortalizado la obra de este poeta es su tratamiento del tema amoroso, pues su producción erótica es amplia y estableció muchos de los motivos que serán recurrentes en los autores posteriores,¹⁴⁷ como el beber para olvidar un amor; un ejemplo de lo anterior es la personificación del Eros juguetón, que se convertirá en un importante tópico epigramático helenístico.¹⁴⁸ Es posible, más aun, que a Asclepiades podamos atribuirle el desarrollo de lo dulce (ἡδύς) como concepto literario, obviamente relacionado con su vocabulario erótico, con un aspecto programático, lo cual será central en el tratamiento de las polémicas literarias y de los programas poéticos, muy cultivados en poesía helenística, como veremos en el caso de Teócrito.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Cf. *Infra*, Capítulo 4.

¹⁴⁵ Guichard (2004), p. 12.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 16.

¹⁴⁷ Fernández Galliano (2008), p. 122.

¹⁴⁸ Cf. *Asclep.*, *AP*, XII, 50, 75, 105, entre otros. Su influencia es clara, por mencionar un ejemplo, en el conocido poemilla *Eros fugitivo* del bucólico Mosco de Siracusa.

¹⁴⁹ Cf. *Infra*, Capítulo 4.

4. Análisis de textos.

4.1 Idilios I y VII.

4.1.1 Introducción

Los idilios I y VII son dos de los poemas más representativos de la obra de Teócrito de Siracusa y se consideran, desde la antigüedad¹⁵⁰ hasta nuestros días, centrales para comprender la visión literaria del poeta.¹⁵¹ Mi análisis sobre Teócrito se basará en los rasgos literarios y alusivos que presentan estas dos obras bajo la creencia de que ambas, por ser programáticas y ampliamente descriptivas de lo que el receptor de Teócrito esperaba de él, es decir, de su horizonte de expectativas, son claves para comprender su estilo y su ideal poético, así como un testimonio invaluable del prototipo composicional¹⁵² que un público receptor temprano posteriormente aprendió a considerar bucólico. Ahora bien, ambos textos serán analizados en conjunto, pues comparten muchos elementos y hacen continuamente referencia el uno al otro, de manera que examinarlos a partir de sus semejanzas y de su dinámica interna, y no a partir de lo que en apariencia los separa, resulta mucho más provechoso para este estudio.¹⁵³

El *Idilio* I¹⁵⁴ presenta en los manuscritos un doble título, Tirsis o la canción¹⁵⁵ y retrata el encuentro de un cabrero anónimo con el pastor Tirsis, personaje dotado de notables habilidades musicales. Ambos se instan a emitir canciones (vv. 1-14), pero el cabrero, hábil con la siringa, teme molestar a Pan en la hora de su descanso, por lo que pide a su interlocutor que cante los Δάφνιδος ἄλγεα, los dolores del pastor siciliano Dafnis (vv. 15-26), y le ofrece a cambio una copa de hiedra descrita minuciosamente que contiene tres escenas: la de dos hombres disputando en vano el amor de una hermosísima mujer que se divierte con la desesperación de sus pretendientes, la de un viejo pescador arrastrando una red de pesca y, finalmente, la de un muchacho que debía custodiar un campo de vides, pero se distrae confeccionando una canastilla para grillos mientras dos zorros acechan la cosecha

¹⁵⁰ Por ejemplo, los escoliastas dicen que el editor Artemidoro colocó el *Idilio* I al principio de su colección por su calidad. Wendel, p. 23, 5-10.

¹⁵¹ Van Sickle (1975), p. 59.

¹⁵² Es decir, el modelo que fungió como prototipo para la posteridad.

¹⁵³ Cf. Stephens (2006), p. 92.

¹⁵⁴ Cf. la traducción y texto de este idilio en el apéndice, p. 151 y ss.

¹⁵⁵ Θύρσις ἢ ᾠδή en escolios y algunos manuscritos; en K aparece ποιμὴν καὶ αἰπόλος.

y su almuerzo (vv. 27-56). El cabrero ofrece también otros atractivos y rústicos premios, tras lo cual Tirsis comienza su canción; en ella, Dafnis se encuentra agonizando, aunque nunca sabemos explícitamente la razón, por lo que toda la naturaleza se aflige. Algunas divinidades llegan a su encuentro y lo increpan, pues ellos también se sorprenden ante la situación de Dafnis (vv. 57-94). La epifanía más inquietante es la que sucede con Afrodita, quien burlescamente dice a Dafnis que Eros finalmente lo venció. Por su parte, Dafnis la maldice de vuelta, y se declara eterno dolor para Eros, aun en el Hades (vv.95-114). Finalmente, tras pedir a la naturaleza que se revierta y en medio del llanto de todo lo que lo rodea, Dafnis muere (vv. 115-142). El cabrero otorga los premios y regaña a sus cabras por montarse unas a otras (vv. 143-152).

Por su parte el *Idilio* VII es llamado en la tradición *Thalysia*,¹⁵⁶ la fiesta de la cosecha, y muestra notorios paralelos con el anterior. En esta curiosa narración, Simíquidas, un personaje citadino, viaja con dos acompañantes a un banquete de cosecha organizado por dos aristócratas de Cos, Frasidamo y Antígenes, en honor de Deméter (vv. 1-10).¹⁵⁷ En el camino a la festividad, a medio día, se encuentra con Lícidas, un cabrero, descrito como tal de forma cómica, pues huele y se viste como cabrero, pero también un tanto oscura, dado que porta un báculo y exhibe una misteriosa mueca en forma de sonrisa (vv. 11-20). Además, es un conocido cantor, por lo que Simíquidas, también poeta, lo incita a emprender un intercambio poético. De tal forma, Lícidas otorga a su interlocutor su cayado y comienza su canción (vv. 21-51). En ésta, desea una feliz travesía marítima a Mítiliene a su amado, Ageanacte, y después describe una escena simposiaca en la que estará felizmente bebiendo coronado con flores y escuchando la melodía que a su vez entonará un pastor, Títiro, sobre los amores del vaquero Dafnis y la ninfa Jénea, y sobre el también pastor Comatas, encerrado en un ataúd pero mantenido vivo por las musas, quienes lo alimentaron con miel (vv. 52-89). Después comienza Simíquidas su propia canción, y habla sobre los amores de su amigo Arato¹⁵⁸ pidiendo a Pan que lo asista en sus cuitas eróticas; después pide “justicia” contra el amante desdeñoso, Filino, que ya va perdiendo su lozana belleza, e

¹⁵⁶ También presenta varios títulos en la tradición manuscrita. Cf. Monteil (1968), p. 104.

¹⁵⁷ Teócrito incluso nos proporciona el origen ilustre de la familia de estos individuos en los vv. 4-9. Cf. Montes Cala (2013), p. 71; Sbardella (2000), p. 32; Arnott (1996), p. 59.

¹⁵⁸ No se sabe con certeza la identidad de este Arato, quien pudiera ser el poeta de los *Phaenomena*, ni si es el mismo al que Teócrito se dirige en el *Idilio* VI. Bowie, por ejemplo, cree que ambos son la misma persona, (1996), p. 95, pero parece difícil establecerlo, pues Arato es un nombre común en Cos. Hunter (1999) p. 146.

invita finalmente a su amigo a que se olviden de las penas amorosas y a que tengan tranquilidad (vv. 96-127). Finaliza, a su vez, el canto y se separan. Simíquidas llega eventualmente a la fiesta, donde disfruta de un banquete suntuoso y sin igual, por lo que se cierra la narración con su deseo de volver a gozar de un agasajo semejante (vv. 128-15).

Como puede verse, ambos poemas muestran una variedad de formas de representación, es decir, una mezcla de narración con diálogo. Hunter y Fantuzzi afirman que la poesía de Teócrito es una mezcla de entonación narrativa y los más variados elementos mímicos o mímico-líricos.¹⁵⁹ Esta característica ya había sido notada por los escoliastas, quienes, usando la nomenclatura platónica¹⁶⁰, llamaron al estilo de Teócrito *μικτόν*, mezcla de diégesis y mimesis.¹⁶¹ Sin embargo, podemos ver que también la descripción en general, como parte de la narración, es esencial en ambas composiciones y es armoniosamente incorporada a las otras formas expositivas. Es notorio, además, que no es repentino ni forzado ningún cambio de un formato a otro, y que Teócrito logró estupendamente crear cohesión interna entre los elementos que construyen sus poemas. Por lo tanto, ya desde esta perspectiva superficial podemos notar la mezcla de influencias y tradiciones que dan forma a la obra de Teócrito, la diégesis que recuerda al *epos* de Homero, el diálogo que lo acerca al mimo y a otras formas dramáticas, como claramente la comedia¹⁶² o la tragedia, y la descripción que podría ser parte de distintos tipos de *genera*, pero que aparece en forma ecfrástica frecuentemente en la épica homérica.¹⁶³

En relación con lo anterior podemos distinguir distintos niveles temporal-diegemáticos de representación de la acción:¹⁶⁴ uno que implica el *hic et nunc* de los personajes (que simbolizaremos con la letra A) y uno que involucra una atemporalidad, un espacio cronológico y físico irreal y ajeno a los personajes que ocurre en un mundo poético, el cual no es parte del mundo real aunque sea en teoría un espacio geográfico declarado, sino un

¹⁵⁹ Fantuzzi & Hunter (2004), p. 36.

¹⁶⁰ Cf. *Supra*, p. 18.

¹⁶¹ Wendel (1914), pp. 4-5.

¹⁶² Para Van Sickle (1976), pp. 28-31, el mismo editor Artemidoro de Tarso logró ver la relación notoria entre Teócrito y lo dramático-cómico, y de ésta habría surgido su interés por la poesía bucólica.

¹⁶³ Como en el escudo de Aquiles de Il. 18, 478-608. La écfraesis es un recurso común en poesía helenística, en el que los autores intenan hacer “zoom” y magnificar escenas pequeñas. Cf. Payne (2001), Acosta Hughes (2002), pp. 265 y ss.

¹⁶⁴ Cf. la distinción entre narrador extradiegético e intradieético en VII que hace Bernsdorff (2006), p. 173., al igual que el capítulo “The narrators of Theocritus” en Morrison (2007), pp. 221-270.

mundo aparte, el *bower* del que habla Thomas G. Rosenmeyer (representado con B).¹⁶⁵ En el *Idilio* I tenemos notorios saltos alternados de niveles temporales y de representación:

- A. Encuentro de Tirsis y el cabrero.
- B. Descripción efrástica de las tres escenas en la copa de hiedra.
- A. Descripción física de la copa y otros dones a cambio del canto de Tirsis.
- B. Tirsis canta sobre Dafnis, narración mitológica (aunque la versión de Teócrito no parece seguir ninguna de las versiones de la historia de Dafnis que conservamos en otra fuentes¹⁶⁶) que, aunque parezca suceder en Sicilia, no es la Sicilia del mundo real sino, la de Dafnis. Dafnis y diversas deidades dialogan.
- A. Tirsis regresa al presente para terminar su canción y reclamar sus premios. El cabrero lo alaba, otorga lo prometido, y reprende a su rebaño por su comportamiento sexual.

Igualmente esto sucede en el *Idilio* VII:

- A. Simíquidas y sus acompañantes viajan al banquete.
- B. Simíquidas cuenta el origen mitológico de la familia aristócrata de Antígenes y Frasidamo.
- A. Encuentra a Lícidas. Lo describe e instiga un intercambio de cantos.
- B. Lícidas canta sobre el viaje de Ageanacte a Mitilene y el banquete donde Tíiro cantará sobre
 - B1. el mito de Dafnis y
 - B2. el mito de Comatas, quien a su vez,
 - B2.1. cantaría para Lícidas
- A. Lícidas termina el canto y da a la palabra a Simíquidas.
- B. Simíquidas canta sobre los males de amor de su amigo Arato y le pide medida en su pasión erótica.
- A. Termina Simíquidas, continúa su camino y disfruta del banquete al que se dirigía.

¹⁶⁵ Rosenmeyer (1967), pp. 196-203; Cf. Cairns (1984), p. 92.

¹⁶⁶ Cf. *Infra*, p.90 ss.

Vemos entrelazadas en estos saltos temporales las diversas formas de representación diegética, correspondiente al relato, y dialógica, lograda a través de la conversación directa entre los personajes. Ésta es claramente una estructura compleja, alejada de la *performance* oral por los saltos entre los niveles de representación, pues la voz narrativa se inserta dentro de otra voz narrativa sucesivamente e involucra la transición temporal y de exposición de la acción, lo cual puede crearse con mayor probabilidad mediante un soporte escrito y en una concepción más bien literaria en el sentido escritural helenístico.¹⁶⁷ Así podemos ver que, aunque es cierto que el elemento popular es parte de la concepción poética de Teócrito, en el aspecto de la conformación del poema está completamente superado, y lo oral-folklórico siciliano no forma parte en absoluto de esta técnica compositiva literaria. Esta estructura temporal y de representación, por lo pronto, destaca como una confirmación de la naturaleza literaria de los dos poemas más conocidos de Teócrito.

Ahora bien, existen muchas interpretaciones distintas sobre los posibles significados de estos idilios. Una revaloración del poema bucólico en general, con énfasis en VII, como *epos* la ofrece John Van Sickle (1975) en su artículo *Epic and Bucolic (Theocritus Idyll VII; Virgil Ec. I)*. Di Benedetto (1956) hace un análisis estilístico de los idilios, por lo que a partir de su métrica y dialecto¹⁶⁸ distingue dos grupos, en uno de los cuales están I y VII junto con III, IV, II, y VI, separados de otros poemas considerados bucólicos como V o XI, pero para él no hay duda de la relación intrínseca entre I y VII. Douglas Cairns (1984), por su parte, defiende el valor programático del *Idilio* I y la importancia de las fuentes líricas del poema.

Para Gregorio Serrao (1971 y 2000) el significado metapoético de VII es innegable y remite más a Hesiodo que a Homero. Enrico Livrea (2004) considera que las *Thalysias* tienen un significado de investidura poética, pero a través de las figuras religiosas iniciáticas de Apolo y Dionisio, mientras, por su parte, Guillermo Montes Cala (2013) no cree en la sobre interpretación simbólica de la supuesta iniciación poética, pues para él este

¹⁶⁷ Sin embargo, esto ocurre en otros ejemplos helenísticos, como en el *Yambo* 4 de Calímaco. Al respecto admite Lowell Edmunds: "...quotation, and quotation within quotation, is far beyond anything possible in the performance conditions of archaic epic or lyric", (2001), p. 91. No obstante, una estructura parecida es la que usualmente encontramos en Píndaro, poeta coral y claramente oral, quien en medio de la narración en el presente introduce *μύθοι*, narraciones mitológicas ubicadas en un pasado lejano y mítico que ejemplifican paradigmáticamente el tema principal del poema .

¹⁶⁸ De igual forma Fabiano (1971) analiza la presencia de homerismos en el dialecto teocriteo.

poema más bien reconfigura el concepto de pastor-poeta en poeta-pastor siguiendo la poética de Filitas. Recordemos también la afirmación de Gilbert Lawall (1967), quien considera que VII fue compuesto poco después de una supuesta estadía en Cos del poeta¹⁶⁹. Éstas son algunas entre muchas otras interpretaciones y obras básicas de referencia que iré citando poco a poco en el análisis que realizo a continuación.¹⁷⁰

4.1.2 Metapoesía y el dulce estilo musical de Teócrito

Los idilios I y VII de Teócrito de Siracusa suelen considerarse, casi con unanimidad, programáticos,¹⁷¹ es decir, que se emplean para establecer los principios poéticos en los que se fundamentará su obra; en otras palabras, la poesía es metapoesía, pues se usa para hablar de la poesía misma y para establecer un programa literario que servirá como base de la creación poética. Francis Cairns nos otorga una definición de “programático”: “*A poem or part of a poem can be described as programmatic if it is consciously composed in a way that it contains a very high concentration of material typical of its literary form... even more if it contains statements about poetry and the art of writing poetry, either implicit or explicit...*”.¹⁷²

Esta práctica, en realidad, es común en los poetas helenísticos. El más célebre ejemplo es el de Calímaco, quien en sus *Aetia*, ambiciosa obra fundamental del de Cirene, llamado el *Prólogo contra los Telquines* (fr. 1 Pfeiffer), habría elaborado un manifiesto contra los detractores de su poesía en el que se despliega su concepción de ella. Más aun, en el fr. 2 Pf, conocido como *El sueño según lo que puede leerse y las noticias antiguas*, señala como una de las fuentes principales de su obra a Hesíodo y recrea la escena de iniciación poética de la *Teogonía* (v. 22 y ss.). También se considera que son programáticos

¹⁶⁹ Cf. Supra, pp. 48-50.

¹⁷⁰ Sobre un estudio introductorio de ambos idilios pueden consultarse los comentarios a cada uno de la edición de Richard Hunter, al igual que en la de A. S. F. Gow.

¹⁷¹ Por ejemplo, Van Sickle (1975), pp. 58-61; (1976), p. 22, elabora sus propuestas sobre la tesis de que Teócrito de alguna forma resume en VII su experiencia con la poesía bucólica, lo cual es notorio por el carácter retrospectivo y autoconsciente de la obra, y cree que I inicia lineamientos genéricos que VII concluye. Serrao (2000), pp. 47-48, también destaca lo programático de VII, y afirma que en él se autoproclama inventor del género (εὐρητής) Cf. Rossi, (2000), p. 157. Para Halperin (1983), pp. 185-186, I es considerado programático desde la antigüedad y la mejor introducción a Teócrito, por ello se encuentra siempre al principio de los códices en la tradición manuscrita.

¹⁷² Cairns (1984), p. 89.

el yambo 1 de Calímaco, al igual que el yambo 13, aparentemente prólogo y epílogo de los *Yambos*, así como el mimiambo 8 de Herondas.¹⁷³

Uno de los elementos programáticos más importantes y comentados de la obra teocritea es la écfrasis de la copa de hiedra, κισσόβιον, del *Idilio* I (vv. 27-56), pues se considera que las tres escenas que contiene simbolizan y articulan sus aspiraciones conceptuales¹⁷⁴. Como afirma Richard Hunter: “*Its programmatic character is clear... and the description of the marvelous cup evokes a style of poetry as well as a work of art*”.¹⁷⁵ La copa funciona como un emblema poético y es esencialmente un artículo literario, en el que se indica la fuente de inspiración de Teócrito y la naturaleza de sus ideales poéticos, como comenta Halperin: “*It is the elaborate carving embellishing the surface of the goatherd’s simple wooden bowl which... allows it (κισσόβιον) to serve as an emblem or Theocritus’ distinctive contribution....The contrast between the vessel’s crude substance and the refined technique which characterizes its workmanship expresses a more general incongruity typical of Alexandrian literature: the contrast between the prosaic subject or humble theme of a poem and the elaborately artistic means with which it is treated*”.¹⁷⁶

Esta écfrasis se modeló a partir de dos modelos homéricos relevantes: la écfrasis del escudo de Aquiles (*Il.*, 18, 478-608) y el episodio en el que Odiseo da a beber vino al cíclope en una copa de hiedra, κισσόβιον (*Od.*, 9, 346)¹⁷⁷, y lo embriaga. Sin embargo, el término κισσόβιον también aparece en un breve fragmento de Hesiodo transmitido en el *Etymologicum genuinum* (fr. 393 Maerkelbach-West): ὀλίγωι δ’ ἦδετο κισσουβίωι. En edad helenística, Calímaco retoma el κισσόβιον y se interesa en sus connotaciones humildes (fr. 178,7-12 Pf). De tal forma, al igual que el escudo del Aquiles en Homero es una “pintura” del mundo de su épica, igualmente la écfrasis provee una representación del personaje

¹⁷³ Fantuzzi & Hunter (2004), pp. 6, 13-17.

¹⁷⁴ Cairns (1984), pp. 92-93, 102-108; Edquist (1975), pp. 105-106.

¹⁷⁵ Hunter (1999), p. 60.

¹⁷⁶ Halperin (1983), p. 173; cf. pp. 163 y ss.

¹⁷⁷ El cíclope embriagado aparece de nuevo en Teócrito en 7, 151-153, por lo que es importante notar la insistencia del poeta en este motivo y la forma en la que relaciona ambos textos.

humilde y cotidiano, al mismo tiempo que establece la poesía de Teócrito como deudora de la tradición épica antigua.¹⁷⁸

Es claro que las imágenes en la copa representan motivos frecuentes e importantes en la poética teocritea. En la primera, el eros y los ἄλγεα, los dolores, ocasionados por él, son el tema, al igual que la fatiga amorosa; en la segunda escena vemos de nuevo representadas las fatigas, el πόνοϛ, del hombre común; mientras que en el tercer retrato otra vez el πόνοϛ, aunque ahora del poeta, simbolizado por el niño que se desafana del mundo y se ocupa sólo de su arte al construir una jaulilla para grillos.

La cualidad programática de los gentilicios y de αἰπολικὸν θάημα (I, 56)

Según esta misma línea programática podríamos preguntarnos qué implicaciones tienen los topónimos y gentilicios que aparecen relacionados con la écfrasis, o qué dicen éstos sobre la poesía de Teócrito. Por ejemplo, ¿significa algo que un barquero Calidonio¹⁷⁹ sea la procedencia de la copa, que él haya intercambiado este regalo con el misterioso cabrero, quien a su vez se la presenta a Tirsis? ¿Por qué el cabrero Lícidas del *Idilio* VII, cuya identidad es discutida ampliamente por los estudiosos, es Cidonio, es decir, cretense, como se menciona en los versos 11-14?¹⁸⁰ Otra opción curiosa está al final de este episodio, en v. 56, cuando el cabrero describe el cuenco como αἰπολικὸν θάημα. Ésta es la lección de Gow, Hunter y Dover (1967), (incluso la de Valkenaer), quienes se apoyan en lo atestiguado en los códices; en tal caso diría *maravilla, prodigio cabreril*, es decir rústico y proveniente del cabrero, o para Gow, “*an object for a goatherd to marvel at*”.¹⁸¹

Sin embargo, Carlo Gallavotti, antecedido por Ahrens¹⁸², elige αἰολίχον, basado en las glosas de los escolios, que ofrecen *variae lectiones*: αἰόλον y ποικίλον¹⁸³, y de Hesiquio, quien da αἰολικὸν: αἰολικὸν θέαμα. ἀντὶ τοῦ Αἰτωλικόν παρὰ Θεοκρίτῳ, ἢ γὰρ

¹⁷⁸ Halperin (1983), p. 177. La disposición espacial de los elementos de la copa ha sido detalladamente analizada en el estudio de Carlo Gallavotti (1966) *passim*. Sobre la écfrasis también deben consultarse el capítulo 3 *Ekphrasis and the Reception of Works of Art*, de la obra de Joan B. Burton (1995), y el capítulo 2, *Ekphrastic Epigrams*, del trabajo de Laura Rossi (2001). Cf. Mark Payne (2001).

¹⁷⁹ Calidón está al norte del golfo de Corinto. No obstante, esta lección es problemática, pues los códices dan Καλιδωνίῳ pero los escolios Καλυδνίῳ.

¹⁸⁰ Cf. Monteil (1968), p. 101.

¹⁸¹ Gow, (1973), II, p. 13, v. 56; aunque Hunter (1999), p. 84, prefiere: “*a marvel of the goatherd’s world*”.

¹⁸² Ahrens (1904), p. III: “αἰολίχος deminutivum doricum adiectivi αἰόλος, ut 4, 20”.

¹⁸³ A saber, αἰόλον y ποικίλον. Cf. Wendel (1914), pp. 51-52.

Καλυδῶν Αἰολίς ἐκλεῖτο.¹⁸⁴ De tal forma, significaría maravilla proveniente de Eolis¹⁸⁵, distrito donde se encontraba Calidón, o bien, siguiendo la interpretación de Ahrens, pequeña maravilla multicolor, variopinta. El sufijo ἴχον, en efecto, podría justificarse como un diminutivo dórico.¹⁸⁶ Sin embargo, habría que preguntarnos, si la lección del italiano fuera correcta, cómo cambiaría esto la lectura del pasaje y de la obra teocritea en general o si tendría alguna relación con el carácter ya reconocidamente programático de la copa.

¿Podría, por otra parte, αἰολικόν o αἰολιχόν referirse a Eolia, no a Eolis, y de tal forma ser una especie de sinónimo de ποικιλία, de donde se explicaría la referencia en los escolios al adjetivo ποικίλον,¹⁸⁷ o una referencia a los poetas eólicos, a los poetas mélicos Safo y Alceo, cuya influencia es clara en la obra de Teócrito? El diccionario *Liddell & Scott*, s. v. Αἰολεύς, ἕως, ὅ, admite que el adjetivo αἰολικός, ἢ, ὄν puede tener este significado justamente en este verso teocriteo, “*like the aeolians*”, lo cual hace viable que Teócrito se estuviese refiriendo a Eolia, y de tal forma a los poetas eólicos. La copa, el emblema de su poesía, de acuerdo con esta posibilidad, habría provenido de Eolia, y ahí habría sido fabricada y moldeada a partir de las tradiciones y de las técnicas poéticas imperantes, y así habría llegado a manos del prototípico cantor siciliano, Tirsis, por lo que habría que admitir que la influencia de la tradición eólica es avasallante.

Los escolios que aportan el sustento de estas afirmaciones establecen que este αἰολικόν es ἀπατητικόν, engañoso o falaz, pues esto significa *eolizar* (ταῦτα γὰρ δύναται τὸ Αἰολιζιεν) porque los eolios suelen engañar mucho (οἱ γὰρ Αἰολεῖς ἐπὶ ἀπάτη διαβάλλονται)¹⁸⁸, o también variado (αἰόλον τι καὶ ποικίλον θέαμα), de lo cual parece derivar el significado anterior. Por lo tanto, según los escolios, este vocablo designaría un gentilicio, y específicamente relacionado de alguna forma con lo eólico, pero el significado que le atribuyen es muy diferente y no habla de una deuda literaria, sino de un aspecto antonomástico en el que los eolios son sinónimo de mentira o de variedad.

¹⁸⁴ Igualmente Edmonds (1919), v. 56, p. 12.

¹⁸⁵ Así lo interpreta Gow (1973), II, v. 56, p. 12.

¹⁸⁶ Sobre la variante αἰολιχόν, cf. Wilamowitz (1906), pp. 36-38.

¹⁸⁷ De hecho, para Wilamowitz, ποικίλον en el esolio 56a es una interpolación, pero sí es auténtico en 56e, que dice: αἰολικόν. αἰόλον τι καὶ ποικίλον θέαμα. Cfr. Wendel (1914), pp. 51-52, aunque este término se referiría más bien a la cualidad “colorida” o artística de la copa.

¹⁸⁸ Wendel (1914), 56a-b, p. 51.

Un elemento importante que puede sustentar la interpretación de este pasaje como “eólico” es el fr. 7 Dettori de Filitas de Cos que provendría de su obra lexicográfica, una glosa que nos trasmite Ateneo de Náucratis (11, 498a): σκάλλιον. κυλίκιον μικρόν, ᾧ σπένδουσιν Αἰολεῖς, ὡς Φιλίτας φησὶν ἐν Ἀτάκτοις. Ateneo glosa σκάλλιον, una palabra difícil, como un *kýlix*, una copa pequeña, en la que beben los eolios, según la obra Ἄτακτοι γλῶσσαι del poeta y gramático Filitas. De tal forma Filitas habría escrito sobre este pequeño cuenco eolio; la misma forma σκάλλιον presenta la forma con diminutivo eólico, como sería un diminutivo dórico el *ιχὸν* de Teócrito. Además, como observa el mismo Dettori, este cuenco debe ser un objeto rústico y por lo mismo podría tener una conexión con el cuenco de nuestro pasaje: “...*saremmo rimandati ad un oggetto rustico, come altri glossati da Filita, qualcosa di analogo al κισσύβιον teocriteo*”.¹⁸⁹ Dada la posible relación poética de Teócrito y Filitas, y la evidente influencia que el de Cos ejerció sobre el siracusano, notoria en diversas reelaboraciones que iremos destacando en nuestro análisis, la cercanía entre estos autores hace del todo posible que Teócrito se hubiese referido a algun objeto de la poesía filitea o, al menos, a una copa típica de Eolia.

Es posible, entonces, que Teócrito admitiera en este pasaje su deuda con la poesía mélica de los poetas lesbios, así como ya lo había hecho con la poesía épica con la mera utilización de la écfrasis y del motivo de la copa de hiedra, enfatizando así la muy conocida y apreciada ποικιλία de su obra. Sin embargo, esto sólo puede conjeturarse debido a las dificultades textuales, pues la elección de tal adjetivo es factible, pero no certera, y la lectura *αιπολικόν* es de hecho bastante popular entre los editores modernos. Por otra parte, su presencia notoria en la tradición lexicográfica sugiere que ésta era una variante válida que circulaba en la antigüedad,¹⁹⁰ aun si no la hallamos conservada en la tradición manuscrita, por lo cual es necesario tomar en cuenta su existencia y guardar cierta cautela ante la autoridad que le confieren los comentaristas antiguos.

¹⁸⁹ Dettori (2000), pp. 83-84.

¹⁹⁰ Como afirma Dover (1967), p. 82, v. 56: “*There was an ancient variant αιολικόν, Aeolian, but if Theokritos wrote that we do not know what he had in mind.*”

La dulzura de la poesía

Otro aspecto programático en estos poemas es el concepto de dulzura. Ἄδύ es el primer vocablo que aparece en el *Corpus theocriteum*, y esto ha llamado la atención de muchos estudiosos.¹⁹¹ La miel y el motivo de lo dulce es uno de los símbolos literarios más frecuentes de la poesía helenística y es un lugar común en la simbología poética.¹⁹² Es claro que Ἄδύ debe considerarse una marca distintiva de la obra de Teócrito, que se relaciona con el γλυκὺς de otros poetas helenísticos, por lo que el énfasis en la dulzura implica una posición poética, tanto en los otros autores helenísticos como en Teócrito.¹⁹³

El vocablo γλυκὺς normalmente denota la dulzura de la buena poesía para el receptor,¹⁹⁴ pero en los poetas helenísticos lo dulce suele asociarse al πόνος, en cuyo caso hace referencia al refinamiento de la obra. Un ejemplo es el epigrama de Asclepiades (*AP* VII, 11) que hace homenaje al talento de la poeta del siglo IV, Erina, quien se convirtió en el símbolo helenístico del “poeta maldito”,¹⁹⁵ por así decirlo, pues se creía que había muerto joven, a los 19 años, pero que en su corta vida había creado poesía excelente, representando así el tópico de la *mors immatura*:

Ὁ γλυκὺς Ἡρίνης οὗτος πόνος, οὐχὶ πολὺς μὲν,
ὡς ἂν παρθενικᾶς ἐννεακαιδεκέτευς,
ἀλλ' ἐτέρων πολλῶν δυνατώτερος· εἰ δ' Αἶδας μοι
μὴ ταχὺς ἦλθε, τίς ἂν ταλίκον ἔσχ' ὄνομα;

En este caso πόνος está relacionado con la acción de tejer, “la labor femenina”, dado que el poema por excelencia de Erina¹⁹⁶ se conoce, hoy en día y en la antigüedad, como *La rueca*.¹⁹⁷ De cualquier forma es evidente que también el trabajo de la lana es metáfora de la buena poesía,¹⁹⁸ así como lo es en la imagen del chico trenzando una jaulilla en el *Idilio* I,

¹⁹¹ Cf. Van Sickle (1976), Irigoin (1968).

¹⁹² Cairns (1984), p. 94.

¹⁹³ Van Sickle (1975), pp. 55-56.

¹⁹⁴ Calímaco, fr. 1, 11 Pfeiffer: τοῖν δὲ] δυοῖν Μίμνερμος ὅτι γλυκὺς, α[ἰ κατὰ λεπτόν.../ ῥήσιες] ἡ μεγάλη δ' οὐκ ἐδίδαξε γυνή.

¹⁹⁵ Cf. Neri (2003), pp. 8-10, 133, 187-189. A pesar de su forma de epitafio, Neri considera que este epigrama figuró como encabezado de una copia o de una edición de la obra de Erina.

¹⁹⁶ Se le atribuyen también epigramas, pero en su mayoría son espurios o dudosos. Cf. Neri (2003), p. 55 y ss.

¹⁹⁷ Cf. Suda η 521, “...ἔγραψεν Ἡλακάτην...”.

¹⁹⁸ Hunter (2006), p. 15: “...πόνος ...here chosen to allow an equivocation between wool-working... and literary labour...”

pues πλέκειν, tejer, es un sinónimo de componer poesía.¹⁹⁹ Por lo anterior, Sens conjetura que esta metáfora del muchacho que trenza en Teócrito podría tener origen en la obra de Erina, o por lo menos según la interpretación helenística del poema, la cual se transparenta en el anterior epigrama de Asclepiades.²⁰⁰

El estilo poético de Teócrito y la musicalidad parecen ir de la mano, pues desde el inicio del *Idilio* I introduce una variedad de términos que aluden a la música y a los sonidos, construyendo este proemio con figuras que destacan la sensorialidad y la sonoridad como una característica importante, pues lo dulce es lo musical en la poesía de Teócrito. De tal forma, podemos ver que ψιθύρισμα, μελίσδεταί, συρίσδες, μέλος, aparecen en los primeros diez versos, y todos están relacionados con ἀδύς. El poema inicia, entonces, con la idea crucial del placer poético.²⁰¹ H. Edquist cree que la repetición de ἀδύς funciona como un eco del concepto de ἡδονή de los epicureístas, por lo que Teócrito mostraría una afinidad con esta corriente intelectual de forma consciente.²⁰² La cohesión temática de todo I reside en la noción de dulzura, pues cada sección del poema de cierta forma es un examen de los aspectos diversos de esta dulzura,²⁰³ de manera que lo dulce es una especie de *leitmotiv* en la obra.

Así pues, ἀδύ es lo primero que dice Tirsis: Ἀδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἅ πίτυς, αἰπόλε, τήνα, / ἅ ποτὶ ταῖς παραῖσι, μελίσδεταί, ἀδὺ δὲ καὶ τὴ / συρίσδες (1-3). La naturaleza canta dulcemente y el cabrero también. De forma correspondiente, el cabrero menciona la dulzura superior del μέλος de Tirsis comparado con el “cascadear” del agua: ἄδιον, ὃ ποιμήν, τὸ τεὸν μέλος ἢ τὸ καταχές / τῆν' ἀπὸ τᾶς πέτρας καταλείβεται ὑψόθεν ὕδωρ. (7-8). La dulzura y la música, tanto la natural como la que produce el hombre, la que inspiran las musas, lograda, además, con técnica y trabajo, no espontáneamente, son centrales desde el inicio del poema, el marco introductorio no sólo al idilio sino a la obra general de Teócrito. Pero es claro que el estilo dulce de la canción de la naturaleza lo supera el hombre, ya que éste puede crear un estilo agradable, placentero y musical para incluso superar a la naturaleza. La τέχνη es más importante, entonces, que la φύσις, y el

¹⁹⁹ Cf. Cristodoro, *AP* II, 108-110.

²⁰⁰ Sens (2003), pp. 84-86.

²⁰¹ Hunter (1999), p. 60.

²⁰² Lo cual se relaciona, según la autora, con el *otium* o ἡσυχία del *Idilio* VII.

²⁰³ Edquist (1971), pp. 103-104.

poeta está por encima de lo que se crea naturalmente. El arte del cabrero es segundo después de Pan, como se afirma en el verso 3: μετὰ Πᾶνα τὸ δεύτερον ἄθλον ἀποισῆ, y el de Tirsis es segundo después del de las musas: αἶ κα ταὶ Μοῖσαι τὰν οὔδα δῶρον ἄγωνται, / ἄρνα τὸ σακίταν λαψῆ γέρας (9-10).

La estructura de priamel del comienzo del poema²⁰⁴ y su comparación de elementos dulces también guarda un estrecho parecido con el epigrama de Asclepiades (*AP* V, 169):

Ἥδὸν θέρουσ διψῶντι χιῶν ποτόν, ἦδὸν δὲ ναύταις
 ἐκ χειμῶνος ἰδεῖν εἰαρινὸν Στέφανον·
 ἦδιον δ', ὅπταν κρύψη μία τοὺς φιλέοντας
 γλαῖνα καὶ αἰνῆται Κύπρις ὑπ' ἀμφοτέρων.²⁰⁵

Éste, por su parte, tiene una clara relación intertextual con el famoso priamel sáfico (16 P), que también enumera lo que es placentero. Al igual que Asclepiades, Safo llega al clímax de su enumeración de lo más bello (ἔ]μμεναι κάλλιστον) con lo erótico: el amor es lo mejor y más dulce de la experiencia humana.

οἱ μὲν ἰππῶν στρότον οἱ δὲ πέσδων
 οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ι] γᾶν μέλαι[ν]αν
 ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-
 τω τις ἔραται·

Sin embargo, en el “tope de la pirámide” de Teócrito está la poesía; lo más dulce es el sonido final y, por lo tanto, privilegiado de la música-poesía humana.

Después de la introducción, áδύς aparece de nuevo en la descripción de la copa (v. 27): βαθὸν κισσύβιον κεκλυσμένον ἀδεί κηρῶ.... La cera con la que se embadurna el cuenco de hiedra, objeto literario representativo de la poesía de Teócrito, es dulce. Posteriormente encontramos que la voz de Tirsis es dulce: Θύρσις ὄδ' ὡξ Αἴτνας, καὶ Θύρσιδος ἀδέα φωνά (v. 65).²⁰⁶ Entonces, por metonimia lo que canta Tirsis, sus canciones, es dulce, pues es un poeta encumbrado, como se menciona en 20: καὶ τᾶς βουκολικᾶς ἐπὶ τὸ πλεον ἴκεο μοίσας,

²⁰⁴ Como lo describe Hunter (1999), p. 69: “A is fine, B is fine, but C is finest”.

²⁰⁵ Cf. Guichard (2004), p. 16, quien ya nota el paralelo entre Teócrito y este epigrama.

²⁰⁶ Nótese que Tirsis se presenta como “el del Etna”, y sería un pastor-cantante siciliano, con lo cual su canción y el idilio se relacionan con la tradición poética siciliana, además de la obvia relación proveniente del hecho de que Dafnis, el sujeto de la canción, sea siciliano. Esto no significa que la canción de Tirsis o el encuentro entre él y el cabrero suceda en Sicilia.

que con trabajo y pulimiento ha logrado alcanzar el ideal poético, es decir, que su producción sea dulce siempre.

Más adelante, en medio de la canción de Tirsis Afrodita visita al agonizante Dafnis: ἦνθέ γε μὰν ἀδεῖα καὶ ἅ Κύπρις γελάοισα... (v. 95). En este caso, ἀδεῖα suele interpretarse como un neutro plural con valor adverbial y se referiría a la forma en que la diosa ríe.²⁰⁷ Hay un doble sentido en la palabra aquí, pues ésta denota una gran ironía y contrasta con la descripción posterior de la diosa; por otro lado, es un *locus communis* de la poesía griega, el describir a Afrodita riendo dulcemente, y uno de sus epítetos es φιλομμειδής.²⁰⁸

Al final, Tirsis termina su canción y se despide de las musas tras reclamar su premio: καὶ τὸ δίδου τὰν αἶγα τό τε σκύφος, ὥς κεν ἀμέλξας / σπείσω ταῖς Μοῖσαις. ὃ χαίρετε πολλάκι, Μοῖσαι, / χαίρετ'· ἐγὼ δ' ὕμιν καὶ ἐς ὕστερον ἄδιον ἄσῶ (143-145). ἀδύς de nuevo está en comparativo, pero ahora no se compara el arte de Tirsis con la naturaleza, sino el arte de Tirsis con el arte de Tirsis, la canción que acaba de emitir con las venideras. Así pues, volverá a cantar para las musas, pero la próxima vez será un mejor poeta y podrá emitir una mejor pieza. La locución ἐς ὕστερον es como una promesa de su mejoría, y por su indeterminación denota la infinitud del esfuerzo poético, del mejoramiento continuo sin una fecha fija de compleción.

El cabrero, correspondientemente, confirma lo que ya dijo el pastor: πληρές τοι μέλιτος τὸ καλὸν στόμα, Θύρσι, γένοιτο / πληρες δὲ σχαδόνων, καὶ ἀπ' Αἰγίλω ἰσχάδα τρώγοις / ἀδεῖαν, τέττιγος ἐπεὶ τύγα φέρτερον ἄδεις (vv.146-148). De tal forma, su canción fue dulce, y dice efusivamente que espera que le llenen de miel y de panales de miel la boca y que coma higos dulces de Egilo, pues canta mejor que la cigarra. La mención de lo dulce ocurre inmediatamente después de la mención de la miel y se refiere a los higos, lo cual resulta irónico porque esperaríamos, como normalmente sucede, que lo dulce fuera la miel; de tal forma, Teócrito nos “finta” e introduce una variación del modelo tradicional, relacionando obviamente ambos vocablos, pero terminando por aplicar el adjetivo a otro sustantivo de forma sorpresiva. Más aun, es destacable la comparación de la calidad de la obra del poeta con la música de la cigarra. Tanto este animal como los grillos son utilizados

²⁰⁷ Hunter (1999), p. 95; Cf. Zuntz (1960).

²⁰⁸ Abundan los ejemplos: Cf. *Theoc.*, 30, 4; *Il.*, 1, 595; 4, 10; 5, 375; 21, 434; *h. Ven.*, 17, 49, 56, 65, 155.

simbólicamente en relación con la música y la poesía en más de una ocasión por Teócrito,²⁰⁹ y son parte del imaginario poético que despliega en estos dos idilios;²¹⁰ además, es claro que la musicalidad y dulzura estipuladas por el poeta se acentúan con la presencia de estos animales, cuyo canto es comúnmente dulce en la tradición. La sinestesia de la descripción literaria teocritea se redondea, de tal forma, con el énfasis en los cantos de estos pequeños y mosaicos poetas.²¹¹

La miel en boca de los poetas es claramente una forma de decir que su cantar es dulce, placentero, que ejerce un influjo especial en los hombres y produce *τέρψις*. Teócrito menciona este motivo de nuevo en el *Idilio VII*, cuando, en la canción de Lícidas, Títiro narra la historia del pastor Comatas, quien, encerrado en un sarcófago, fue mantenido con vida por las musas, quienes lo alimentaban con miel (vv. 72-89); el *μέλος* del arquetípico y divino pastor-poeta Comatas, agrega Lícidas, es dulce, lo cual lo hace anhelar que aún viviera para escuchar su música (vv. 87-89):

ὥς τοι ἐγὼν ἐνόμεινον ἀν' ὄρεα τὰς καλὰς αἴγας
 φωνᾶς εἰσαΐων, τὸ δ' ὑπὸ δρυσὶν ἢ ὑπὸ πεύκαις
 ἄδὸ μελισδόμενος κατεκέκλισο, θεῖε Κομᾶτα.²¹²

La dulzura de las palabras del poeta, tópicos comunes en poesía griega, también aparece, por ejemplo, en Hesiodo (*Theog.* 965-966): νῦν δὲ θεῶων φῦλον ἀείσατε, ἡδύπειαι / Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες. Además, la miel es la que inspira a las mismas musas a cantar la verdad, pero si son privadas de este “dulce alimento divino” dicen falsedades y engañan con ambigüedades, como atestigua este pasaje del *Himno homérico a Hermes* (560-563): αἰ δ' ὅτε μὲν θυίωσιν ἐδηδυῖαι μέλι χλωρὸν / προφρονέως ἐθέλουσιν ἀληθείην ἀγορεύειν / ἦν δ' ἀπονοσφισθῶσι θεῶων ἡδεῖαν ἐδωδῆν / ψεύδονται δὴ ἔπειτα δι' ἀλλήλων δονέουσαι. Este episodio recuerda claramente al de la *Teogonía* (27-28) cuando las musas

²⁰⁹ Cf. I, 52, 148; V, 29,110; VII, 41, 139. En el espurio IX, 31: τέττιξ μὲν τέττιγι φίλος. Las cigarras y los grillos fueron un símbolo de canto para los griegos. Cf. *Pl., Phdr.*, 259 b 5- d 5; *Arist. Aud.* 804 a 22 -5, enlista cigarras, grillos y ruiseñores como ejemplos de las criaturas cuya canción es λιγυρόν γ λειπτάλη; *Call.*, fr. 1 Pf., 29-30.

²¹⁰ Cf. Edquist (1971), p. 106; Fantuzzi & Hunter (2004), p. 187.

²¹¹ Cf. *Anyt.*, *AP*, 7, 190; *Mel.*, *AP*, 7, 195, 196.

²¹² Los poetas son tradicionalmente alimentados por abejas y tienen la boca “llena de miel”. Ar. Fr. 598 K-A; Ar. Av., 659. Cf. Hes. Th., 83-84; Pi., fr. 152 Maehler-Snell.

comienzan a hablar a Hesiodo y establecen la ambigüedad potencial de sus discursos, aunque no mencionan la ingesta de miel: ...ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι.. Por otra parte, ἡδύς aparece de forma regular en el vocabulario homérico, aunque por lo regular este adjetivo aparece con valor adverbial, comúnmente con el verbo γελάω o en algún compuesto (*Od.*, 16, 354; 18, 35; *Il.*, 23, 784; 21, 508; 11, 378; 2, 270), o frecuentemente también acompaña a ὕπνος (*Od.*, 16, 451; 19, 604; 21, 358).²¹³ Por lo tanto, es claro que Teócrito usa ἡδύς como locución épico-poética, aunque le confiere nuevas propiedades semánticas y literarias, apropiándose de esta fórmula inclusive en términos dialectales, ya que siempre usa la forma dórica y no la jónica de sus modelos épicos.

Es evidente que poesía, miel y dulzura están estrechamente relacionados en la tradición griega, y que Teócrito retoma estos conceptos y los reconstruye como “sello” autoral de su estilo literario mediante la insistencia en ἡδύς; ésta es una característica de la poesía del siracusano y debe estar siempre presente en la buena poesía, es decir, es un ideal literario que debe buscarse continuamente. Más aun, lo dulce se relaciona con las figuras de sonido y repetición, con lo cual estas mismas funcionan como elementos programáticos, puesto que engloban conceptos de crítica literaria que serán relevantes en el resto de su obra. Lo dulce alude tanto a la tradición poética como a la sensorialidad del arte poética, de forma que la dulce musicalidad deviene la característica sensorial más relevante para Teócrito.²¹⁴

Varios ideales literarios que hemos mencionado hasta el momento se remontan al poeta Filitas de Cos, que es señalado en las fuentes como maestro de Teócrito.²¹⁵ La referencia constante de la poética de Filitas, especialmente en el *Idilio* VII, también se relaciona con la disputa literaria que nuestro poeta despliega. Simíquidas, como se asegura casi con unanimidad, es un *alter ego*, una representación literaria²¹⁶ de Teócrito, mientras que Lícidas, el cabrero misterioso con el que se topa en el camino al banquete, representa a algún otro poeta, ya consagrado, o a alguna divinidad iniciática, pero aún es discutida su

²¹³ Cf. Subcapítulo 4.1.4.

²¹⁴ La dulzura debe ser la “cualidad clave” del verso bucólico de Teócrito según Hunter (1999), p. 70.

²¹⁵ Cf. *Supra* pp. 48-50.

²¹⁶ Lo que después en literatura moderna se llamará disfraz pastoril. Este recurso de enmascarar al poeta es una convención de la poesía yámbica. Cf. Fantuzzi & Hunter (2002), pp. 14-15; Gow (1973), *Il.*, pp. 127-130.

identidad.²¹⁷ También se ha mencionado numerosas veces el carácter programático de este idilio y de este encuentro, que sería una reelaboración del tema de la iniciación poética elaborado bajo el modelo hesiódico de la *Teogonía* (vv. 22-34), en el que las musas envisten a Hesiodo como poeta mientras pastoreaba su rebaño en el Helicón. Un pastor en un lugar aislado es el típico protagonista de escenas de iniciación poética, como lo atestigua también la inscripción de Mnesiepes (*SEG XV517*) sobre Arquíloco, quien, según esta fuente, transportaba una vaca hacia la ciudad cuando se encontró con las musas.²¹⁸

En este contexto, Simíquidas y Lícidas, discuten sobre su obra. Simíquidas incita a Lícidas a involucrarse en un certamen poético, y afirma que también es “voz clara de las musas”, y también es llamado excelente poeta, pero no supera al Sicélida, es decir, Asclepiades de Samos (cf. Meleagro, *AP*, 4, 1), ni a Filitas, y se compara con una rana compitiendo con los grillos (37-41):

καὶ γὰρ ἐγὼ Μοισᾶν καπυρὸν στόμα, κῆμὲ λέγοντι
 πάντες ἀοιδὸν ἄριστον· ἐγὼ δὲ τις οὐ ταχυπειθῆς,
 οὐ Δᾶν· οὐ γάρ πω κατ' ἐμὸν νόον οὔτε τὸν ἐσθλόν
 Σικελίδαν νίκημι τὸν ἐκ Σάμῳ οὔτε Φιλίταν
 ἀείδων, βάτραχος δὲ ποτ' ἀκρίδας ὡς τις ἐρίσδω.

Después, el cabrero Lícidas ríe dulcemente y le otorga un mazo a Simíquidas, debido a su prudencia en las comparaciones con los grandes maestros. Dice también que odia al constructor que busca igualarse al monte Oromedón y a los pájaros de las musas que intentan inútilmente competir con “el poeta de Quíos”. Por lo tanto le presentará a su interlocutor una pieza que será sometida a su juicio, en la que estuvo trabajando en la montaña (43-51):

ῥτάν τοι', ἔφα, ἑκορύναν δωρύττομαι, οὔνεκεν ἐσσί
 πᾶν ἐπ' ἀλαθείᾳ πεπλασμένον ἐκ Διὸς ἔρνος.
 ὣς μοι καὶ τέκτων μέγ' ἀπέχθεται ὅστις ἐρευνηῖ
 ἴσον ὄρευς κορυφῆ τέλει δόμον Ὀρομέδοντος,
 καὶ Μοισᾶν ὄρνιθες ὅσοι ποτὶ Χῖον ἀοιδόν

²¹⁷ Para Giangrande (1984) p. 14, Lícidas es un poeta humano. Para Fantuzzi y Hunter (2004), p. 179, 201, n. 88, es un poeta semi-divino que enviste a Simíquidas como poeta bucólico. Livrea (2004), p. 161, 166, arguye que se trata del dios Apolo, y es esta deidad la que enviste a Teócrito-Simíquidas como poeta bucólico. Van Sickle (1975), p. 60, y Halperin (1983), p. 245, n. 20, también ven un encuentro iniciático según el modelo hesiódico y creen que la *Teogonía* es un modelo relevante para todo el idilio VII. Arnott (1996), pp. 65-66, considera que la dualidad hombre-dios de la descripción del cabrero haría simplista identificarlo meramente como Apolo disfrazado.

²¹⁸ Montes Cala (2013), p. 70.

ἀντία κοκκύζοντες ἐτώσια μοχθίζοντι.
ἀλλ' ἄγε βουκολικᾶς ταχέως ἀρξώμεθ' ἀοιδᾶς
Σιμιχίδα· κῆγὼ μὲν – ὄρη, φίλος, εἴ τοι ἀρέσκει
τοῦθ' ὅτι πρᾶν ἐν ὄρει τὸ μελύδριον ἐξεπόνασα.

Vemos un gran número de alusiones literarias y programáticas en este pasaje (vv. 27-51). En primer lugar, el reconocimiento de Lícidas como un gran poeta y músico: 'Λυκίδα φίλε, φαντί τυ πάντες / ἦμεν συρικτὰν μέγ' ὑπείροχον ἔν τε νομεῦσιν / ἔν τ' ἀματήρεσσι (27-29). Es de notar que Simíquidas lo llame amigo, querido, lo cual denota una cierta cercanía o familiaridad, al contrario de lo que sucede, en el caso de la investidura poética, con la veneración de Hesiodo por las musas que lo convierten en poeta.²¹⁹ Lícidas es entonces conocido por todos como el más habilidoso en la siringa, al igual que el αἰπόλος de I, pero termina por ejecutar una pieza oral y no una con la siringa, curiosamente. Lo anterior sucede porque lo que pide Simíquidas es βουκολιασδώμεσθα (v. 36), lo cual, en este contexto, parece involucrar la voz, el *epos*, y no la música, es decir, no sería una actividad mélica.²²⁰

Además, Simíquidas afirma poder equipararse a él, al misterioso poeta cabrero: καίτοι κατ' ἐμὸν νόον ἰσοφαρίζειν / ἔλπομαι (30-31). Entonces, Lícidas es el mejor de los segadores y pastores, pero no es mejor que Simíquidas-Teócrito, según él mismo e incluso Lícidas no parece estar en desacuerdo, lo cual también es ratificado por la opinión pública (κῆμὲ λέγοντι / πάντες ἀοιδὸν ἄριστον, 37-38). Simíquidas no está entre los “campesinos” que Lícidas aventaja, pues él es poeta de ciudad, y quiere probar fuerzas justamente mediante la competencia poética, mediante la actividad que designa βουκολιασδώμεσθα. Pero este prometedor poeta ciudadano aún no está a la altura de Sicélicas ni de Filitas (39-41), y por lo tanto, según este razonamiento, tampoco lo está Lícidas. Esto, creo, dificulta identificar a Lícidas con una divinidad, Apolo, Pan o Dionisio, quienes claramente estarían inalcanzablemente por encima de los poetas mortales, como lo están, en el proemio de I, las musas con respecto a Tirsis y Pan con respecto al cabrero.

Teócrito establece dos modelos helenísticos antonomásticos, Asclepiades y Filitas. El verso 39: οὐ γάρ πω, establece con claridad que Simíquidas no considera aún estar en el

²¹⁹ Cf. Van Sickle (1975), p. 61.

²²⁰ Cf. *Infra p. 103 y ss.*

nivel de los maestros, pero algún día, tal vez, los vencerá. De esta manera, el hecho de que sean alcanzables indica que el πόνος, el esfuerzo, y la experiencia, algún día harán de Simíquidas un poeta de tal tamaño. No sorprende, por lo tanto, la inmediata comparación con grillos y ranas del verso 41. Ellos son como grillos, y Teócrito es todavía una rana, imagen que de inmediato nos remonta a la tercera escena de la écfrasis de la copa, sobre el niño que “anhela” atrapar grillos en la jaula que construye cuidadosamente, es decir, aprender de los grandes poetas que lo anteceden, aprehenderlos literalmente, absorber su obra para crear la propia, y para lograr esto se empeña y goza ocupándose de su arte. Además, se ha señalado que el motivo de la competencia entre ranas y grillos constituye un lenguaje en código para aludir a polémicas literarias, por ejemplo en la fábula.²²¹

Lícidias después lo llama πᾶν ἐπ' ἀλαθείᾳ πεπλασμένον ἐκ Διὸς ἔρνος (44), y complementa la comparación de Simíquidas con dos imágenes: la de un constructor que intenta construir algo del tamaño del Oromedón, y la de las aves de las musas que compiten en vano contra el poeta de Quíos. Ellos se afanan inútilmente, ἐτώσια μοχθίζοντι,²²² ya que cantan como gallos (48). Este verso también aparece en I, 38, en la écfrasis de nuevo y se refiere a los varones que disputan el amor de la muchacha mientras ella se divierte ante esto, por lo que ellos sólo sufren de amor en vano; vemos que varios puntos de la polémica literaria desatada por Simíquidas y Lícidias se conectan con la écfrasis y confirman el carácter programático de ambos pasajes. Relacionados con μοχθίζοντι están los versos que emite Lícidias antes de su canción, pues afirma que la pieza que someterá al juicio de Simíquidas la trabajó anteriormente en la montaña, ἐξεπόνασα.²²³ La canción del cabrero, por consiguiente, es algo que proviene de la labor, es resultado del trabajo. El consolidado poeta Lícidias no improvisa su poesía, y ésta no viene de la nada, sino que se empeña en crear algo óptimo. El arte, al menos el que debe buscar todo artista, llega del trabajo y debe ser perfeccionado con el tiempo y el conocimiento.

²²¹ Serrao (2000), p. 49.

²²² Esta frase nos remite de inmediato a los versos 32-38 de la écfrasis de la copa del *Idilio* I, en los que los pretendientes también se afanan inútilmente para conseguir el amor de la desdeñosa mujer. Éste es sólo uno de los muchos ejemplos que ilustran la coherencia interna de la obra de Teócrito.

²²³ Cf. Philet. fr. 10 Powell, vv. 3-4.

4.1.3 El *locus amoenus* de Teócrito

Comúnmente se ha tomado la ubicación campestre de los poemas de Teócrito como un marcador genérico de su obra, creyendo que ésta es un elemento pastoril *sine qua non* de la llamada poesía bucólica. Tales escenarios y su depicción, al leerse literalmente, son simplemente un bonito marco casi escénico en el que se desarrolla el encuentro entre los personajes, o incluso una mera conveniencia dramática, y tienen la finalidad de “pastoralizar” y unificar, de esta forma, sus poemas bucólicos. Thomas G. Rosenmeyer, por ejemplo, considera que: “*The locus amoenus, then, is... a highly selective arrangement of stage properties. The character of the properties is decided... by the pastoral demand of freedom and pleasure...*”. Más adelante agrega: “*The locus amoenus of the pastoral carries with it no symbolic overtones, no weight of significance...*”²²⁴. Esta postura suele, más aun, acompañarse de una interpretación romántica no sólo de la naturaleza en Teócrito, sino de toda la tradición bucólica y pastoril, como atestigua la cita en el mismo Rosenmeyer de las palabras del poeta Samuel Jonhson, quien creía que: “*it was the business of pastoral to capture men’s passions by mirroring them in nature...*”²²⁵

Mi propuesta, que explicaré e intentaré consolidar en las siguientes páginas, es contraria a esta lectura romántica. Considero que esta visión tiende a simplificar el valor literario del *locus amoenus* en Teócrito, y que lo reduce a un elemento “embellecedor”, una descripción “bonita” propia de un género agradable, sencillo y ligero. Al contrario, éste es un recurso complejo y cuidadosamente estructurado, al igual que la poesía del siracusano en general, y que tiene una función específica y sumamente reflexiva, lejos de ser un bonito aparador para la casi nula acción mímica de los poemas en los que se presenta. Por lo tanto, creo que es incorrecto leer la descripción natural literalmente, y más bien hay que verla en conexión con su uso en el resto de la tradición poética griega y no de forma aislada, pues el *locus amoenus* existe desde mucho tiempo antes de Teócrito. Por lo tanto, hay que rescatar el significado metafórico, no literal o simplemente “cosmético”, del paisaje en Teócrito. Además, si bien el *locus amoenus* de Teócrito no es alegórico

²²⁴ Rosenmeyer (1969), pp. 186-187.

²²⁵ Idem, p. 179. Del mismo corte “romanticista” considero obras como la de Paul Alpers (1996), Renato Poggioli (1978), Charles Segal (1981), etc. En general, mi visión se aparta de la de ellos al intentar ver a Teócrito a partir de sus influencias y no dentro de lo que será la tradición pastoril posterior.

estrictamente, tiene una carga innegablemente simbólica y literaria que cumple una función de alusión y construcción muy relevante para la armonía de la *polyeideia* que nuestro poeta despliega en sus composiciones.

El *locus amoenus* en el *Idilio I* comienza a delinearse en los primeros versos del poema. Aunque no haya una descripción en los diálogos de apertura del cabrero y Tirsis, con sus comparaciones sobre la dulzura de la música del otro comienzan a “sugerir” la belleza del entorno del encuentro. El susurro musical del pino junto a las fuentes es la primera imagen que obtenemos (vv. 1-3):

Ἄδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἃ πίτυς, αἰπόλε, τήνα,
ἃ ποτὶ ταῖς παγαῖσι, μελίσδεται, ἄδὸν δὲ καὶ τὸ
συρίσδες·

De igual manera, el cabrero abre su participación en el poema con una imagen natural que es comparada con el canto de Tirsis, la dulce música del agua²²⁶ que cascadea de las piedras (vv. 7-8):

ἄδιον, ὃ ποιμήν, τὸ τεὸν μέλος ἢ τὸ καταχέξ
τῆν' ἀπὸ τᾶς πέτρας καταλείβεται ὑψόθεν ὕδωρ

Éstas, como puede verse, son meras insinuaciones de un entorno natural, puesto que la descripción propiamente dicha comienza en vv. 12-14, cuando Tirsis invita al cabrero a tocar su siringa. De tal forma, el escenario propicio para la música sería el siguiente:

λῆς ποτὶ τᾶν Νυμφᾶν, λῆς, αἰπόλε, τεῖδε²²⁷ καθίξας,
ὡς τὸ κάταντες τοῦτο γεώλοφον αἶ τε μυρῖκαι,
συρίσδεν;

Tirsis propone como sitio para la *performance* la pendiente de una colina, donde hay unos tamariscos. Pero el cabrero se rehúsa por miedo a Pan, pues es mediodía (τὸ μεσαμβρινὸν) y éste descansa. Entonces, tras rechazar el lugar propuesto por Tirsis, lo invita a cantar y

²²⁶ La asociación simbólica del agua y la poesía era algo común en época de Teócrito, y también es reforzada por la conexión tradicional entre fuentes y poderes oraculares. Además, el agua conecta este idilio con la muerte de Dafnis en I. En Píndaro es frecuente la asociación entre agua y poesía, por ejemplo en *N.*, 4, 1-5; *N.* 7, 12, 62. Cf. Segal (1983), pp. 48-49.

²²⁷ Nótese aquí la presencia del deíctico τεῖδε. La deixis es parte de la poesía oral performática, pero en este caso, puesto que se trata de un poema libresco que representa por escrito una *performance* poética oral, Teócrito juega con ambas dimensiones, oral y escrita, mediante la forma dramática.

describe otro paraje, bajo un olmo y cerca de Priapo, es decir, de una estatua del dios, y unas fuentes, donde están unas encinas y un “pastoril asiento” (vv. 21-23):

δεῦρ' ὑπὸ τὰν **πτελέαν ἐσδώμεθα** τῷ τε Πριήπῳ
καὶ τὰν **κρανίδων** κατεναντίον, ἄπερ ὁ **θῶκος**
τῆνος ὁ **ποιμενικός** καὶ ταὶ **δρύες**.

Un *locus amoenus* que no tiene conexión con el primer encuentro de los personajes está en la canción de Tirsis, en la escena en la que Dafnis se enfrenta verbalmente con Afrodita e intenta humillarla al recordarle el episodio amoroso que sostuvo con el pastor Anquises; de tal forma le dice que se vaya al Ida donde hay un paraje idílico y propicio para este encuentro erótico (vv. 105-07):

οὐ λέγεται τὰν Κύπριν ὁ βουκόλος; ἔρπε ποτ' Ἴδαν,
ἔρπε ποτ' Ἀγχίσαν· τηνεὶ²²⁸ **δρύες** ἠδὲ **κύπειρος**,
αἱ δὲ καλὸν βομβεῦντι ποτὶ σμάνεσσι **μέλισσαι**.²²⁹

El *locus amoenus* ahora es escenario de erotismo, ya no de música o poesía, el testigo de la ilícita unión de la diosa y el pastor. Así, hay encinas y juncias y las abejas zumban junto a los panales; aquellas evidentemente evocan el tópico de la dulzura, del cual ya hablamos, pero en este caso son mencionadas por el sonido placentero que crean (καλὸν βομβεῦντι). Contrasta, además, el tono sarcástico y agrio con el que Dafnis se dirige a la diosa con la descripción del dulce momento de unión amorosa, propiciado por el encantador *locus amoenus*, pues por metonimia la presencia de las abejas confiere esta dulzura, esta vez al amor y no a la canción. Sin embargo, es claro que la música, el eros y la dulzura se relacionan en este episodio.

Como podemos notar, el *locus amoenus* de Teócrito en este idilio es sutil, breve y apenas sugerido, pues el poeta logra con unas cuantas palabras evocar un escenario de gran belleza. También es visible su simetría, dado que cada uno tiene 3 versos, lo cual denota un perfecto cálculo compositivo, creación consciente y manufactura artísticamente elaborada. Entonces, los elementos que podemos destacar en los *loci* de este idilio, breves y que sólo evocan lo placentero mediante algunos versos y algunos elementos naturales, son:

²²⁸ De nuevo aparece un deíctico, τηνεὶ. Cf. nota anterior.

²²⁹ Este episodio de I, en general, debió modelarse a partir de *h. Hom. Ven.*, vv. 49-55.

- A. árboles (el pino, el olmo, la juncia, la encina, el tamarisco)
- B. cuerpos de agua (agua, fuentes)
- C. elementos físicos que sirven de soporte o asiento, y vocablos que aluden a ellos (pendiente, colina, piedras, asiento, acción de sentarse)
- D. animales (abejas)
- E. verbos y vocablos que denotan música (melodía, cantar, tocar la siringa, zumar)
- F. el medio día
- G. adjetivos que confirman la belleza (bello, dulce)

En el *Idilio VII*, por otra parte, el primer *locus amoenus* está en los vv. 7-9, cuando el narrador, Simíquidas, describe brevemente la fuente Burina que “hizo brotar” Calcón, habitante legendario de Cos y ancestro de Frasidamo y Antígenes, anfitriones de la fiesta de la cosecha a la que se dirige; los olmos y los álamos tejen un bosque hermosamente sombreado con sus verdes ramas como cabelleras:

...ταὶ δὲ παρ' αὐτάν
 αἴγειροι πτελέαι τε εὐσκίον ἄλσος ὕφαινον
 χλωροῖσιν πετάλοισι κατηρέφεις κομόωσαι.

Este encantador lugar, en realidad, no tiene nada que ver con la trama del poema ni con ninguno de los personajes, por lo que la descripción es, en términos narrativos, un tanto marginal con respecto al resto del poema, aunque funciona como una anticipación de los *loci* posteriores y, de tal forma, como un vínculo con otras unidades del poema, como mencionaré más adelante. Esta fuente Burina no es donde se da el encuentro poético entre Lícidas y Simíquidas; en realidad, no hay un *locus amoenus* que enmarque la emisión de sus canciones, el βουκολιασδώμεσθα. Sólo se especifica que es medio día (μεσαμέριον, v. 21)²³⁰ y que se encuentran un poco antes de la mitad de un camino campestre (κούπω τὰν μεσάταν ὁδὸν ἄνυμες, v. 10). Por lo tanto, esta figura no es indispensable para el canto, según este pasaje.

²³⁰ El medio día es el momento para muchas confrontaciones literarias, como la de Hesíodo y las musas. Cf. Cairns (1984), p. 95.

Otro *locus amoenus* está en la descripción de la anhelada canción del mítico y ya fallecido pastor poeta Comatas (vv. 86-89):

αἶθ' ἐπ' ἐμεῦ ζωοῖς ἐναρίθμιος ὄφελος ἦμεν,
ὥς τοι ἐγὼν ἐνόμειον ἀν' ὄρεα τὰς καλὰς αἴγας
φωναῖς εἰσαῖων, τὸ δ' ὑπὸ δρυσὶν ἢ ὑπὸ πεύκαις
ἀδὺ μελισδόμενος κατεκέκλισο, θεῖε Κομᾶτα.'

Como vemos, Lícidas quisiera que el divino Comatas siguiera vivo para poder escuchar sus canciones; en tal caso, él estaría bajo las encinas y bajo pinos reclinado mientras canta dulcemente. Varios de los elementos vistos en I se repiten, como el motivo de la dulzura en la poesía y del *locus*, (I, 1-2, 12-14, 105-107), o la presencia de la música (I, 21-23).

El último *locus* del *Idilio* VII está en los vv. 131-147 y es el más extenso²³¹:

αὐτὰρ ἐγὼν τε καὶ Εὐκρίτος ἐς Φρασιδάμω
στραφθέντες χῶ καλὸς Ἀμύντιχος ἐν τε βαθείαις
ἀδείας σχοίνοιο χαμευνίσιν ἐκλίνθημες
ἐν τε νεοτμάτοισι γεγαθότες οἰναρέοισι.
πολλαὶ δ' ἄμμιν ὑπερθε κατὰ κρατὸς δονέοντο
αἴγειροι πτελέαι τε· τὸ δ' ἐγγύθεν ἱερὸν ὕδωρ
Νυμφᾶν ἐξ ἄντροιο κατειβόμενον κελάρυζε.
τοὶ δὲ ποτὶ σκιαραῖς ὀροδαμνίσιν αἰθαλίωνες
τέττιγες λαλαγεῦντες ἔχον πόνον· ἅ δ' ὀλολυγὼν
τηλόθεν ἐν πυκιναιῖσι βάτων τρύζεσκεν ἀκάνθαις·
ἄειδον κόρυδοι καὶ ἀκανθίδες, ἔστενε τρυγῶν,
πωτῶντο ξουθαὶ περὶ πίδακας ἀμφὶ μέλισσαι.
πάντ' ὥσδε θερέος μάλα πίονος, ὥσδε δ' ὀπώρας.
ὄχλαι μὲν πὰρ ποσσὶ, παρὰ πλευραῖσι δὲ μᾶλα
δαπιλέως ἀμῖν ἐκυλίνδετο, τοὶ δ' ἐκέχυντο
ὄρπακες βραβίλοισι καταβρίθοντες ἔραζε·
τετράενες δὲ πίθων ἀπελύετο κρατὸς ἄλειφαρ.

En este escenario, que recuerda a la descripción del placentero banquete en el que Lícidas se imagina cuando su amado Ageanacte llegue a salvo a Mitilene (63-72), están reclinados en “yacijas” de dulce junco y en pámpanos (hojas de vid) recién cortados bajo álamos y olmos, mientras el agua sagrada se desliza desde las grutas de las ninfas, y las cigarras

²³¹ Fantuzzi & Hunter (2002), p. 182, consideran que esta descripción del simposio de Frasideo sería la primera verdadera *performance* bucólica del neo poeta bucólico Simíquidas. Por otra parte, Bowie (1996), pp. 96-98, cree que son evidentes los tintes eróticos de la descripción final de VII, especialmente notorio en la frase καλὸς Ἀμύντιχος. Pero para Lawall (1967) este *locus* es una alegoría de la inspiración poética.

parlanchinas se afanan en las sombreadas ramas; un animal croante murmura en los espinos de las zarzas y cantan las cogajudas y los jilgueros, las rubias abejas revolotean junto a las fuentes. Todo huele a fruta, y abundan por todas partes las manzanas, peras y ciruelas. Mientras, ellos beben vino de cuatro años.

Este *locus*, que incluso podría calificarse como *uberrimus*,²³² es una suma, el clímax, de los anteriores, pues incluye todos los elementos de éstos en uno solo. De tal forma, se trata de una mezcla de un *locus sympoticum* y un *locus amoenus*, una especie de apropiación del *locus amoenus* dentro del simposio que frecuentemente no es rústico o campestre, sino más bien urbano y evidentemente social. La musicalidad de la naturaleza, más aun, está acentuada por todos los verbos que denotan ruidos y por los retratos del agua y de animales que producen música con su polifonía campestre, por lo que no es escenario de canción humana, sino natural y animal. Además, un vez más vemos el motivo de la dulzura.

Los elementos que podemos distinguir en este *locus* final son:

- A. plantas y frutas junco, pámpano (hoja de parra), ciruelas, manzanas, peras
- B. árboles (álamos, olmos, zarzas)
- C. agua y fuentes
- D. animales e insectos (cogajudas, tórtolas o jilgueros, abejas, cigarras, el animal croante que puede ser una rana)
- E. elementos físicos (gruta, lechos, asientos)
- F. vino
- G. no es mediodía

A partir del anterior desglose de la figura en este idilio, es visible que el *locus* aparece en partes importantes constitutivas y con un patrón discernible. Por lo tanto, tiene una función de estructura, que da equilibrio y relaciona las distintas partes del poema: la primera e introductoria (vv. 7-9), la de la mitad (vv. 86-89) que une la canción que emite Lícidas, con la de Simíquidas, y la parte final (vv. 132-147).²³³ Dado que cada una de estas

²³² Rosenmeyer (1969), p. 190.

²³³ Para Monteil (1968), p. 103, el poema se divide en cuatro actos.

partes es bastante diferente entre sí, pues hay una mezcla de narración y diálogo, con lo que esta composición podría parecer bastante heterogénea, el *locus amoenus* actúa como un elemento unificador que otorga balance a los episodios del poema y los relaciona; en este aspecto, funciona como la *Ringkomposition* de la poesía épica, con lo cual, en términos de estructura, este poema se acerca al *genus* del *epos*. No obstante, se trata de una *Ringkomposition* gráfica y helenística, además, porque es una imagen compleja, construida artificialmente y que cambia bastante, es decir, no es de carácter formulario estrictamente, sino que es un motivo recurrente y que se modifica dependiendo del contexto. También por esto es relativamente breve en la mayoría de los casos, pues a excepción de la última descripción, es de 2 o 3 versos. Por lo tanto, el *locus amoenus* es un elemento de construcción literaria que sustenta la “fachada” del poema y no un capricho paisajístico, o un simple adorno.

Como ya mencioné, un problema de la interpretación moderna de Teócrito es que se ven sus elementos naturales simplemente como paisaje, lo cual es poco coherente con el contexto de la tradición poética griega, y se pierde por completo su significado simbólico. Para comprender aspectos más profundos de tales recursos en la obra del siracusano hay que analizarlos y verlos a partir de su uso y función en la práctica literaria que precede al poeta, dentro de su contexto literario y no como un fenómeno ajeno a éste. De tal forma, un antecedente importante de los *loci* teocriteos es un pasaje del *Fedro* de Platón, cuya descripción del paraje ideal para el diálogo filosófico guarda sorprendentes paralelos con los propuestos en nuestros textos. Sócrates y Fedro, quien salía de un encuentro con Lisias, se encuentran y caminan juntos en el campo para dirigirse a algún lugar tranquilo donde puedan sentarse y dialogar. Fedro propone que se sienten bajo la sombra de un árbol alto (229a):

Ἐκεῖ **σκιά** τ' ἐστὶν καὶ πνεῦμα μέτριον, καὶ **πόα καθίζεσθαι** ἢ ἂν βουλώμεθα **κατακλινῆναι**.

Finalmente llegan a él y Sócrates alaba (καλή γε ἡ καταγωγή) y describe el encanto del sitio que Fedro había señalado (230b-c):

ἢ τε γὰρ **πλάτανος** αὕτη μάλ' ἀμφιλαφής τε καὶ **ὑψηλή**, τοῦ τε **ἄγνου τὸ ὕψος** καὶ τὸ **σύσκιον** **πάγκαλον**, καὶ ὡς ἀκμὴν ἔχει **τῆς ἄνθης**, ὡς ἂν εὐωδέστατον παρέχοι τὸν τόπον· ἢ

τε αὖ πηγῇ χαριεστάτῃ ὑπὸ τῆς πλατάνου ῥεῖ μάλα ψυχροῦ ὕδατος, ὥστε γε τῷ ποδὶ τεκμήρασθαι. Νυμφῶν τέ τινων καὶ Ἀγελῶν ἱερὸν ἀπὸ τῶν κορῶν τε καὶ ἀγαλμάτων ἔοικεν εἶναι. εἰ δ' αὖ βούλει, τὸ εὐπνοῦν τοῦ τόπου ὡς ἀγαπητὸν καὶ σφόδρα ἠδύ· θερινόν τε καὶ λιγυρὸν ὑπηρεῖ τῷ τῶν τεττίγων χορῷ. πάντων δὲ κομψότατον τὸ τῆς πῶας, ὅτι ἐν ἡρέμα προσάντει ἱκανῇ πέφυκε κατακλινέντι τὴν κεφαλὴν παγκάλως ἔχειν. ὥστε ἄριστά σοι ἐξενάγηται, ὦ φίλε Φαῖδρε.

El plátano es frondoso y anchuroso, y el sauce es alto, umbroso y lleno de fragantes flores. Además, hay una bella fuente con agua fresca que fluye bajo el plátano, lugar que parece la sagrada morada de divinidades, como Ninfas o del Aqueloo. El lugar es, para Sócrates, extremadamente agradable y dulce (ἀγαπητὸν καὶ σφόδρα ἠδύ), y destaca de nuevo su fragancia. Comienza entonces la música de los coros de cigarras, y el pasto es ideal para recostarse en la pendiente. Sócrates, complacido, felicita a su acompañante por su elección. De tal forma, para lograr el diálogo filosófico se necesitan ciertas comodidades físicas, para que lo mundano no interfiera con la actividad intelectual, por lo que todos estos elementos propician un diálogo adecuado, un encuentro que no sólo permite que Sócrates y Fedro se concentren, sino que los estimula sensorialmente y, derivado de ello, intelectualmente.

Por otro lado, un modelo importantísimo para los poetas helenísticos en cuanto a la conformación del *locus amoenus* fue el fr. 2 V de Safo.²³⁴

δεῦρου μ' ἐκ Κρήτας ἐπ[ὶ τόνδ]ε ναῦον²³⁵
 ἄγνον ὄππ[αι τοι] χάριεν μὲν ἄλσος
μαλί[αν], βῶμοι τεθυμιάμε-
 νοι [λι]βανώτωι·
 ἐν δ' ὕδωρ ψυχρον κελάδει²³⁶ δι' ὕσδων 5
μαλίνων, βρόδοισι δὲ παῖς ὁ χῶρος
ἔσκιαστ', αἰθυσσομένων δὲ φύλλων
 κῶμα καταίρει·
 ἐν δὲ λείμων ἰπτόβοτος τέθαλε
ἠρίνοισιν ἄνεσιν, αἱ δ' ἄηται 10
μέλλιχα πνέοισιν [
 []
 ἔνθα δὴ σὺ στέμ<ματ'> ἔλοισα Κύπρι

²³⁴ Safo fue una influencia muy relevante en la adopción del léxico de los poetas helenísticos y en las descripciones en general. Poetas como Dioscórides, Asclepiades o Calímaco experimentaron la adaptabilidad del erotismo sáfico y su imaginario. Por ejemplo, una imitación sugerente y muy ingeniosa, aunque sin dudas obscena, es la de Dioscórides AP 5, 55, donde el poeta transfiere elementos del *locus amoenus* del paisaje natural al del cuerpo desnudo de su amante Dóride.

²³⁵ No se sabe con certeza si este verso es el primero del poema o si había otra estrofa antecedente.

²³⁶ Cf. Theoc., 7, 137.

χρυσίαισιν ἐν κυλίκεσσιν ἄβρωσ
ὄμ<με>μείχμενον θαλίασι νέκταρ
οἰνοχόαισον

Safo está invocando a Afrodita para que asista a un paraje sagrado de gran belleza natural donde todo está dispuesto para recibirla. De tal forma, hay una grácil arboleda de manzanos, altares con incienso, el agua fresca “murmura” entre las ramas de los manzanos y todo el lugar se ensombrece por los rosales. El prado, que alimenta a los caballos, está floreciente con primaverales flores, y el aire huele a miel. Más aun, será la misma Afrodita quien escancie los néctares durante la fiesta (θαλίασι), por lo que parece que se invoca a la diosa en medio de un simposio.²³⁷

Es fácil notar que todos los elementos que intervienen en el *locus amoenus* sáfico tienen presencia también en el de Teócrito: el agua fresca, los árboles, el prado, las frutas, las flores, la sombra, la dulzura. Además, también se enfatiza la musicalidad, con la inclusión el agua sonora, y las fragancias, por lo que intervienen tanto la vista como el olfato y el oído. La época es la primavera. La mención de la fiesta, θαλίασι, y el néctar vinoso que ahí se bebe es también destacable en nuestro análisis comparativo, puesto que esta última estrofa, si bien no es parte del *locus amoenus*, remite a los versos finales del *Idilio* VII, y a la misma construcción de éste en el idilio, puesto que en ambos poemas primero está la descripción del lugar natural donde se da el banquete y después vienen las imprecaciones a la divinidad y la mención del vino, por lo que la misma disposición del poema pudo ser modelo para la elaboración estructural del largo *locus amoenus* final de Teócrito.

Ahora bien, debemos preguntarnos, a partir de estos y otros ejemplos, cómo funciona el *locus amoenus* en la literatura arcaica y clásica que antecede a Teócrito. Pues bien, en ciertos pasajes de la literatura erótica arcaica, cuyos elementos en otros contextos podrían parecer paisajísticos, la mención de frutos y rosas siempre alude a la presencia o poder de Afrodita, pues ella es la representación del estado óptimo de lozanía y reproducción, de eros, en los seres y la naturaleza. Ella es la promesa del amor, y por lo

²³⁷ Existen diferentes interpretaciones del poema. Parece ser una especie de himno, pero para Bowie, es posible concebir el poema en un ámbito simposiaco, Bowie (2016), pp. 154-155. Incluso ha habido quien ha propuesto que se trata de una metáfora alegórica de la experiencia sexual lésbica. Cf. Winkler (1990), *passim*.

tanto, de la nueva vida. Por esto, el punto exacto, limitado y fugaz, de la madurez sexual en el que está la naturaleza es una evocación del mismo estado en el que está el ser humano al ser capaz de disfrutar justamente de este don de Afrodita, por lo que un escenario colmado de elementos naturales es idóneo para la invocación a la diosa, como pudo apreciarse en el pasaje anterior de Safo.²³⁸

Un excelente ejemplo de la estrecha relación simbólica entre *locus amoenus* y erotismo es especialmente clara en el fragmento 5 B, 286 PMG de Íbico (1-7):

ἦρι μὲν αἶ τε Κυδώνια
μηλίδες ἀρδόμεναι ῥοᾶν
ἐκ ποταμῶν, ἴνα Παρθένων
κῆπος ἀκήρατος, αἶ τ' οἰνανθίδες
αὐξόμεναι σκιεροῖσιν ὑφ' ἔρνεσιν
οἰναρέοις θαλέθοισιν· ἐμοὶ δ' ἔρος
οὐδεμίαν κατάκοιτος ὄραν.

5

En estos versos, el poeta de Regio describe que en la primavera las manzanas sidonias regadas por los ríos florecen, al igual que las vides, ya en el punto exacto de madurez (οἰνανθίδες), colman los pámpanos sombreados; en cambio, el eros de la *persona loquens* no descansa, no encuentra paz en ningún momento. La grácil disposición del priamel inicial despliega un escenario de belleza y calma sin igual, y que, por cierto, conserva varias de las características rituales que vimos en Safo 2V, en el que los jardines intactos de las diosas vírgenes (Gracias o Ninfas) presentan estos frutos, manzanas y vides, que están en el punto exacto de lozanía, lo cual culmina de forma antitética con la contrastante desesperación del poeta, que nunca encuentra satisfacción a su Eros. Por una parte, la naturaleza está floreciente y ofrece dadivosamente sus frutos listos para consumir, pero por otra, el poeta no encuentra descanso de la necesidad amorosa; es decir, hay una contraposición entre la belleza y apacibilidad del *locus amoenus* y el estado anímico del poeta, que es dis-erótico. En él no hay capacidad de llevar a término su eros, aunque sí la voluntad, por lo que no hay más que la sequedad y crudeza de los vientos del frío Bóreas (vv. 8-13) que agita su alma junto con la cruel Afrodita; el poeta es un δύσερός, al igual que el Dafnis de I (v. 85), e

²³⁸ Lanata (1996), p. 16.

igualmente se aleja poco a poco de la vida.²³⁹ Por lo tanto, el *locus amoenus* equivale al eros consumado, a la juventud y a la vida, mientras que el estado del poeta se equipara con la muerte. Además, el tormento de eros, que es κατάκοιτος, y por lo tanto no le otorga tregua, se relaciona con la άσυχία por la que aboga Simíquidas en VII, 126.²⁴⁰

Por una parte, podemos notar que los elementos primordiales de este *locus* también son parte del de Teócrito, como la estación de la primavera, las manzanas y las vides, los pámpanos, el agua que emana de una fuente sagrada, etc. Sobre todo destaca la forma en la que Íbico manifiesta la *deíxis*, puesto que el lugar en el que crecen las manzanas es: ἴνα Παρθένων / κῆπος ἀκήρατος (3-4), “donde el jardín intacto de las Vírgenes”, que asemeja, por ejemplo, a la forma en la que el cabrero indica a Tirsis donde sentarse para llevar a cabo su cantar en I, vv. 12-13: τεῖδε καθίξας, / ὡς τὸ κάταντες τοῦτο γεώλοφον αἶ τε μυρῖκαι.

En Teócrito la naturaleza también se relaciona con la juventud y el eros. La naturaleza y el paisaje ameno intentan evocar simbólicamente el poder de la juventud y la vida floreciente, la fecundidad con la que se crean las canciones, pues la poesía parecería brotar como flor, parecería que crece y florece en este paisaje donde todo a su alrededor propicia el nacimiento y al mismo tiempo está en su punto. En la poesía arcaica, la juventud, y por lo tanto el eros, puesto que la juventud es quien posee el eros, son sinónimo de vida, mientras la vejez y la falta de eros son sinónimos de muerte. Eros, sin embargo, siempre está en medio de ambos, los atormenta y eventualmente los destruye, pero sólo la juventud puede encontrar alguna gratificación en ella. El florecimiento y la belleza natural, en literatura griega, están unidos a la noción de juventud y amor y a la dulzura y el placer.²⁴¹

Otro pasaje en el que es notorio el poder evocativo y simbólico del *locus amoenus* para aludir a situaciones de erotismo está en Safo 96 V (vv. 6-17):²⁴²

νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναί-
κεσσιν ὡς ποτ' ἀελίῳ

²³⁹ Cf. Bonnano (1990), pp. 74-76.

²⁴⁰ Cf. *Infra*, pp. 118-119.

²⁴¹ Bonnano (1990), p. 76.

²⁴² Sobre la relación entre Safo 96 V y el *locus amoenus* de Teócrito, cf. Dover (1971) p. 152.

δύντος ἃ βροδοδάκτυλος σελάννα
 πάντα περ<ρ>έχοισ' ἄστρα· φάος δ' ἐπί-
 σχει θάλασσαν ἐπ' ἀλμύραν 10
 ἴσως καὶ πολυανθέμοις ἀρούραις·
 ἃ δ' <ἐ>έρσα κάλα κέχυται τεθά-
 λαισι δὲ βρόδα κᾶπαλ' ἄν-
 θρυσκα καὶ μελίλωτος ἀνθεμώδης·
 πόλλα δὲ ζαφοίταισ' ἀγάνας ἐπι- 15
 μνάσθεισ' Ἄτθιδος ἡμέρωι
 λέπταν ποι φρένα κ[.]... βόρηται·

En este poema de nostalgia y consolación, la *persona loquens* se dirige a una muchacha del grupo que probablemente está por casarse y marcharse, recordándole a otra muchacha que ya se casó.²⁴³ De tal forma, ella ahora está en Lidia destacando entre las otras mujeres como la luna de rosáceos dedos sobre todas las estrellas, pues alumbra los mares salinos y los campos copiosos de flores. El hermoso rocío se derrama y las rosas florecen y el perifollo y el meliloto, pero ella, errante, recuerda con deseo a la dulce Atis, y se consume su frágil corazón.

La descripción se muestra rica de implicaciones rituales y culturales, de nuevo, que enfatizan el recuerdo amoroso de la chica que se ha ido y anticipan la inminente partida de la que está por marcharse, por lo que este poema puede ser un poema de despedida, una *poesia della memoria* con la finalidad de consolar a quien deja el grupo.²⁴⁴ Notamos que el eros explícito de la unión sentimental entre las dos chicas, Átide, quien puede ser la que está a punto de irse, y la que está en Lidia, y entre ellas y Safo y todas las integrantes del grupo, está enfatizado por la descripción del *locus amoenus* y por la intervención en él de ciertos elementos clave de la evocación erótica y femenina: las rosas, la luna de color rosa, y las múltiples flores, entre las que se encuentra el meliloto floreciente, μελίλωτος ἀνθεμώδης, vocablo en el que, por cierto, la aparición de μελί no es fortuita y también evoca la dulzura de la miel, que se relaciona con los goces y placeres del amor y con el adjetivo con el que se describe a Átide, ἀγάνας, suave, gentil.

En conclusión, el *locus amoenus* en Teócrito tiene una clara función estructural, de construcción y de coherencia interna. Además, es heredero de una larga tradición de *loci*

²⁴³ Neri (2015), p. 247

²⁴⁴ Idem, pp. 247-248.

simbólicos que evocan el eros humano mediante imágenes rituales y naturales. De tal forma, Teócrito alude a múltiples modelos en su técnica descriptiva, o más bien a una *koiné* de modelos de descripción natural, no solamente al de un poeta, de modo que ninguno de sus *loci* se pueden equiparar con un solo hipotexto; no obstante, la clave de la comprensión de este elemento en Teócrito, sin dudas, está en la tradición literaria y poética de la que es heredero.

4.1.4 Δάφνιδος ἄλγεα: La muerte de Dafnis

Uno de los pasajes más comentados y conocidos de la obra de Teócrito es la canción del pastor Tirsis sobre los Δάφνιδος ἄλγεα, los dolores de Dafnis, y su muerte. Sin duda, este episodio ha sido objeto de mucha especulación e interpretación debido a su carácter claramente elusivo y misterioso, pues Teócrito no dice nada de forma literal, sino con numerosos simbolismos y alusiones; además, no parece que el siracusano haya seguido un mito específico sobre la historia de Dafnis, ni en este idilio ni en su reaparición en VII (73-77), lo cual ha creado incluso más confusión.²⁴⁵ Estas y otras características otorgan gran oscuridad a su texto, por lo que el interés por desentrañar lo que se oculta tras su sofisticado aparato literario ha desatado innumerables polémicas, estudios e interpretaciones, aunque, evidentemente, aún no se ha alcanzado un consenso sobre cómo leer este sugestivo texto.

Además, la canción de Tirsis, que se extiende entre los vv. 64-142, es uno de los pasajes teocriteos con más intertextos en la obra del siracusano, por lo que resulta de gran interés para esta investigación. Estos versos son una clave para la comprensión de la poética teocritea y son un clarísimo ejemplo de lo que yo llamo *construcción literaria*. Muchos de los elementos destacables de este episodio suelen considerarse coincidencia, evidencia de ritualidad, de mimetismo rústico o folclórico, pero yo creo que son un perfecto ejemplo de construcción helenística y literaria, consciente de su pasado literario y de la necesidad de crear un edificio poético perfectamente planeado y equilibrado. En otras palabras, todos los elementos que aquí nombraremos tienen funciones literarias y

²⁴⁵ Van Sickle (1976), p. 22. Por otro lado, debemos considerar que no existe una ortodoxia en la mitografía, además de que los poetas tienen licencia para conformar de diversas formas su relato poético. Por ejemplo, Píndaro en *Ol.* I, 35 y ss., al reformular el mito de Pélope.

compositivas y no son nunca coincidencia, sino que demuestran que los motivos teocriteos que tuvieron eco en la posteridad son fruto de un laborioso y cuidadoso, casi quirúrgico, procedimiento a través de técnicas de composición y de alusión. Por consiguiente, Teócrito, para construir uno de sus episodios más logrados y memorables, tuvo que echar mano de numerosos intertextos, de diversas tradiciones poéticas e influencias reelaboradas armoniosamente con una nueva fachada y finalidad poéticas.

El tema de la canción de Tirsis es el mítico pastor siciliano Dafnis. Pero, ¿quién es este personaje?²⁴⁶ El escritor griego de época imperial Claudio Eliano nos transmite en sus *Varia historia* este mito: afirma que el vaquero Dafnis era, según algunos, el favorito de Hermes, y según otros era su hijo. Fue hijo de una ninfa que, al nacer, fue expuesto en un laurel, de donde proviene su nombre, y apacentaba a un rebaño de vacas hermanas de las de Helios. Mientras apacentaba su rebaño en Sicilia se enamoró de una ninfa que también le correspondió porque era muy bello y joven. Ella le hizo jurar que nunca se acercaría a otra mujer, con la amenaza de que quedaría ciego si lo hacía. Pero tiempo después, la hija de un rey se enamoró de él, y Dafnis, ebrio, se acostó con ella, rompiendo su pacto de amor. En seguida Eliano afirma:

ἐκ δὲ τούτου τὰ βουκολικὰ μέλη πρῶτον ἦσθη, καὶ εἶχεν ὑπόθεσιν τὸ πάθος τὸ κατὰ τοὺς ὀφθαλμοὺς αὐτοῦ.

Según el autor, a partir de esta historia habría surgido la canción bucólica, cuyo “tema” (ὑπόθεσις) era el sufrimiento por su ceguera; además, agrega que Estesícoro de Himera fue el primero en introducir este tipo de canciones a la literatura (10. 18):

καὶ Στησίχορον γε τὸν Ἴμεραῖον τῆς τοιαύτης μελοποιίας ὑπάρξασθαι.

Esta última aseveración es claramente problemática y puede interpretarse de diversas formas.²⁴⁷ Estesícoro es nombrado el primero de una línea literaria, pero ¿cuál? ¿Qué significa τοιαύτης μελοποιίας? Muchos han creído que debemos entender que, según la información que poseía Eliano, Estesícoro fue el primer poeta bucólico; pero también

²⁴⁶ Cf. Theoc., VII, 73-77; VI. Una recopilación de las variantes en el mito de Dafnis es Prescott (1899), *A Study of the Daphnis Myth*.

²⁴⁷ Cf. Prescott (1899), pp. 121-124.

puede significar que fue el primero en cantar sobre Dafnis o sobre este mito, entre otras cosas. Más aun, de acuerdo con investigaciones recientes, este Estesícoro podría no ser el conocido poeta coral del siglo VI, sino más bien un ditirambista del siglo IV,²⁴⁸ aunque el anterior pasaje es catalogado como el fragmento 279 PMG de Estesícoro y Eliano apunta que se trata del poeta de Himera.²⁴⁹ No obstante, los críticos modernos consideran que se trata de un Estesícoro mencionado en el *Marmor Parium*, activo entre el 370 y el 360, y autor de fragmentos espurios del poeta del siglo VI (277-280 PMG).

Por otro lado, Onofrio Vox interpreta este pasaje como una noticia del nacimiento de la poesía bucólica, que considera de origen estesticoreo, quien fue influido por Safo cuando estuvo exiliada en Sicilia, según de nuevo el testimonio del *Marmor Parium*.²⁵⁰ Esta visión se relaciona con la corriente que considera que Dafnis es el *πρῶτος εὐρητής* de la poesía bucólica, pues los comentaristas antiguos estaban siempre buscando inventores arcaicos y semi míticos de los diversos géneros literarios; para la poesía bucólica buscaron al inventor en el protagonista del *Idilio I*, Dafnis, especialmente, pero también en otros pastores legendarios.²⁵¹

Después de Estesícoro, ya sea el del siglo VI o el del IV, las noticias que tenemos de la historia de Dafnis son más o menos contemporáneas a Teócrito. El historiador Siciliano Timeo (352-256), preservado por Partenio de Nicea en su colección de historias amorosas (*Erótica pathémata* o *περὶ ἐρωτικῶν παθημάτων*, 29), mencionaba en sus *Sicelica* que Dafnis fue siciliano e hijo de Hermes, muy hábil con la siringa y bello. Vivía en el campo, cerca del Etna, donde apacentaba con su rebaño, y rehuía a las masas de gente. Una ninfa se enamoró de él y le hizo jurarle fidelidad, pero cuando una princesa lo embriagó y se acostó con él, quedó ciego, sufriendo el mismo destino que Tamiras el tracio. Como vemos, cuenta la misma historia que Eliano.²⁵²

²⁴⁸ West (1970), p. 206; Reed (2010), p. 245.

²⁴⁹ Pero en la edición de Finglass & Davies (2014) este fragmento es catalogado como *Fragmenta fortasse Stesichorea*. Cf. Rutherford (2015), p. 99. No obstante, ¿podría ser que la identificación que hizo la tradición entre Estesícoro y Dafnis se debiera al tópico de la ceguera?

²⁵⁰ Vox (1986)

²⁵¹ Fantuzzi & Hunter (2002), p. 182, n. 22.

²⁵² Diódoro Sículo, en el siglo I a. C., contará la misma historia en 4, 84.

Las otras fuentes que trataron el mito de Dafnis son poetas contemporáneos a Teócrito, Hermesianacte y el tragediógrafo alejandrino Sositeo. En primer lugar, Sositeo transmite variantes notables de la historia. Vivió aproximadamente en el 284 a. C. y conservamos el título de sus tragedias, una de las cuales se llamó Δάφνις ἢ Λιτυέρσας,²⁵³ en la que Heracles se enfrentaba al rey Litienses; en cuanto a Dafnis, él se enamoró de la ninfa Talía.²⁵⁴ Ésta fue secuestrada por piratas y Dafnis, tras buscarla exhaustivamente, la encuentra en la corte de de Litienses en Frigia; Heracles mata al rey, libera a la ninfa y reúne a los amantes.²⁵⁵

Por su parte, Hermesianacte de Colofón fue un poeta elegíaco del siglo III, probablemente amigo o discípulo de Filitas. En un fragmento de ubicación incierta (F.8 Lightfoot) representa la historia en Eubea y hace de Dafnis el enamorado de Menalcas, otro nombre de pastor que tiene un papel prominente en la tradición y en el *corpus theocriteum* (*Id.* 5, 8, 9; Verg., *Ecl.* 5). Ya que también escribió sobre el cíclope (Fr. 1 Lightfoot), este poeta pudo ser una influencia de Teócrito, o ambos pudieron compartir intereses e influirse uno al otro. Se especula que estos fragmentos pertenecieron al libro I de su elegía en tres libros a su amada Leoncio.²⁵⁶

Vemos, entonces, que el mito de Dafnis aparece especialmente tratado en época helenística y además por poetas, como Hermesianacte, que pudieron tener relaciones literarias con Teócrito, pues fue probablemente discípulo de Filitas y ambos presentan similitudes temáticas. No es coincidencia que los relatos de Dafnis sean relativamente de reciente aparición, y que incluso sea dudable que el fragmento de Estesícoro date del siglo VI; en el caso de que se trate del ditirambista del siglo IV, sería *quasi* contemporáneo de Teócrito, Hermesianacte y Sositeo. Nuestro poeta, más aun, vuelve a introducir el mito del pastor en el canto de Lícidas del *Idilio* VII (vv. 73-77), pero menciona sus amores por la ninfa Jenea, de la cual no tenemos noticia fuera de esta versión. Por lo tanto, puede

²⁵³ Athen., 415 B Casaubonpage.

²⁵⁴ Sch. Theocr. 8, 93 a; Sch. Theocr. 8 arg. B.

²⁵⁵ Servius in Verg., *Buc.* 8, 68, aunque en Servio la ninfa se llama Pimplea. Más sobre esta tragedia en Xanthakis-Karamanos (1994), *The Daphnis or Lityerses of Sositheus*. Ateneo (619F) dice que el *Litienses* es una canción de cosecha, lo cual se relaciona con la trama de esta tragedia, pues Litienses hacía que los extranjeros compitieran con él cosechando, y si los derrotaba, los mataba.

²⁵⁶ Martín García (1994) p. 264; Cf. Fantuzzi (1998), p. 69.

concluirse que Dafnis era un t3pico com3n entre los autores del siglo III y un tema de inter3s po3tico, por lo que no creo que debamos exagerar su funci3n en Te3crito, como si hubiese querido crear con 3l una especie de mito de fundaci3n de la poes3a buc3lica, como se ha sugerido.²⁵⁷ Este personaje no es exclusivamente teocriteo, ni siciliano ni “buc3lico”. La aparici3n del mito de Dafnis en Te3crito se debe a razones literarias, pues era un personaje com3n en poes3a helen3stica, y probablemente tambi3n al origen siciliano de Te3crito. Adem3s, vemos que hab3a una gran variedad de versiones de esta historia, por lo que cada poeta destacaba al Dafnis que le interesaba.

Todas las versiones anteriores fueron distintas, pero ninguna mencion3 que Dafnis muriera por amor, como s3 sucede en el *Idilio* I. Por lo tanto, la historia que presenta Te3crito sobre este desconcertante final ha generado numerosas interpretaciones, pues no hay un motivo claro, en su relato, de por qu3 Dafnis debe morir. Sin embargo, hay un sentido de premoniciones sobre el destino final de Dafnis desde antes de que Tirsis comience su canci3n. Esta prolepsis se logra con el v. 63, cuando el cabrero insta a Tirsis a comenzar (vv. 62-63):

π3ταγ', 3γαθέ· τ3ν γ3ρ 3οιδ3ν
ο3 τ3 πα εις 3ιδαν γε τ3ν 3κλελ3θοντα φυλαξεις

Como se puede ver, 3ste es un excelente punto de articulaci3n, de uni3n entre una parte y otra del poema, pues es el 3ltimo verso antes de la canci3n sobre Dafnis, meollo del poema, y adem3s es una premonici3n “inocente” de lo que le ocurrir3 al pastor al final de la canci3n, lo que conecta esta parte media con el final de la obra, en la que Dafnis sucumbe (vv. 138-141):

χ3 μ3ν τ3σσ' ειπ3ν 3πεπα3σατο· τ3ν δ' 3φροδ3τα
3θελ' 3νορθ3σαι· τ3 γε μ3ν λ3να π3ντα λελ3πει
3κ Μοιρ3ν, χ3 Δ3φνις 3βα ρ3ον. 3κλυσε δ3να
τ3ν Μο3σαις φίλον 3νδρα, τ3ν ο3 Ν3μφαισιν 3πεχθ3.

²⁵⁷ Fantuzzi (1998), p. 66: *In short, Theocritus might have recreated... by means of Thyrsis's song... in Idyll 1 and Daphnis' song in Idyll 6, two scenes that represented the two possible versions of the creation of bucolic poetry...*; Bernsdorff (2006), p. 186.

El verso οὐ τί πα εἰς Ἄιδαν... φυλαξεῖς claramente alude a la muerte de Dafnis, pues la amenaza del Hades es algo constante en el texto. De tal forma, Dafnis afirma en v. 103 que no le importa la muerte e incluso en el Hades será un “dolor” para Eros (Δάφνις κῆν Ἄϊδα κακὸν ἔσσειται ἄλγος Ἴρωτι), por lo que los dolores de Dafnis, tema de la canción de Tirsis, a su vez causan dolores al Eros. Su rebeldía, tanto en vida como en muerte, parece ser su consolación ante su inminente destino. De nuevo, cuando Dafnis dedica su siringa a Pan, porque él ya no la usará, afirma que Eros lo arrastra al Hades (v. 130: ἧ γὰρ ἐγὼν ὑπ' Ἴρωτος ἐς Ἄιδαν ἔλκομαι ἤδη). Eros y Hades son continuamente relacionados, especialmente mediante el dolor, los ἄλγεα que sufre Dafnis en vida y los que causará en la muerte.

Más adelante ya no se hablará de Hades para referirse a la muerte, sino de un río o corriente γῶ Δάφνις ἔβα ῥόον, como dice el v. 140 citado antes. Entonces, al morir Dafnis se va al agua, a la corriente, lo cual puede ser entendido como “río”, aunque ésta no es una lectura unívoca. Las olas o remolinos de este cuerpo acuoso, sea cual fuera, lo liberan de su dolor: ἔκλυσε δῖνα / τὸν Μοίσαις φίλον ἄνδρα (140-141), de manera que puede entenderse que lo purifican. Este pasaje ha sido interpretado de numerosas formas; por ejemplo, para Charles Segal, Dafnis muere ahogado, por lo que los versos anteriores deben leerse literalmente.²⁵⁸

Para mí esta solución no es clara ni obvia en ningún momento, pues cuando Afrodita intenta levantarlo, lo cual sucede antes de que se fuera al río, las Moiras ya habían cortado sus hilos, es decir, ya había muerto. Debe establecerse una cronología de la sucesión de hechos para afirmar que Dafnis muere hasta que entra en las aguas. Además, ἔβα ῥόον, ἔκλυσε δῖνα se relaciona con el segundo hemistiquio del v. 63, cuando se describe al Hades como τὸν ἐκλελάθοντα. Estos versos aluden bidireccionalmente el uno al otro y se complementan, pues el agua, que purifica y borra el sufrimiento, es paralela a la muerte que hace olvidar todo, y así el v. 63 une el Hades con el olvido y con la corriente del v. 140. Por el testimonio de v. 63 y su interpretación en conjunto con v. 140 es que considero que el ῥόον no mata a Dafnis literalmente, no se ahoga, sino que es una metáfora de la muerte, de su ida al Hades, y se purifica del dolor de la vida, por lo que creo que hay

²⁵⁸ Segal (1981). Cf. Arnott (1996), p. 63.

una ideología de la muerte y la resurrección y una concepción particular del erotismo y la muerte detrás de estos versos.²⁵⁹

Otra alterativa es que el ῥόον se refiera al mencionado en el v. 68: οὐ γὰρ δὴ ποταμοῖο μέγαν ῥόον εἶχετ' Ἀνάπω, la gran corriente del río Anapos, que está en Siracusa, lugar donde no estaban las Ninfas, acusa Tirsis, cuando su amado Dafnis agonizaba. Tanto este río como el sagrado Akis, mencionado en seguida, se encuentran en Sicilia. De cualquier forma, los vv.63 y 139-141 abren y cierran el relato sobre Dafnis, por lo que también cumplen una función compositiva y estructural.

Los tintes trágicos del personaje de Dafnis en el *Idilio* I han sido ya notados por los especialistas.²⁶⁰ Además, en varias ocasiones se han destacado las semejanzas entre este “héroe bucólico” e Hipólito, quien, de igual forma, desafía a Afrodita y muere por causa del eros no satisfecho, aunque esta identificación tiene poco sustento textual según Charles Segal.²⁶¹ Entonces, Dafnis es un personaje *quasi* divino, querido por toda la naturaleza y las divinidades; Tirsis, por esta razón, invoca casi con reproche a las ninfas, preguntándoles donde estaban cuando Dafnis moría, varón que les era muy amado (vv. 66-69, 141). Toda la naturaleza, los animales, lloraban mientras él desfallecía (vv. 71-72, 74-75):

τῆνον μὰν θῶες, τῆνον λύκοι ὠρύσαντο,
τῆνον χῶκ δρυμοῖο λέων ἔκλαυσε θανόντα. ...

πολλάι οἱ παρ ποσσὶ βόες, πολλοὶ δέ τε ταῦροι,
πολλάι δὲ δαμάλαι καὶ πόρτιες ὠδύραντο.

Además, los dioses Pan y Hermes van a verlo en este trance y lo censuran por permitir que las cosas desemboquen en su muerte, y parecen intentar hacerlo desistir de su rebeldía. Por lo tanto, podemos ver que Dafnis es un mortal destacado y que tiene una relación única con las divinidades, aunque también con la naturaleza terrenal y con su entorno físico; en este

²⁵⁹ Gow (1973). II, p. 30, admite la posible influencia de ideologías místicas sobre el Hades en estos versos. Él traduce “*went to the stream*” y cree que la postura que interpreta que este río es el Aqueronte es plausible, pero tiene dificultades: no hay precedentes de que “ir al Aqueronte”, con el significado de morir, sea sólo nombrado como “ir al río”. Aunque sí existen paralelos de “cruzar el río para alcanzar la tierra de los muertos”: *Od.*, 10, 508; 11, 13-22. Cf. West (1997), pp. 155 y ss. Además, ¿qué significa ἔκλαυσε?

²⁶⁰ Hunter (1999), p. 62, 67; Rosenmeyer (1969), p. 37.

²⁶¹ Segal (1981), p. 36.

aspecto es un θεῖος ἀνήρ, tanto por su supuesta relación filial con las divinidades²⁶² como por su habilidad superior en la poesía.

De tal forma, mientras Dafnis se “consumía” (ἐτάκετο), por lo que podemos pensar que estaba inmóvil y toda la acción sucede alrededor de él mientras se encuentra imposibilitado, Hermes es el primero que llega hacia él desde las montañas (ἦνθ' Ἑρμᾶς πρᾶτιστος ἀπ' ὄρεος, v. 77) y le pregunta por qué está en ese estado, dando a entender que la causa de su agonía es un enamoramiento que lo oprime: τίς τῷ κατατρύχει; τίνοσ, ὠγαθέ, τόσσον ἔρασαι; (v. 78) Después es visitado por pastores, vaqueros y cabreros, quienes le preguntan también por qué sufre (vv. 80-81). Príapo es la segunda divinidad que lo visita, y es también quien parece más indignado e incluso insulta a Dafnis (81-83, 85-88, 90-91):

ἦνθ' ὁ Πρίηπος
κῆφα ‘Δάφνι τάλαν, τί τὸ τάκεαι; ἂ δέ τῷ κώρα
πάσας ἀνὰ κράνας, πάντ' ἄλσεα ποσσὶ φορεῖται ...

ζάτεισ'· ἃ δύσερώς τις ἄγαν καὶ ἀμήχανος ἐσσί.
βούτας μὲν ἐλέγευ, νῦν δ' αἰπόλῳ ἀνδρὶ ἔοικας.
ὠπόλος, ὅκκ' ἐσορῆ τὰς μηκάδας οἷα βατεῦνται,
τάκεται ὀφθαλμῶς ὅτι οὐ τράγος αὐτὸς ἔγεντο. ...

καὶ τὸ δ' ἐπεὶ κ' ἐσορῆς τὰς παρθένος οἷα γελᾶντι,
τάκεαι ὀφθαλμῶς ὅτι οὐ μετὰ ταῖσι χορεύεις.’

Como vemos, Príapo no concibe la situación en la que está Dafnis e intenta increparlo, pues aunque hay una muchacha (κώρα) que lo busca con vehemencia, él es un inoperante incapaz de llevar a cabo su eros (δύσερώς, ἀμήχανος). Así parece un cabrero, no un vaquero, que, también con el eros enfermo, ve la actividad sexual de sus cabras con impotencia y dolor por él no poder ejecutarla; de igual forma, Dafnis llora al ver el eros de las muchachas que bailan y ríen y no poder ser parte de ello. Por lo tanto, Dafnis tiene una incapacidad de desempeñar su erotismo. Pero Dafnis no hace caso y pretende llevar su acción a las últimas consecuencias, por lo que parecería que Dafnis está decidido a actuar de esta manera y a mantener una posición aunque no sabemos cuál es.

²⁶² Recordemos que según algunas fuentes era hijo de Hermes y de una ninfa. Cf. Supra pp. 90-91.

La última deidad en visitar a Dafnis es Afrodita. En este episodio es en el que Dafnis realmente muestra su rebeldía y la insolencia que parecen llevarlo a la muerte. De tal forma, Teócrito describe con gran ironía la “dulzura de la diosa” (vv. 95- 98):

ἦνθέ γε μὰν ἀδεῖα²⁶³ καὶ ἁ Κύπρις γελάοισα,
λάθρη μὲν γελάοισα, βαρὺν δ' ἀνά θυμὸν ἔχοισα,
κεῖπε ἄτυθην τὸν Ἔρωτα κατεύχεο, Δάφνι, λυγιξεῖν·
ἦ ῥ' οὐκ αὐτὸς Ἔρωτος ὑπ' ἀργαλέω ἐλυγίχθη;

La interpretación del pasaje anterior es bastante complicada. Hunter dice al respecto: “*desperately difficult, and perhaps corrupt, verses*”. También considera que la risa de Afrodita puede conllevar indulgencia o alegría triunfante, pero parece que en este caso es lo último.²⁶⁴ Otra dificultad es hacer que λάθρη sea coherente con el resto de las acciones y emociones de Afrodita. Zuntz ofrece, a mi parecer, una solución viable, pues afirma que λάθρη significa “sin ser visto” y no “engañosamente”, como se ha querido entender. Por lo tanto, Afrodita no sonríe, sino que se regocija, disfruta secretamente su victoria sobre Dafnis, pero él puede ver a través de ella y no cree en su fingido dolor. Entonces: “*Aphrodite comes delighted by the proof of her might, but she holds back the visible expression of this delight and feigns an expression of grief...*”²⁶⁵

Por lo tanto, vemos que llega Afrodita riendo, gozando, γελάοισα.²⁶⁶ De primera instancia, la descripción de Teócrito nos despista, pues parece, según la enumeración de los dioses benévolos anteriores y la forma en que Afrodita es retratada en v. 95, que ella también se compadecerá, pero después somos sorprendidos por la inesperada caracterización que nos proveen sus palabras a Dafnis. Así, la diosa, conjuntando lo amenaza, se burla triunfante y cruel de su inminente muerte y reclama su victoria: el

²⁶³ Aquí el vocablo ἀδεῖα, que puede ser un adjetivo femenino singular y predicativo de Κύπρις o una forma adverbial. Gow (1973), II, p. 21, considera, al igual que la mayoría de los traductores y editores, que es esto último, razón por la cual ἀδεῖα acompañaría a γελάοισα.

²⁶⁴ Por su parte, Onofrio Vox (1997), p. 108, considera que este pasaje tiene como hipotexto el diálogo entre Helena y Afrodita en II, 3, 380-420.

²⁶⁵ Zuntz (1960), p. 39; Palumbo Stracca (1993) p. 68. La interpretación del significado de las acciones de Afrodita debe tomar en cuenta, también, lo que Teócrito menciona inmediatamente tras la muerte de Dafnis, pues en vv. 138-139 describe que Afrodita, justo cuando muere el vaquero, intenta levantarlo: χῶ μὲν τόσσ' εἰπὼν ἀπεπαύσατο τὸν δ' Ἀφροδίτα / ἦθελ' ἀνορθῶσαι. Para Dover (1967), p. 92, si Dafnis muere la victoria de Afrodita es vacía, pues quiere que se rinda ante ella en vida.

²⁶⁶ Forma verbal que, por cierto, aparece insistentemente dos veces seguidas en epanalepsis, con lo que se remarca su júbilo macabro.

doloroso Eros finalmente ha doblegado al rebelde. Pero éste responde con gran ironía e irreverencia (100-103):

τὰν δ' ἄρα χῶ Δάφνις ποταμείβετο· 'Κύπρι βαρεῖα,
Κύπρι νεμεσσατά, Κύπρι θνατοῖσιν ἀπεχθής,
ἤδη γὰρ φράσδη πάνθ' ἄλιον ἄμμι δεδύκειν;
Δάφνις κῆν Αἶδα κακὸν ἔσσειται ἄλγος Ἔρωτι. ...

Dafnis la llama odiosa enemiga de los mortales, declarándose a sí mismo un eterno “dolor” para Eros. Después la ridiculiza recordándole el enlace amoroso con Anquises, él mismo también un vaquero, como Dafnis (vv. 105-107), y el doloroso episodio de su amante Adonis (vv. 109-110); finalmente, menciona el incidente en el que Diomedes hiere a la diosa (*Il.*, 5, 297-351) minimizando de esta forma su triunfo sobre él (vv. 112-113):

αὐτίς ὅπως στασῆ Διομήδεος ἄσσον ἰοῖσα,
καὶ λέγε “τὸν βούταν νικῶ Δάφνιν, ἀλλὰ μάχευ μοι”

Es evidente, entonces, el contexto agónico y de rivalidad entre Dafnis y Afrodita. Dafnis también se erige como un rebelde que debe ser castigado por sus faltas e indisciplina pero que se mantiene firme, estoico, ante el devenir del destino.

Posteriormente, al reconocer la inminente cercanía de la muerte, Dafnis invoca a toda la naturaleza, a los lobos, chacales y osos, a los ríos y a la fuente Aretusa, y se despide lastimeramente de ella afirmando que ya no se encontrará en sus bosques (vv. 115-118). Es entonces que invoca al dios Pan, su patrono en la música y la siringa (vv. 124-127, vv. 128-130):

ὦ Πᾶν Πάν, εἴτ' ἔσσι κατ' ὄρεα μακρὰ Λυκαίω,
εἴτε τύγ' ἀμφιπολεῖς μέγα Μαίναλον, ἔνθ' ἐπὶ νᾶσον
τὰν Σικελάν, Ἐλίκας δὲ λίπε ρίον αἰπύ τε σᾶμα
τῆνο Λυκαονίδαο, τὸ καὶ μακάρεσσιν ἀγητόν. ...

ἔνθ', ὦναξ, καὶ τάνδε φέρει πακτοῖο μελίπνου
ἐκ κηρῶ σύριγγα καλὸν περὶ χεῖλος ἐλικτάν·
ἦ γὰρ ἐγὼν ὑπ' Ἔρωτος ἐς Ἄιδαν ἔλκομαι ἤδη.

Por lo que vemos, Pan es invocado a manera de himno,²⁶⁷ pues se implora la presencia de la divinidad, a la cual se le pide dejar sus aposentos acostumbrados para ir al lugar donde están los que la convocan, en este caso la isla de Sicilia. Otro rasgo peculiar es que Dafnis lega su siringa a Pan. Esta acción recuerda a los epigramas y objetos encontrados en los que las personas que se retiran del oficio que desempeñaron toda su vida o un largo tiempo, dedican su instrumento al dios tutelar de su disciplina, o a cualquier dedicación votiva de un objeto con el que se logró cierto éxito.²⁶⁸ Cabe notar que gran parte de estos textos votivos son de carácter rústico, por ejemplo, el epigrama atribuido a Filipo en el que el cazador Gelón dedica a Pan su lanza y sus instrumentos de caza ya muy desgastados por el tiempo, al igual que sus miembros (*AP*, VII, 107).²⁶⁹

El *adýnaton* teocriteo

Más adelante, en los vv. 132 a 136 Dafnis llama a la naturaleza circundante al descontrol absoluto, a invertir su curso por completo ante la inminencia de su fatal desenlace. Este pasaje es uno de los ejemplos más conocidos en la poesía griega antigua del recurso poético y retórico modernamente denominado *adýnaton*, o *impossibilia*, en el que el concepto de “jamás” se concretiza con la presentación de una “imposibilidad natural”:²⁷⁰

νῦν ἴα μὲν φορέοιτε βᾶτοι, φορέοιτε δ' ἄκανθαι,
 ἅ δὲ καλὰ νάρκισσος ἐπ' ἀρκεύθοισι κομάσαι,
 πάντα δ' ἀναλλα γένοιτο, καὶ ἅ πίτυς ὄχνας ἐνεΐκαι,
 Δάφνις ἐπεὶ θνάσκει, καὶ τὰς κύνας ὄλαφος ἔλκοι,
 κῆξ ὀρέων τοὶ σκῶπες ἀηδόσι γαρούσαιντο.'

Después de mencionar lo anterior, Dafnis muere. Este mecanismo, por consiguiente, tiene una función central en el lamento de Dafnis, dado que es el clímax de su discurso y

²⁶⁷ Cf. el fr. 2 V de Safo que mencionamos en el apartado del *locus amoenus*; la forma himnica es paralela a ésta.

²⁶⁸ Rouse (1902), pp. 70, 386-387; Magnelli (2007), p. 172.

²⁶⁹ *AP*, VII, 35, 57, 106 también son epigramas votivos rústicos y están dedicados a Pan. La coincidencia de este pasaje con este tipo de epigramas también fue notado por Palumbo Stracca (1993), p. 71, n. 16: “Il motivo dell’offerta alla divinità di oggetti che non possono più essere utilizzati... è un motivo ricorrente nella poesia epigrammatica”.

²⁷⁰ Lausberg (1993), par. 186, 189b. Sobre otras definiciones de la figura, cf. Coleman (1977), p. 85; Gow (1973), II, p. 28, las llama *reversals of nature*; Race (1982), pp. 28-29. Uno de los más notables esfuerzos por dilucidar el uso del *adýnaton* en la literatura clásica es la obra de E. Dutoit (1936), *Le Theme de l’adynaton dans la poesie antique*.

del relato de Tirsis, cuyo patetismo se va intensificando poco a poco con diferentes figuras, como la falacia patética o *planctus naturae*, la sorpresa y tristeza de las deidades que comparecen ante el Dafnis agonizante, las palabras insolentes contra Afrodita, entre otros elementos, y culmina de manera perfecta con la hipérbole del *adýnaton*. Lo imposible es que Dafnis muera, así que, en sus postreros momentos, pide que todo elemento de la naturaleza modifique su curso y que el orden, la calma y paz del entorno natural se reviertan por completo: que las zarzas y los acantos den violetas, que el narciso brote orgulloso en los enebros, que el pino dé peras, el ciervo persiga a los perros y el búho contienda en canto con los ruseñores; en fin, que todo sea al revés: πάντα δ' ἄναλλα γένοιτο.

Estos versos llaman mucho la atención si notamos que en la poesía griega antigua existen pocos ejemplos de *adýnaton*, especialmente de las características del que se encuentra en este pasaje, en comparación con la abundancia de tal recurso en la poesía latina de la edad augústea.²⁷¹ Se ha querido buscar el origen del *adýnaton* en la cultura popular y oral²⁷², lo que llevaría a sospechar que este elemento en el *Idilio* I también sería un elemento folclórico adoptado por Teócrito. De lo anterior serían prueba los proverbios populares (παροιμῖαι), de donde habrían derivado estos *impossibilia*, y que tenemos conservados, en parte, gracias a la llamada Ἐκλογή atribuida a Plutarco.²⁷³ Sin embargo, hay suficientes paratextos en poesía arcaica que nos permiten rastrear una tradición ya literaria y consolidada en la que se enmarca el *adýnaton* teocriteo. Uno de ellos es el fragmento 82 LB (22 West, 74 D, 206 Adr.) de Arquíloco de Paros, en el cual describe, aludiendo a un eclipse, la increíble maravilla que ocurrió cuando Zeus transformó el día en

²⁷¹ Horacio (*Carm.*, I, 33; *Epod.*, 5, 79; 16, 25) y Propertio (I, 15, 29; 2, 15, 31) muestran esta figura en repetidas ocasiones, al igual que Virgilio (*Aen.*, 11, 403), quien la despliega sobre todo en sus *Bucólicas* (*Ec.*, 1, 59; 3, 88; 8, 27, 55), probablemente imitando a Teócrito. Ovidio es el poeta que más la utiliza (*Met.*, 13, 324; 14, 37) sobre todo en su poesía elegíaca (*Her.*, 5, 25; *Trist.*, I, 8, 1; 5, 13, 21; etc.). Cf. el comentario de A. S. F. Gow sobre el *Idilio* I, pues incluye una lista pormenorizada de ejemplos latinos y griegos de esta figura, incluyendo el del *Idilio* V (124-127) del mismo Teócrito, vol. II, p. 28.

²⁷² La falta de términos antiguos que designen el uso del *adýnaton* lleva a Rowe, quien a su vez se basa en Dutoit, a considerar un probable origen popular y proverbial de esta figura, pues es factible que los proverbios (παροιμῖαι) sean sus antecedentes directos. Los escolios también suelen identificar los *adýnata* en poesía como proverbios. Rowe (1965), pp. 389-391.

²⁷³ Esta Ἐκλογή es una colección de proverbios que contiene una sección περί τὸν ἀδύνατον, con proverbios de lo imposible.

noche, por lo que, a partir de este evento, ya todo es posible, incluso que los animales de mar intercambien hábitat con los terrestres:

χρημάτων δ' ἄελπτον οὐδέν ἐστιν οὐδ' ἀπόμοτον
 οὐδέ θαυμάσιον, ἐπειδὴ Ζεὺς πατὴρ Ὀλυμπίων
 ἐκ μεσημβρίας ἔθηκε νύκτ' ἀποκρύψας φάος
 ἡλίου λάμποντος· ὠχρὸν δ' ἦλθ' ἐπ' ἀνθρώπους δέος.
 Ἐκ δὲ τοῦ κᾶπιστα πάντα κἀπίελπτα γίνεται 5
 ἀνδράσιν· μηδ' εἷς ἐθ' ὑμέων εἰσορέων θαυμάζετω
 μηδ' ἐὰν δελφῖσι θῆρες ἀνταμείψονται νομόν
 ἐνάλιον, καὶ σφιν θαλάσσης ἠχέεντα κύματα
 φίλτερ' ἠπείρου γένηται, τοῖσι δ' ἦι δύνειν ὄρος.
Ἄρ]χηνακτίδης
]ήτου πάις
 κατηρ]τύθη γάμωι
]. ἀυαίνεται
]νέειν·
] 15
 οὐ γὰρ ἐσθλὰ κατθανοῦσι κερτομέειν ἐπ' ἀνδράσιν· (f.83 LB)

Arquilocos, nos dice Aristóteles, quien transmite el primer verso,²⁷⁴ usa en este pasaje un procedimiento literario: un autor que quiere hacer un reproche, sin parecer injurioso, lo pone en boca de alguien más; aquí la *persona loquens* sería un padre hablando sobre su hija quien expresaría la desaprobación del poeta. Cabe aclarar que no se sabe con exactitud quién es este padre.²⁷⁵ El poeta, de cualquier forma, invita a su auditorio a nunca desesperarse en un mundo fértil en sorpresas.²⁷⁶

De esta forma el poeta afirma, con un verso inicial que da mucha fuerza expresiva a la descripción del suceso meteorológico, que nada es inesperado o negado por juramento ni increíble, pues Zeus hizo del día noche ocultando la luz del brillante sol. Lo imposible, entonces, ya sucedió en el momento en el que Zeus alteró por completo el orden natural. El miedo (δέος) se apodera de los hombres, y todo ya es creíble o posible. Más adelante, introduce el *adýnaton* con una cláusula que se asemeja al verso y medio del principio, que

²⁷⁴ El primer verso está en la *Retórica* (1418b24); 1-9 en el *Anthologium* de Estobeo; 5-16 en *P. Oxy* 2313 f1.

²⁷⁵ Se cree que podría ser Licambes, el padre de Neóbula, o el padre del mismo Arquíloco, como conjeturan Lasserre y Bonnard, pues este poema podría relacionarse con el naufragio que habría hecho viuda a la hermana del poeta.

²⁷⁶ Lasserre & Bonnard (1958), p. 27.

sigue enfatizando lo maravilloso del suceso: μηδ' εἰς ἐθ' ὑμέων εισορέων θαυμάζετω, y en seguida dice:

μηδ' ἐὰν δελφῖσι θῆρες ἀνταμείψωνται νομόν
ἐνάλιον, καὶ σφιν θαλάσσης ἠχέεντα κύματα
φίλτερ' ἠπείρου γένηται, τοῖσι δ' ἦι δύνειν ὄρος.

En el v. 7 utiliza un verbo importante para describir la concepción de lo imposible en este fragmento: ἀνταμείψωνται, de ἀνταμείβομαι, intercambiar. El intercambio en las proposiciones de los imposibles es una característica relevante, pues no se trata únicamente de que los animales “X” vayan al hábitat “Y” que no les corresponde por el orden natural, sino que también los animales del hábitat “Y” van ahora a morar donde antes los animales “X”. Se trata de una inversión total del orden natural. El poeta podría decir, como sucede en otros *adýnata*, “los peces van a vivir a la tierra”, lo cual en sí es ya un imposible y sería suficiente para ilustrar la cualidad maravillosa del suceso meteorológico; sin embargo, Arquíloco elige “redondear”, completar la proposición: *también los animales terrestres van al mar*.

Esta estructura no se encuentra comúnmente en los *adýnata* griegos. Por ejemplo, atendiendo a la teoría sobre el origen popular y proverbial, si retomamos un ejemplo de la Ἐκλογή de Plutarco que podría relacionarse con el fragmento aquí estudiado por su ambiente marino, Δελφῖνα νήχεσθαι διδάσκεις, vemos una estructura muy diferente a la de Arquíloco. Aquí la naturaleza no está al revés, sino que se trata de una paradoja que ilustra la incoherencia de intentar enseñar a un animal marino a nadar. El delfín no se coloca en oposición a otro elemento contrastante. El sujeto que “enseña a nadar” está sobreentendido, por lo que no existe una intensificación de una situación que es comparada con algo imposible.

Por otra parte, encontramos un paralelo muy interesante en Heródoto, V, 92:

ἦ δὴ ὁ τε οὐρανὸς ἔνερθε ἔσται τῆς γῆς καὶ ἡ γῆ μετέωρος ὑπὲρ τοῦ οὐρανοῦ, καὶ ἄνθρωποι νομόν ἐν θαλάσσει ἔξουσι καὶ ἰχθύες τὸν πρότερον ἄνθρωποι, ὅτε γε ὑμεῖς ὦ Λακεδαιμόνιοι ἰσοκρατίας καταλύοντες τυραννίδας ἐς τὰς πόλεις κατάγειν παρασκευάζεσθε, τοῦ οὔτε ἀδικώτερον ἐστὶ οὐδὲν κατ' ἀνθρώπους οὔτε μαιφονώτερον.

Durante las hostilidades entre los atenienses y los eginetas, los primeros demostraron su poderío militar creciente, por lo que los lacedemonios, temerosos de que los atenienses igualaran sus fuerzas, decidieron llamar a Hippias, hijo de Pisístrato, para restituirlo como tirano de Atenas. Convocaron a sus aliados para proponer esta estrategia, y uno de los heraldos de estos pueblos, Socles de Corinto, dijo lo anterior en respuesta a la atrocidad propugnada por los espartanos.

Por lo tanto, lo imposible, o de hecho aberrante (ἀδικώτερον... μαιφονώτερον), es querer restituir la tiranía en la *polis* (ἰσοκρατίας καταλύοντες τυραννίδας ἐς τὰς πόλεις κατάγειν). Puesto que los lacedemonios están dispuestos a hacer esto, entonces ya todo puede pasar, incluso es posible que se invierta el orden más básico de la realidad. La aberración del regreso a la tiranía se hiperboliza mediante el *adýnaton*: el cielo estará debajo de la tierra y la tierra flotando en el aire, sobre el cielo: los hombres vivirán en el mar y los peces en la tierra.

Éste también es un *adýnaton* de intercambio, al igual que el ejemplo del poeta de Paros. De tal forma, el *adýnaton* otorga un patetismo muy particular al pasaje y una intensa carga emocional: lo que van a hacer los lacedemonios es un atentado total contra el orden natural de la realidad. Si sólo se dijera que la tiranía es lo peor entre los hombres, es decir, si Socles dejara el *adýnaton* fuera de su discurso, el juicio sería sin duda negativo, pero éste mecanismo lo lleva a un nivel de aberración máxima, cumpliendo la función de hipérbole, dando mucha fuerza persuasiva al discurso. Más aun, hay que notar que este *adýnaton* está puesto en boca de un personaje cuya anécdota cuenta el historiador, es decir que no es expresado directamente por él, al igual que, según Aristóteles, el fragmento de Arquíloco, y el de Teócrito.

Ahora bien, en el pasaje del siracusano, no hay un intercambio que propicie el desorden natural. En realidad, encontramos una enumeración lineal (A-B, C-D, D-E), pero en Arquíloco y Heródoto notamos secuencias cíclicas (A-B, B-A, C-D, D-C). Tales discrepancias estructurales son importantes y exigen un examen más cuidadoso de la construcción de lo que encontramos en el *Idilio* I.

En un análisis más cercano, se descubren cinco proposiciones o cláusulas de lo imposible. El primer verso es una cláusula por sí sola (violetas en zarzas y acantos), con el

verbo φορέοιτε que aparece dos veces pero que afecta a dos sujetos. Lo mismo sucede en el v. 133 (narciso brotando en el enebro) y en el v. 136 (búhos cantando a los ruiseñores), pues cada uno es una sola cláusula. Los vv. 134-135 comprenden una oración por hemistiquio, pero sólo encontramos dos imposibles naturales (el pino dando peras / los perros presas del ciervo). Como puede apreciarse, el número de imposibles es mayor al que habíamos encontrado en los otros *adýnata* mencionados. De tal forma, notamos una acumulación de imposibles a manera de priamel, aunque el punto de comparación no está en el último verso de la enumeración, sino en el primer hemistiquio del penúltimo: Δάφνις ἐπεὶ θνάσκει.

Esta construcción recuerda al famoso²⁷⁷ priamel del *Idilio X*, 30-31:

ἀ αἶξ τὰν κύτισον, ὁ λύκος τὰν αἶγα διώκει,
ἀ γέρανος τῶροτρον· ἐγὼ δ' ἐπὶ τὴν μεμάνημαι.

Al igual que nuestro *adýnaton*, este pasaje muestra cláusulas sencillas, no compuestas en forma de intercambio (cabra persigue mielga / lobo a cabra / la grulla el arado / yo enloquezco por ti). Διώκει funciona para tres oraciones distintas, y se introduce un nuevo verbo, μεμάνημαι, hasta el punto culmen de comparación: ἐγὼ δ' ἐπὶ τὴν. La base de las comparaciones es la naturaleza, y, en particular, la mención del lobo persiguiendo a la cabra recuerda el imposible del ciervo que se vuelve cazador de los perros. De igual forma, es una enumeración lineal y fluida que eventualmente culmina en el punto de la ejemplificación: así yo enloquezco por ti. Cada proposición ocupa un hemistiquio al igual que los imposibles de los vv. 134 y 135, y en cierta forma el 132, donde, por cierto, estas cláusulas están separadas por cesuras. La parataxis y el polisíndeton también destacan en ambos pasajes.

La cercanía del *adýnaton* del *Idilio I* con el priamel también se confirma por las afinidades entre este texto y el siguiente pasaje de *Il. 22*, 260-265:²⁷⁸

τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς:
Ἔκτορ μή μοι ἄλαστε συνημοσύνας ἀγόρευε:
ὥς οὐκ ἔστι λέουσι καὶ ἀνδράσιν ὄρκια πιστά,

²⁷⁷ Imitado por Virgilio en *Ec.*, 2, 63-65; posteriormente, se convirtió en tópico en la tradición bucólica.

²⁷⁸ Uno de los *adýnata* homéricos más citados aparece en la *Il.*, 9., 379-387, cuando Aquiles, de nuevo en forma de priamel, habla de la poca probabilidad de que ceda ante Agamenón, pero el orden universal no se altera. El héroe, de esta forma, intenta que su receptor dimensione cuán difícil es que cambie su posición.

οὐδὲ λύκοι τε καὶ ἄρνες ὁμόφρονα θυμὸν ἔχουσιν,
ἀλλὰ κακὰ φρονέουσι διαμπερὲς ἀλλήλοισιν,
ὥς οὐκ ἔστ' ἐμὲ καὶ σὲ φιλήμεναι,...

Este *adýnaton* tiene una clara estructura de priamel al igual que el de Teócrito. Es una enumeración de enemistades encarnizadas entre diferentes criaturas, leones y hombres, lobos y corderos, para ejemplificar la imposibilidad de reconciliación entre Héctor y Aquiles, quienes serán enemigos hasta la muerte. El clímax, el parangón principal, es la enemistad entre los dos héroes, el último verso del *adýnaton*, separado del siguiente verso por la diéresis bucólica. También es notorio que se trate de relaciones depredador-presa, pues proféticamente se alude a que Aquiles acabará por cazar a Héctor. Por estas características podría decirse que el homérico es un *adýnaton* proléptico. Lo mismo ocurre con el de Teócrito, que mira hacia la muerte de Dafnis, que aun no ocurre en el momento del canto.

La falta de reciprocidad y de intercambio es otra cosa que relaciona a ambos *adýnata*, pero hay grandes diferencias. En primer lugar, lo imposible, la muerte de Dafnis, es inminente e inevitable en este punto; en Homero, en cambio, lo imposible, la amistad entre Aquiles y Héctor, nunca sucederá, y el Pelida se encarga de dejarlo en claro (...οὐδέ τι νῶϊν / ὄρκια ἔσσουνται, vv. 265-266). En segundo lugar, Homero no representa la naturaleza al revés; los hombres no son amigos de los leones, ni los corderos de los lobos, etc., sino que se establece por medio de estos ejemplos cuán imposible es la reconciliación.

Por lo tanto, vemos en Teócrito algunas características del *adýnaton* homérico, pero otros rasgos concuerdan con Arquíloco y responden a la influencia de un tipo de *adýnaton* diferente. La importante presencia de la naturaleza, que además debe invertir su curso, es un rasgo compartido con el poeta de Paros. La construcción y la estructura de secuencia de los imposibles también destacan estas relaciones, pues el uso del polisíndeton y la parataxis, la dimensión hemistíquica de algunos de los imposibles, y la unión de varias oraciones con un solo verbo que afecta dos o más sujetos está presente tanto en el texto de Arquíloco como en los de Teócrito

Además, en ambos poetas, al igual que en Heródoto, lo imposible se hace posible, pues ya sucedió o es inminente, y lo que se expresa es el enorme asombro de que tales

prodigios tengan cabida en el mundo, a diferencia de lo que ocurre en los proverbios y los ejemplos homéricos, que marcan que lo imposible es imposible mediante paradojas e ironía. Esta es una divergencia importante también con otro tipo de *adýnata*, los que Coleman considera pertenecientes a la “*Golden age imagery*”,²⁷⁹ en los que lo imposible es positivo pero utópico, y se manifiestan deseos de bienestar y dicha en una vida simple. Por otro lado, los pasajes aquí tratados equiparan el desorden cósmico con algo negativo, y utilizan los ejemplos del mundo natural para describir un hecho sorprendente, no uno deseable.

Más aun, el v. 5 de Arquíloco, Ἐκ δὲ τοῦ κάπιστα πάντα κάπιέλπτα γίνεται recuerda al v. 134 del *Idilio* I: πάντα δ' ἄναλλα γένοιτο. Pero la diferencia de tiempos verbales marca una discrepancia importante entre ambos. Arquíloco ya vio lo imposible y sólo describe el suceso que Zeus fue capaz de hacer y cómo pudo alterar todo lo que los hombres creen como real. Dafnis usa el optativo porque todavía no muere, aunque su muerte es inminente. Además, él no se limita a ver qué sucede con la naturaleza si algo impensable sucediera, sino que pide, exige, tener una injerencia definitiva en el curso natural, y arrogantemente invoca a la naturaleza para que altere su orden en señal de luto e indignación. Esta arrogancia ¿no recuerda al Aquiles iliádico? Las relaciones entre el héroe homérico y el Dafnis de Teócrito, héroe bucólico, parecen sugerentes y podría valer la pena indagar más sobre ello para establecer alguna influencia.

El *adýnaton* del *Idillio* I de Teócrito es un perfecto ejemplo de la técnica de múltiples tradiciones, del cruce de modelos y de la actualización de éstos en la construcción poética de Teócrito. Es evidente la relación que tienen sus versos con el *adýnaton*-priamel homérico, pero también contiene elementos que lo acercan a Arquíloco. Además, el *adýnaton* del *Idilio* I es genéticamente literario, modelado a partir de influencias poéticas, no precisamente populares, aunque esta afirmación no busca implicar nada sobre el origen probablemente popular de la figura del *adýnaton* y su relación con los proverbios. También esto es ejemplo de la naturaleza de la literatura de Teócrito: la poesía que utiliza como base para mezclar, actualizar y crear podría tener un origen ritual y popular, pero eso no significa que la suya sea una versión literaria de formas populares, un reflejo directo casi

²⁷⁹ Coleman (1977), p. 122

copiado de expresiones rústicas, como afirman las interpretaciones miméticas de su obra. No obstante, es notorio el aire folclórico y mágico, de encantamiento de la naturaleza, del *adýnaton* de Teócrito, pero su estructura, al ser examinada, descubre ser literaria. Lo popular es un efecto, una ilusión lograda mediante el tejido de diversas influencias poéticas. Es claro, además, que el estilo para relatar lo imposible de los poetas aquí mostrados, incluyendo a Heródoto, se encuentra en una etapa estética notablemente alejada de un probable primer estadio popular.

4.1.5 βουκολιασδώμεσθα: Las canciones de Simíquidas y Lícidas

En el *Idilio* VII, cuando los viajeros Simíquidas y Lícidas se encuentran en algún camino de la isla de Cos, ambos, probablemente conocedores de la capacidad como poetas del uno y del otro, deciden dar inicio a un certamen poético itinerante, es decir, mientras caminan hacia sus destinos (vv. 35-36):

ἀλλ' ἄγε δῆ, ξυνὰ γὰρ ὁδὸς ξυνὰ δὲ καὶ ἄως,
βουκολιασδώμεσθα· τάχ' ὄτερος ἄλλον ὄνασεῖ.

Simíquidas, de tal forma, reta a Lícidas a “bucolizar”, βουκολιασδώμεσθα, e inmediatamente entonan respectivamente una composición propia, en las que reluce el estilo característico de cada uno. No obstante, ¿qué significa este verbo y cómo debemos entenderlo? Esto representa un problema importante en el estudio de la poesía teocritea, dado que no existen registros de un uso anterior de este verbo,²⁸⁰ el cual aparece en textos posteriores por imitación de este pasaje; conservamos, por ejemplo, el testimonio del bucólico Mosco de Siracusa, imitador de Teócrito, en f. 10, 5, o en el *Epitafio de Bion*, falsamente atribuido a Mosco (v. 120).²⁸¹ Por consiguiente, es difícil contextualizar este vocablo a través de usos precedentes o paralelos.²⁸²

²⁸⁰ βουκολιασμός, por otra parte, podría ser un término anterior a Teócrito, y designaría una forma de canto popular cuya invención era atribuida al pastor siciliano Diomo, como consta en Epicarmo *PCG* 4, 104. Cf. Halperin (1983), pp. 78-84.

²⁸¹ Teócrito vuelve a utilizar el verbo en V, 60, y aparece en el espurio IX, 1, 5.

²⁸² Los escoliastas y comentaristas, que son muy posteriores, lo utilizan como un término técnico ya consolidado evidentemente basándose en Teócrito; por ejemplo, Eustacio, 1416, 39.

Naturalmente, la crítica moderna ha propuesto diversas interpretaciones sobre la forma correcta de leer este elusivo verbo, pero no se ha llegado a un consenso ni se ha clarificado aún, en mi opinión, el sentido pleno de estos versos. Para Fantuzzi y Hunter, por una parte, se trata de una lexicalización de la estilización de la vida campestre que Teócrito desarrollaría en estos poemas, y significaría “cantar cantos bucólicos”.²⁸³ Van Sickle considera que tiene un sentido genérico que presupone el tipo de canción mostrado en la obra de Teócrito, y que en forma verbal debe ser un término propio del siracusano. Además, el autor concluye que el Dafnis de I se erige de tal forma como la figura central de una nueva empresa poética:

We may perhaps infer that in the First Idyll he transformed the traditional Boukolos Daphnis into the central figure of his new poetic enterprise with its generic relations to epic. In other work, then, reflecting on this accomplishment, he took boukolos as the basic element in a new generic terminology which arises from the new imaginative effort itself.²⁸⁴

David Halperin, siguiendo a su maestro Van Sickle, traduce el verbo como *cowherd talk*, el cual es un término técnico para la actividad poética, cuyo producto es la βουκολικά ἀοιδά; sólo posteriormente se entendió como “mantener una competencia rústica”. Las composiciones de Lícidas y Simíquidas, de tal forma, deben ser ejemplos típicos de este tipo de canción²⁸⁵, que, como se ve, tienen poco de pastoril.²⁸⁶

Por lo tanto, para intentar dilucidar con más claridad qué significa podemos analizar el tipo de canciones que Lícidas y Simíquidas emiten, es decir, el tipo de composición que este verbo designa, el significado del significante βουκολιασδώμεσθα. A partir de un examen del texto, es evidente que se refiere a una actividad poética, tal vez a un intercambio de canciones. Antes de emitir su canto, Lícidas, ansioso por dar comienzo al certamen, se apresura a sí mismo y dice:

ἀλλ' ἄγε βουκολικᾶς ταχέως ἀρξώμεθ' ἀοιδᾶς,
Σιμίχίδα·

²⁸³ Fantuzzi & Hunter (2002), p. 186.

²⁸⁴ Van Sickle (1975), p. 57.

²⁸⁵ Al contrario, Hunter (1999) p. 7, cree que no hay una señal clara de que las canciones individuales de Lícidas y Simíquidas pudieran ser bucólicas por sí mismas.

²⁸⁶ Halperin (1983) considera que estos dos cantos son evidencia de escasa incidencia de la materia pastoril en la idea de poesía bucólica de Teócrito. Pp. 120-121, 144.

Es decir, βουκολιάσδεσθαι es equivalente a βουκολικά ἀοιδά, lo que entonan ambos a continuación. Este verso trae a la mente el estribillo del *Idilio* I (ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς) que interviene a través de la canción de Tirsis sobre Dafnis de principio a fin con pequeñas variaciones dependiendo del punto de la canción en el que se inserta. Es decir, también lo que canta Tirsis es una βουκολικά ἀοιδά. Sin embargo, el cabrero de I no insta a Tisis a “bucolizar”, sino a cantar los dolores de Dafnis. Tampoco es un certamen, un intercambio, sino un monólogo. Su tema es, como ya vimos, la agonía del vaquero siciliano Dafnis, y su matiz erótico se funde con el sentimiento trágico de la injusta e ineludible muerte del héroe. Entonces, βουκολιάσδεσθαι se refiere tanto a las composiciones de Lícidas y Simíquidas como a la de Tirsis, pero éstas no son iguales.²⁸⁷

El primero en entonar su canción es el misterioso cabrero poeta Lícidas, quien, como dijimos, se muestra ansioso por mostrar su “cancioncilla” a su interlocutor (vv. 52-89).²⁸⁸

Ἔσσεται Ἀγεάνακτι καλὸς πλόος ἐς Μιτυλήναν,
 χῶταν ἐφ' ἔσπερίοις Ἐρίφοις νότος ὑγρά διώκη
 κύματα, χῶρίων ὄτ' ἐπ' ὠκεανῷ πόδας ἴσχει,
 αἶ κα τὸν Λυκίδαν ὀπτεύμενον ἐξ Ἀφροδίτας
 ρύσσηται· θερμὸς γὰρ ἔρωσ ἀυτῷ με καταίθει.
 χάλκύνες στορεσεῦντι τὰ κύματα τάν τε θάλασσαν
 τόν τε νότον τόν τ' εὖρον, ὃς ἔσχατα φυκία κινεῖ,
 ἀλκύνες, γλαυκαῖς Νηρηῖσι ταί τε μάλιστα
 ὀρνίχων ἐφίληθεν, ὅσοις τέ περ ἐξ ἀλὸς ἄγρα. 60
 Ἀγεάνακτι πλόον διζημένῳ ἐς Μιτυλήναν
 ὄρια πάντα γένοιτο, καὶ εὐπλοος ὄρμον ἴκοιτο.
 κήγῳ τήνο κατ' ἄμαρ ἀνήτινον ἢ ροδόεντα
 ἢ καὶ λευκοῖων στέφανον περὶ κρατὶ φυλάσσω
 τὸν Πτελεατικὸν οἶνον ἀπὸ κρατῆρος ἀφυξῶ
 πὰρ πυρὶ κεκλιμένος, κύαμον δέ τις ἐν πυρὶ φρυξεῖ.
 χά στιβὰς ἐσσεῖται πεπυκασμένα ἔστ' ἐπὶ πᾶχυν
 κνύζα τ' ἀσφοδέλω τε πολυγνάμπτῳ τε σελίνῳ.
 καὶ πίομαι μαλακῶς μεμναμένος Ἀγεάνακτος
 αὐταῖς ἐν κυλίκεσσι καὶ ἐς τρύγα χεῖλος ἐρείδων. 70
 αὐλησεῦντι δέ μοι δύο ποιμένες, εἷς μὲν Ἀχαρνεύς,

²⁸⁷ Lo anterior también plantea otras problemáticas: ¿A qué debemos aplicar βουκολικά? ¿Al cuadro narrativo del *Idilio* VII o sólo a las canciones de sus personajes? ¿La descripción del *locus amoenus* o *uberrimus* con la que cierra el idilio entra en este rubro? ¿Se puede aplicar a la conversación del cabrero y Tiris o sólo a la canción del último?

²⁸⁸ Véase también en el apéndice, pp. 129 y ss.

εἷς δὲ Λυκωπίτας· ὁ δὲ Τίτυρος ἐγγύθεν ἄσει
ὥς ποκα τᾶς Ξενέας ἠράσσατο Δάφνης ὁ βούτας,
χῶς ὄρος ἀμφεπονεῖτο καὶ ὡς δρύες αὐτὸν ἐθρήνευ
Ἴμερα αἶτε φύοντι παρ' ὄχθαισιν ποταμοῖο,
εὔτε χιὼν ὡς τις κατετάκετο μακρὸν ὑφ' Αἴμον
ἢ Ἄθω ἢ Ῥοδόπαν ἢ Καύκασον ἐσχατόντα.
ἄσει δ' ὡς ποκ' ἔδεκτο τὸν αἰπόλον εὐρέα λάρναξ
ζῶν ἐόντα κακαῖσιν ἀτασθαλίαισιν ἄνακτος,
ὥς τέ νιν αἰ σιμαὶ λειμωνόθε φέρβον ἰοῖσαι
κέδρον ἐς ἀδεῖαν μαλακοῖς ἄνθεσσι μέλισσαι,
οὔνεκά οἱ γλυκὴ Μοῖσα κατὰ στόματος χέε νέκταρ.
ὦ μακαριστὲ Κομᾶτα, τύ θην τάδε τερπνὰ πεπόνθεις·
καὶ τὸ κατεκλάσθης ἐς λάρνακα, καὶ τὸ μελισσᾶν
κηρία φερβόμενος ἔτος ὄριον ἐξεπόνασας.
αἴθ' ἐπ' ἐμεῦ ζωοῖς ἐναρίθμιος ὄφελος ἦμεν,
ὡς τοι ἐγὼν ἐνόμειον ἀν' ὄρεα τὰς καλὰς αἴγας
φωνᾶς εἰσαῖων, τὸ δ' ὑπὸ δρυσὶν ἢ ὑπὸ πεύκαις
ἀδὺ μελισδόμενος κατεκέκλισο, θεῖε Κομᾶτα.'

80

Como vemos, Lícidas desea un buen viaje a Mitilene a su amado Ageanacte, y declara que, si llega con bien a su destino, celebrará en un agradable simposio, bebiendo vino recostado junto al fuego y escuchando al pastor Títiro mientras canta sobre el vaquero Dafnis y el cabrero Comatas, quien fue encerrado vivo en un ataúd, pero vivió milagrosamente por la intervención de las deidades y la naturaleza.

Entonces, la primera parte es un *propemptikón* (vv. 52-62), es decir, un tipo de canción de despedida que se emitía para desear un buen viaje a alguien, con un evidente tono erótico, pues Lícidas está enamorado de Ageanacte (θερμὸς γὰρ ἔρωσ ἀντῶ με κατὰίθει). Curiosamente, el canto de Lícidas también tiene forma oracular, ya que, parece saber en qué día exacto llegará el muchacho a Mitilene (τῆνο κατ' ἄμαρ).²⁸⁹ Estas composiciones eran, en realidad, comunes en época helenística y eran cultivadas por los poetas como parte de la experimentación propia de la poesía “multiforme” típica de la época.²⁹⁰ El gran poeta de la *polyeideia*, Calímaco, utilizó probablemente el *propemptikón* para dirigirse a un amigo que visitaba la estatua de Zeus en Olimpia en el *Yambo* VI (fr.

²⁸⁹ Livrea (2004), p. 166.

²⁹⁰ De esto es muestra el *Carmen* I, 3 de Horacio.

196 Pf.), pues, aunque sólo conservamos fragmentos de la écfrasis de la estatua, la diégesis relata que éste era un poema para un amigo que emprendía un viaje.²⁹¹

Al ser ésta una canción de despedida debido a un viaje marítimo, se destacan claramente los elementos marinos sobre los campestres. Vemos entonces la mención de halciones marinos (άλκυόνες), de Ninfas marinas (γλαυκαῖς Νηρηίδαι), de olas (κύματα), algas (φυκία), entre otras cosas, que nos ubican en el mar y con Ageanacte mientras se dirige a su destino. No obstante, todo esto cambia súbitamente cuando el poeta nos introduce en una llamativa escena simposíaca, por lo que del *propemptikón* pasamos a la canción convival (vv. 63-72), en la que se describen todos los elementos propios de un banquete: Lícidas, coronado con flores, beberá vino recostado en un cómodo lecho de plantas diversas junto al fuego, mientras alguien tuesta habas; al mismo tiempo dos pastores amenizan el convivio con flautas y otro, Títiro, canta.

Por lo tanto, podemos ver los típicos elementos del simposio griego: coronas de flores que usarán los invitados al convite (ἀνήτινον ἢ ῥοδόεντα / ἢ καὶ λευκοῖων στέφανον περὶ κρατὶ), vino (τὸν Πτελεατικὸν οἶνον), el estar recostado junto al fuego (πὰρ πυρὶ κεκλιμένος), comida (κύαμον), lechos (χὰ στιβάς), copas para la bebida (ἐν κυλίκεσσι), música (αὐλησεῦντι δέ μοι δύο ποιμένες) y canto (ὁ δὲ Τίτυρος ἐγγύθεν ἄσει). Con todos estos componentes, vemos que el canto de Lícidas se apropia de la tradicional *cornice simposiale* de la poesía erótica arcaica y la describe de una forma que recuerda al fragmento B1 de Jenófanes²⁹², en el que el colofonio describe la manera en la que un banquete debe ser preparado correctamente (vv. 1-12):

<p>νῦν γὰρ δὴ ζάπεδον καθαρὸν καὶ χεῖρες ἀπάντων καὶ κύλικες· πλεκτοὺς δ' ἀμφιτιθεῖ στεφάνους, ἄλλος δ' εὐῶδες μύρον ἐν φιάλῃ παρατείνει· κρητὴρ δ' ἔστηκεν μεστὸς εὐφροσύνης· ἄλλος δ' οἶνος ἐτοῖμος, ὃς οὐποτέ φησι προδώσειν, μείλιχος ἐν κεράμοισ' ἄνθεος ὀζόμενος· ἐν δὲ μέσοισ' ἀγνὴν ὀδμὴν λιβανωτὸς ἴησι· ψυχρὸν δ' ἐστὶν ὕδωρ καὶ γλυκὺ καὶ καθαρὸν· πάρκεινται δ' ἄρτοι ξανθοὶ γεραρὴ τε τράπεζα τυροῦ καὶ μέλιτος πίονος ἀχθομένη· βωμὸς δ' ἄνθεσιν ἂν τὸ μέσον πάντη πεπύκασται,</p>	<p>5 10</p>
--	---

²⁹¹ Acosta Hughes (2002), pp. 268-271, 289; Fantuzzi & Hunter (2002), pp. 17, 180.

²⁹² Fantuzzi & Hunter (2002), p. 181.

μολπή δ' ἀμφὶς ἔχει δώματα καὶ θαλίη.

Así pues, el suelo, las manos y las copas deben estar limpios, las coronas trenzadas y el aceite aromático en una vasija. Hay una cratera llena de gozo (κράτηρ μεστός εὐφροσύνης) y vino, el cual destaca por los numerosos calificativos que lo detallan: ἐτοῖμος, μείλιχος, ἄνθεος, ὀζόμενος, todos elementos que hemos visto destacarse en Teócrito. Además, Jenófanes nos otorga una encantadora prosopopeya en la que el vino dice que no se acabará (ὄς οὐποτέ φησι προδώσειν). También aparece el incienso de sagrado olor, y después el poeta describe el agua como fresca, dulce y, de nuevo, limpia o pura, continuando la insistencia en este adjetivo (ψυχρὸν δ' ἐστὶν ὕδωρ καὶ γλυκὸν καὶ καθαρὸν). Más adelante nos presenta los elementos comestibles, pues en la mesa hay rubios panes, queso y miel abundantes. Después vemos un altar con flores, y canto, danza y festividad abarcando todo el recinto (μολπή, θαλίη), con lo que termina la descripción física del simposio. La palabra θαλίη, además, de inmediato nos remite al texto teocriteo.

Todos estos elementos son, como dijimos, comunes en las descripciones poéticas arcaicas del simposio, y muchos otros poetas contienen pasajes similares.²⁹³ Sin embargo, existe otro fragmento de Jenófanes (B22), catalogado comúnmente como perteneciente a sus Σίλλοι o invectivas,²⁹⁴ con notorio vocabulario simpótico y que se asemeja en gran parte a la canción de Lícidas. En éste se representa un agradable simposio, en el que se está junto al fuego en el invierno, recostado en un suave asiento, bebiendo dulce vino y comiendo garbanzos como botana. En esta cómoda situación es en la que es propicio hablar sobre la invasión del persa:

πὰρ πυρὶ χρῆ τοιαῦτα λέγειν χειμῶνος ἐν ὄρηι
ἐν κλίνῃ μαλακῇ κατακείμενον, ἔμπλεον ὄντα,
πίνοντα γλυκὸν οἶνον, ὑποτρώγοντ' ἐρεβίνθους·
'τίς πόθεν εἶς ἀνδρῶν; πόσα τοι ἔτε' ἐστί, φέριστε;
πηλίκος ἦσθ', ὅθ' ὁ Μῆδος ἀφίκετο;'

²⁹³ Por ejemplo Alceo 332 L-P, 38 L-P; Anacreonte 59 G-P, 356 a-b PMG, 396 PMG, 397 PMG, 409 PMG.

²⁹⁴ Cf. Faraone (2008). También se especula que fue parte de su poema sobre la fundación de Colofón, pues existían dos tipos de elegía griega antigua: poemas cortos cantados en simposios sobre temas muy variados (marciales, eróticos, políticos), y poemas narrativos de extensión mucho mayor y de tipo histórico, como la *Esmirneida* de Mimnermo de Colofón.

Regresando a la canción de Lícidas, sucede algo muy curioso cuando llegamos al verso 72, pues dentro de la descripción del convivio, que es la segunda parte de esta sección, se inserta la descripción de un poeta pastor Títiro, que a su vez narra la historia de Dafnis el vaquero y después la de Comatas, un cabrero. De tal forma, Simíquidas narra lo que Lícidas canta, quien a su vez refiere la canción del poeta pastor Títiro sobre los poetas Dafnis y Comatas, quien a su vez en la fantasía de Lícidas canta para él en un *locus amoenus*. Se trata de una especie de subordinación cada vez más profunda del discurso indirecto que crea diversos niveles de ficción narrativa. Además, debe notarse que este simposio es hipotético y ninguna de las cosas narradas sucede en la realidad ficcional.

En seguida pasamos a las dos canciones mitológicas sobre personajes rústicos del pasado. Títiro cantarí, por una parte, los amores de Dafnis por la ninfa Jenea (vv. 72-77), quien fue llorado por la naturaleza circundante, las montañas y las encinas, porque “se disolvía como nieve”. Vemos que la versión es parecida a la que se presenta en I pero en aquél pasaje nunca se menciona el nombre de Jenea. Tal vez ella podría ser la κόρη de la que Príapo habla al increpar a Dafnis en I, 82-85, quien está dispuesta a recorrer todas las fuentes y bosques para buscarlo, pero él, dice Príapo, es un δύσερός; No obstante, es Dafnis quien rechaza de alguna forma la satisfacción erótica en I y la muchacha es la enamorada, mientras que en VII él parece ser el “despechado”. Por lo mismo, las dos historias no coinciden por completo, además de que en VII se nos da muy poca información para corroborar o descartar tal identificación. Teócrito, evidentemente, elige ser muy misterioso con el mito de Dafnis en ambos pasajes.

Posteriormente (vv.78-83) Lícidas describe cómo Títiro cantarí también sobre Comatas, un poeta cabrero como el mismo Lícidas, quien fue encerrado en un ataúd vivo por un rey soberbio pero fue alimentado por abejas porque, “la musa le vertía néctar en la boca”.²⁹⁵ Después Lícidas lo alaba él mismo, dejando al imaginario Títiro de lado, y se imagina que el cabrero canta para él recostado bajo pinos o encinas, con lo que presenta aun otra canción dentro de su canción. De tal forma, podemos distinguir al menos cinco

²⁹⁵Lawall (1975), pp. 90-91, explica que Comatas es alimentado por las abejas porque son atraídas por la dulzura de la miel que las musas han vertido en su boca.

micro-canciones o partes que componen la canción de Lícidas en general²⁹⁶, siendo cada una diferente en temática: un *propemptikón*, un escolio²⁹⁷ simpótico, dos narraciones sobre personajes míticos heroicos (¿podríamos llamarlas *mythos épico*?) y una alabanza u oda (*lépainos*?). Todas estas composiciones están colocadas con gran cuidado y balance dentro del aparato general del discurso de Lícidas.

Con lo anterior termina su participación y Simíquidas, tras responder que él también es pupilo de las Ninfas y presumir de la fama de su poesía, comienza su intervención (vv. 96-127):

Σιμιχίδα μὲν Ἔρωτες ἐπέπταρον· ἦ γὰρ ὁ δειλός
 τόσσον ἐρᾷ Μυρτοῦς ὅσον εἴαρος αἴγες ἔρυνται.
 Ὠρατος δ' ὁ τὰ πάντα φιλαίτατος ἀνέρι τήνῳ
 παιδὸς ὑπὸ σπλάγχνουσιν ἔχει πόθον. οἶδεν Ἄριστις,
 ἐσθλὸς ἀνὴρ, μέγ' ἄριστος, ὃν οὐδέ κεν αὐτὸς ἀείδειν 100
 Φοῖβος σὺν φόρμιγγι παρὰ τριπόδεσσι μεγαῖροι,
 ὡς ἐκ παιδὸς Ἄρατος ὑπ' ὀστίον αἶθετ' ἔρωτι.
 τὸν μοι, Πάν, Ὀμόλας ἐρατὸν πέδον ὅστε λέλογχας,
 ἄκλητον τήνιο φίλας ἐς χεῖρας ἐρείσας,
 εἴτ' ἔστ' ἄρα Φιλῖνος ὁ μαλθακὸς εἴτε τις ἄλλος.
 κεῖ μὲν ταῦτ' ἔρδοις, ὦ Πάν φίλε, μήτι τυ παῖδες
 Ἄρκαδιοὶ σκίλλαισιν ὑπὸ πλευράς τε καὶ ὤμῳ
 τανίκα μαστίζοιεν, ὅτε κρέα τυτθὰ παρείη·
 εἰ δ' ἄλλως νεύσας, κατὰ μὲν χροᾶ πάντ' ὀνύχεσσι 110
 δακνόμενος κνάσαιο καὶ ἐν κνίδαισι καθεύδοις·
 εἶης δ' Ἡδωνῶν μὲν ἐν ὄρεσι χεῖματι μέσσω
 Ἔβρον παρ ποταμὸν τετραμμένος ἐγγύθεν Ἄρκτω,
 ἐν δὲ θέρει πυμάτοισι παρ' Αἰθιόπεσσι νομεύοις
 πέτρα ὑπο Βλεμύων, ὅθεν οὐκέτι Νεῖλος ὄρατός.
 ὕμμες δ' Ὑετίδος καὶ Βυβλίδος ἀδὸν λιπόντες
 νᾶμα καὶ Οἰκοῦντα, ξανθᾶς ἔδος αἰπὺ Διώνας,
 ὧ μάλοισιν Ἔρωτες ἐρευθομένοισιν ὁμοῖοι,
 βάλλετέ μοι τόξοισι τὸν ἡμερόεντα Φιλῖνον,
 βάλλετ', ἐπεὶ τὸν ξεῖνον ὁ δῦσμορος οὐκ ἔλεεῖ μευ.
 καὶ δὴ μὰν ἀπίοιο πεπαίτερος, αἰ δὲ γυναῖκες, 120
 “αἰαῖ”, φαντί, “Φιλῖνε, τό τοι καλὸν ἄνθος ἀπορρεῖ”.
 μηκέτι τοι φρουρέωμες ἐπὶ προθύροισιν, Ἄρατε,

²⁹⁶Edquist (1975), p. 111, considera que la canción de Lícidas tiene tres secciones, primero un *propemptikón*, después la celebración hipotética en memoria de Ageanacte, que es transicional, y finalmente las canciones sobre Dafnis y Comatas, *Songs-within-songs*, que apuntan de vuelta al *Idilio* I.

²⁹⁷ Escolio es un tipo de canción que se cantaba en los simposios y toma su nombre del adjetivo σκόλιος, torcido. No debe confundirse con escolio referido a las anotaciones marginales en los códices, que viene de σχολή.

μηδὲ πόδας τρίβωμες· ὁ δ' ὄρθριος ἄλλον ἀλέκτωρ
κοκκύσδων νάρκαισιν ἀνιαραῖσι διδοίη·
εἷς δ' ἀπὸ τᾶσδε, φέριστε, Μόλων ἄγχοιτο παλαίστρας.
ἄμμιν δ' ἀσυχία τε μέλοι, γραία τε παρείη
ἄτις ἐπιφθύζοισα τὰ μὴ καλὰ νόσφιν ἐρύκοι.'

En primer lugar, inicia con una canción erótica hablando sobre los males de amor de su amigo Arato. Los Amores estornudaron para Simíquidas, señal de buena suerte, por lo que se intuye que logra enlazarse satisfactoriamente con Mirto. Pero Arato quiere al noble y bello Aristis, quien no parece corresponderle. Para asegurar el éxito erótico de su amigo, Simíquidas invoca a Pan para pedirle su ayuda (vv. 103-114), para que lo asista en la lucha amorosa y sea su σύμμαχος, como lo es Afrodita para Safo en F. 1 V o como Anacreonte implora a Dionisio que “aconseje bien” a Cleóbulo y lo persuada de ser su amante (F. 357 PMG). Por lo tanto, Pan debe unir a Arato, si no con Aristis, con quien sea, o de lo contrario sufrirá las consecuencias. Es entonces que el narrador, alejado del himno literario tradicional, amenaza a Pan y le exige, no pide, el cumplimiento de su deseo. Si le es propicio, todo le saldrá bien, de lo contrario, le desea sufrimiento, que se llene de piquetes, que duerma entre ortigas, que pase frío en invierno y calor en verano.²⁹⁸ Esta súplica amenazante es, entonces, un tipo de *preghiera minacciosa di carattere erotico*.²⁹⁹

Más aun, detrás de esta plegaria-amenaza a Pan parece haber una alusión a Hiponacte. Gow comenta que la flagelación a Pan es comparable con un fragmento del yambógrafo en el que describe cómo un individuo objeto del escarnio del poeta es amenazado con ser expuesto al clima inclemente y golpeado con ramas y escilas como un chivo expiatorio (Fr. 6 W):

βάλλοντες ἐν χειμῶνι καὶ ῥαπίζοντες
κράδησι καὶ σκίλλησιν ὥσπερ φαρμακόν.

²⁹⁸ Esta sería una práctica religiosa conocida, en la que se maltrata la imagen o estatua de una divinidad, pero parece que Teócrito más bien alude a una costumbre que nos transmite un escolio a estos versos, que explica que cuando los arcadios tiene suerte en la caza veneran a Pan, pero si no, lo maltratan con escilas por ser el dios de los cazadores. También nos dice que se sabe de un ritual en el que los niños arcadios golpean efigies de Pan tirándole escilas. Cf. Gow (1973) II, p. 158; Schol., 106-108a; Wendel (1914), p. 104.

²⁹⁹ Fantuzzi & Hunter (2002), pp. 204-205.

Es probable que Teócrito haya tenido este pasaje en mente, y el eco sentaría el tono para la introducción de la invectiva posterior.³⁰⁰

A continuación, Simíquidas invoca, de nuevo en formato himnico, a los Amores (115-119), pidiéndoles que dejen su morada y le asistan en su propósito al herir con sus flechas a Filino, que desprecia a Arato también. Sin embargo, Simíquidas deja la invocación repentinamente para burlarse de Filino con una breve invectiva (120-121), argumentando que ya está viejo y que no vale la pena sufrir por él. Esta sección es de dos versos, y no son parte de la invocación; más bien, con ellos introduce la parte final de la canción:

καὶ δὴ μὲν ἀπίοιο πεπαίτερος, αἰ δὲ γυναῖκες,³⁰¹
“αἰαῖ”, φαντί, “Φιλῖνε, τό τοι καλὸν ἄνθος ἀπορρεῖ”.

Este pasaje, como ya ha destacado Albert Heinrichs, tiene como hipotexto el conocido *Epodo de Colonia* de Arquíloco de Paros (Fr. 196A West, S478 Page),³⁰² descubierto en el papiro de Colonia 7511. Se trata de uno de los fragmentos más eróticos que conservamos del yambógrafo, en el que se desarrolla un coloquio amoroso entre una muchacha, quien intenta rechazar los avances sexuales de su pretendiente, y éste, que busca seducirla. Finalmente, el chico se sale con la suya y la última escena del fragmento nos presenta la vívida descripción de su encuentro sexual en un estimulante campo floreciente (*locus amoenus*).³⁰³

De tal forma, uno de los argumentos de la muchacha para negar entregarse es que Neobule, otra mujer y tal vez su hermana, puede satisfacerlo mejor (vv.1-5), a lo cual su interlocutor responde (vv. 16-20):

... Νεοβούλη[ν μὲν ὄν
ἄλλος ἀνὴρ ἐχέτω· αἰαῖ, πέπειρα δ[ὲ] πέλει,

³⁰⁰ Heinrichs (1980), p. 27.

³⁰¹ Este verso se consideraba corrupto y algunos filólogos, como Gallavotti, siguiendo a Maas, lo modificaron con μαλαπίοιο πεπαίτερος. Pero ahora, gracias al paralelo proporcionado por el *Epodo de Colonia*, es posible conjeturar que καὶ δὴ μὲν servía como una fórmula para introducir abruptamente un nuevo tema literario y el tópico de la invectiva arquiloquea. Heinrichs (1980), p. 20

³⁰² La *editio princeps* es de Merkelbach & West (1974); Denys Page lo agrega a su *Supplementum Lyricis Graecis*. Cf. Degani (1974), *passim*.

³⁰³ Este sería otro ejemplo de la relación entre el *locus amoenus* y el erotismo de la que hablamos en el subcapítulo anterior, pues la escena sexual ocurre en el campo lleno de flores.

ἄν]θος δ' ἀπερρῦηκε παρθενήϊον
καὶ χάρις ἦ πρὶν ἐπῆν· κόρον γὰρ οὐ κ[ατέσχε πω,
ἦβ]ης δὲ μέτρ' ἔφηνε μαινόλις γυνή.³⁰⁴

Aquí, como leemos, expone su disgusto por Neobula, quien ya es demasiado vieja (πέπειρα), y cuya flor virginal ya se ha desvanecido (ἄν]θος δ' ἀπερρῦηκε παρθενήϊον), pues no tuvo saciedad (κόρον) y estaba enloquecida (μαινόλις); sería un hazmerreír para sus vecinos si tuviera una mujer como ella.³⁰⁵ Por lo tanto, la belleza desvanecida es una excusa para rechazar a una persona en una situación erótica; por esta misma razón, Simíquidas descarta a Filino, por lo que hay paralelos entre la descripción de la belleza desvanecida de Neobule y la desaparición de los encantos de Filino. El *Epodo de Colonia* es el arquetipo del *topos* de la brevedad de la juventud como *argumentum* para una propuesta erótica, la cual se hace más eficaz debido a la amenaza con la proximidad de la vejez.³⁰⁶ Además, Filino es descrito como Φιλῖνος ὁ μαλθακὸς (v. 105), adjetivo que para Heinrichs alude al trasfondo femenino de Neobule, al mismo tiempo que es un vocablo normal del lenguaje efébio.³⁰⁷

Más aun, las palabras de Simíquidas podrían emular estructuralmente un epodo, pues el mismo tamaño de la invectiva teocritea corresponde y alude a la tradición yámbica del ψόγος, en la que unas cuantas líneas eran suficientes para destruir moralmente a un individuo. La superposición entre ambos pasajes, según lo visto, constituye uno de los más espectaculares casos de *arte allusiva* de un poeta alejandrino a uno arcaico y una parodia típicamente helenística de la tradición yámbica.³⁰⁸

En los últimos versos de esta canción, Teócrito introduce un *paraklausithyron*, una canción de serenata o de ronda que no se hará, según pide Simíquidas a Arato, pues es muy fatigante y Filino no lo vale (122-124):

μηκέτι τοι φρουρέωμες ἐπὶ προθύροισιν, Ἄρατε,
μηδὲ πόδας τρίβωμες· ὁ δ' ὄρθριος ἄλλον ἀλέκτωρ
κοκκύσδων νάρκαισιν ἀνιαραῖσι διδοίη

³⁰⁴ Edición de Campbell (1991).

³⁰⁵ Heinrichs (1980), p. 14.

³⁰⁶ Bonnano (1990), p. 94.

³⁰⁷ Heinrichs (1980), p. 23.

³⁰⁸ Idem, pp. 15-16.

Es destacable que esta descripción de las penas que se sufren ante las puertas de los amantes desdenosos nos remite de inmediato a la primera imagen de la écfrasis de la copa o hiedra del *Idilio* I, en la que dos bellos varones sufren por el amor de una cruel muchacha, lo cual ya es visible en sus rostros ojerosos (I, 32-38).

En realidad, el *paraklausíthyron* fue una forma popular entre los poetas helenísticos quienes gustaban de reproducir este tipo de “escenas “amorosas de la vida real. Asclepiades de Samos lo utiliza frecuentemente, y sobre todo para enmarcar sus epigramas.³⁰⁹ Un ejemplo que se asemeja al texto teocriteo puede ser el poema que encontramos en *AP* V, 189:

Νύξ μακρὴ καὶ χεῖμα, μέσην δ' ἐπὶ Πλειάδα δύνει,
καὶ γὰρ πὰρ προθύροις νίσσομαι ὕμενος,
τρῶθεις τῆς δολίης κείνης πόθῳ· οὐ γὰρ ἔρωτα
Κύπρις, ἀνηρὸν δ' ἐκ πυρὸς ἦκε βέλος.

Vemos cómo el amante pasa la noche deambulando frente a la puerta del ser amado, en pleno invierno y bajo la inclemente lluvia; sin embargo, parece expresar no tener elección, pues la maliciosa Cipris lo ha herido con más que amor. Al contrario, en VII Simíquidas ruega a su amigo Arato que dejen de lado justo estas molestias, que, suponemos, ya toleró demasiado tiempo, y que opte por lo contrario, de forma que a ellos sólo les importe la paz y la tranquilidad (ἀσυχία).

Este vocablo, ἀσυχία, ha sido considerado parte de un concepto clave en el sistema poético y de pensamiento de Teócrito, el del *otium*, que después se convertiría en uno de los referentes básicos de la tradición pastoril. Así, existen numerosas posturas que se basan en este supuesto concepto para interpretar, inclusive, el total de la poesía teocritea, aunque esta palabra sólo aparece una vez en el *corpus theocriteum*. Gregorio Serrao, por su parte, considera que el mundo bucólico encarna para Teócrito aquella aspiración a la ἀσυχία, pues la poesía bucólica expresa el deseo de la recuperación del mundo agreste.³¹⁰ Harriet Edquist también cree que el *otium* es central en los idilios bucólicos; el poeta, en ellos, se da a la tarea de analizar de posibilidad de la existencia del *otium* cuando existe *eros*, y en el caso

³⁰⁹ Calvo Martínez (2009), p. 37. Ejemplos de esto son los epigramas de Asclepiades *AP* V 145, 164, 167, 189, entre otros.

³¹⁰ Serrao (2000), p. 59.

del *Idilio* VII, Deméter es una representación de esta ἀσυχία.³¹¹ También Fantuzzi y Hunter aseguran que este concepto está implicado en general en la poesía bucólica de Teócrito.³¹²

Sin embargo, considero que esta palabra tiene implicaciones semánticas que no pueden equiparse completamente con las de *otium*, noción literaria y latina con una historia por sí misma. Retomando el hipotexto arquiloqueo, el v. 11 del *Epodo de Colonia* también incluye la mención de la ἡσυχία, lo cual es especialmente llamativo porque está insertada en un contexto erótico. Aquí, la ἡσυχία³¹³ se relaciona con la satisfacción sexual:

τέρψιές εἰσι θεῆς πολλαὶ νέοισιν ἀνδ[ράσιν
παρὲξ τὸ θεῖον χρῆμα· τῶν τις ἀρκέσει[ι. 10
τ]αῦτα δ' ἐπ' ἡσυχίης εὐτ' ἂν μελανθῆ[ι μοι γένυς
ἐ]γὼ τε καὶ σὺ σὺν θεῶ βουλευσομεν·

Ante la negativa de la muchacha de comprometerse en un encuentro sexual, el solicitante dice que uno de los muchos “goces de la diosa” (τέρψιές ... θεῆς) le es suficiente, y que no quiere forzosamente el “divino asunto” (τὸ θεῖον χρῆμα). Tales cosas las resolverán o querrán ambos en otro momento, cuando a él le ensombrezca la cara la barba, por lo que podemos pensar que son muy jóvenes, y de forma tranquila y sin prisas (ἐπ' ἡσυχίης), es decir, puede esperar, si es que recibe algún otro favor sexual.³¹⁴ Entonces, la tranquilidad se relaciona con estar satisfecho eróticamente, y esto es justo lo que le falta al pobre Arato y lo que Simíquidas le pide que tengan, que se olvide del que no lo quiere, Filino (equivalente a Neobule), y que se satisfaga con quien sí lo recibe (el equivalente a la interlocutora del epodo). Por lo tanto, la lectura en conjunto de estos pasajes nos ayuda a entender a qué se refiere este ἀσυχία en Teócrito y confirma que poco tiene que ver con el concepto del *otium* pastoril.

³¹¹ Edquist (1975), pp. 101-108.

³¹² Fantuzzi & Hunter (2002), p. 212.

³¹³ Según la lectura de West y de Campbell, en la que μελανθῆι es un verbo y se refiere a la barba que “ensombrece” la cara.

³¹⁴ Cabe mencionar que las interpretaciones del *Epodo de Colonia* son muy variadas, como ya se aclaró, por lo que la lectura que yo presento es sólo una posibilidad del amplio rango de concepciones que pueden derivar de este curioso texto. Marcovich (1974), pp. 6-7, por ejemplo, considera que el θεῖον χρῆμα es el matrimonio, y que la *persona loquens* intenta convencer a la doncella de tener sexo pre-marital; al estar satisfechos con estas prácticas, no habrá prisa para el matrimonio, que llegará, promete el varón, cuando ambos sean mayores. No obstante, esta lectura no interfiere con mi interpretación de la ἡσυχία como tranquilidad proveniente de la satisfacción erótica.

El anterior análisis y desglose de la estructura de las canciones de Lícidas y Simíquidas, que es en sí mismo el significado del significante βουκολιασδώμεσθα, nos demuestra la imposibilidad de empatar el tipo de actividad poética que tal término designa con un solo criterio temático, e incluso genérico. De tal manera, encontramos una gran variedad de subgéneros que eran comunes en época helenística, tanto a nivel popular como en su emulación literaria, y que debieron ser conocidos para el público y los críticos.³¹⁵ Lo que realmente se muestra en los discursos de estos personajes es el ideal calimaqueo de la *polyeídeia*, diversas formas y subgéneros armoniosamente articulados y ensamblados para crear un conjunto coherente. No nos queda más que concordar con Luigi Enrico Rossi cuando llama a Teócrito un *astuto contrabandiere letterario*.³¹⁶

³¹⁵ Montes Cala (2013), pp. 64-65.

³¹⁶ Rossi (2000), p. 151.

5. Conclusiones

Los *Idilios* I y VII de Teócrito son un ejemplo de la mejor y más lograda poesía del siracusano, y son, al mismo tiempo, un producto característico de la edad helenística. En ambos podemos notar muchos de los elementos típicos de esta época, por ejemplo: el gusto por las escenas humildes, como en las escenas de la écfrasis de la copa; la mezcla de géneros, como en el acumulado de formas poéticas de las canciones de Simíquidas y Lícidas; el predominio del erotismo, como en el *propemptikón* dedicado a Ageanacte o en el desprecio de Simíquidas por el “bello Filino”; el humor y la ironía, como en las descripciones de Lícidas o la confrontación entre Dafnis y Afrodita; y claramente, las alusiones constantes y meticulosas a su tradición literaria, de las cuales buscamos develar en el capítulo cuarto las que fueron necesarias para demostrar la literariedad del arte teocriteo.

De tal forma, en el análisis de los idilios anteriores pudimos constatar que los cuatro tópicos destacados, que además son distintivos de la poesía de Teócrito y nombrados por muchos característicos de su estilo, son elementos de construcción literaria y sólo pueden explicarse a través de la literatura misma. Tienen un origen literario, es decir, en la literatura precedente, y también funcionan para articular y fabricar el poema. Además, pudimos ver que un poema está estrechamente relacionado con el otro y que ambas obras no pueden analizarse de forma separada, aislada, sino que se complementan el uno al otro. Esto mismo también sucede con el resto de los idilios, que no deben ser separados entre sí por prejuicios genéricos, sino que debemos ver la producción del siracusano como un todo que continuamente hace referencia a sí misma. Perdemos la riqueza del tejido poético teocriteo si segmentamos composiciones complementarias que se hicieron para funcionar en conjunto.

La metapoesía es parte fundamental de estos dos idilios. El programa poético es algo recurrente en los poetas helenísticos, como en Calímaco o Herondas, pero Teócrito hace énfasis especialmente en la necesidad de que la poesía sea “dulce”, *ἄδύς*, concepto que es su propia versión del *γλυκύς* de Asclepiades. Este estilo poético dulce está relacionado con la musicalidad, con la sensorialidad y la sonoridad. Además, si bien los sonidos de la naturaleza son una muestra adecuada del tipo de poesía dulce al que se refiere

Teócrito, el buen poeta, a través del trabajo y el esfuerzo, puede superarla, y crear composiciones de enorme calidad y deleite, pero siempre perfectibles. Estos ideales literarios relacionan a Teócrito con Filitas de Cos, quien pudo haber ejercido una influencia muy fuerte en el siracusano, sin que esto signifique, como afirman los escolios, que fueron discípulo y maestro.

El *locus amoenus*, uno de los recursos que más se identifican con Teócrito de primera mano, es, de igual forma, un elemento de construcción, y tal vez uno de los más relevantes, pues sustenta la estructura de ambos poemas. Demostramos que en estos idilios el *locus* está colocado en puntos estratégicos y tiene siempre una conformación similar. El *locus amoenus*, entonces, no debe ser reducido a un mero embellecedor, no es un artículo cosmético, sino un elemento de construcción y de alusión literaria. El *locus amoenus* de Teócrito, además, debe leerse en su contexto poético, según la función que cumplía en los poemas a los que alude Teócrito, y de los que Teócrito también es parte al ser él mismo un poeta griego. Según esta interpretación, el *locus amoenus*, en los pasajes en los que aparece, es una alegoría del erotismo y alude a la dicotomía entre la juventud y la muerte, el florecimiento y el envejecimiento: así como la naturaleza florece en estos parajes, también la canción, aunque no siempre es escenario de poesía. También debemos destacar que esta figura tiene muy diversas influencias, entre ellas de autores que no son poetas estrictamente, como Platón, quien, sin dudas, es un modelo fuerte para nuestro autor.

El episodio de la muerte de Dafnis también es uno de los más comentados de la obra de Teócrito. Más aun, aquí encontramos un gran número de intertextos. Sin embargo, aunque muchos han intentado buscar el origen del género o de la poesía de Teócrito en este personaje, Dafnis es una figura recurrente en la poesía helenística, por ejemplo, en la obra de Hermesianacte, y podemos suponer que Teócrito encontró un especial interés en incluirlo en su obra por ser ambos sicilianos, como una especie de sello de autoría que lo reafirmara como proveniente de esta tierra. En este pasaje, además, notamos una serie de mixturas de formas, como la presencia del himno junto al epitafio o al epigrama votivo. Además, son evidentes los tintes trágicos en el trazado del personaje de Dafnis y de las extrañas circunstancias de su muerte.

El último tópico destacado en este examen fue el de las canciones de Simíquidas y Lícidas en el *Idilio* VII, que Teócrito designa como βουκολιάσδεσθαι. Aunque el significado de este vocablo no puede señalarse con precisión, concluimos que también lo que entona Tirsis en el *Idilio* I puede incluirse en este contexto semántico. En estas canciones vimos una importante mezcla de formas poéticas y de sub géneros que eran comunes en época helenística, algunas de ellas además de tono popular, como el *paraklausithyron*, pero otras pertenecen más bien a la tradición poética “literaria”, por decirlo así, como la canción convival. Consecuentemente, se trata de una mezclanza de formas literarias con populares, en la que encontramos una gran cantidad de alusiones. El desglose de la estructura de las canciones, el significado del significante βουκολιασδώμεσθα, nos demuestra la imposibilidad de empatar el tipo de actividad poética que tal término designa con un solo criterio temático, e incluso genérico. Lo que realmente transluce bajo el término βουκολιάσδεσθαι es la *polyeideia*, la multiplicidad de formas, temas y figuras que conforman la poesía de Teócrito. Además, destaca en este pasaje la mención de la ἀσυχία, que comúnmente ha sido traducida como un equivalente semántico del *otium* latino, tópico que se volvió muy relevante en la tradición bucólica; sin embargo, considero que en este contexto debe entenderse como la “tranquilidad derivada de la satisfacción sexual”.

Ahora bien, queda definir más concisamente la relación del género literario con la obra de Teócrito, al menos la considerada bucólica, que fue la que se estudió en esta tesis. Considerando lo visto en el apartado de teoría literaria, en confrontación con lo analizado en los siguientes capítulos, es lícito hacerse las siguientes preguntas: Si un género sólo tiene un representante, ¿puede ser considerado un género? Si el género es tanto diacrónico como sincrónico, ¿podemos prescindir de una tradición, del elemento diacrónico? ¿Cómo podría entonces constituir un género la poesía de Teócrito, aquí representada por los idilios I y VII, si sólo él constituía el canon, y no hubo antecedentes ni, hasta ese momento, imitadores?

Para aceptar que en el siglo III a. C. la poesía bucólica era un género literario con independencia y autonomía tendríamos que admitir que Teócrito no fue el primer ejemplar de este tipo de poesía. Debió haber, si tal fuera el caso, alguien cuya tradición continuar.

Sin embargo, no hay ninguna evidencia clara de que alguien anterior hubiese escrito algo como lo que tenemos en Teócrito; ni de Filitas, ni de Asclepiades, ni del controversial Estesícoro que escribió sobre Dafnis queda nada que pueda identificarse como un antecedente semejante. Por lo tanto, aunque los bucólicos griegos tienen una de las tradiciones textuales más ricas y mejor documentadas, no queda ningún rastro de la poesía bucólica de poetas anteriores. Otra posibilidad sería que la poesía bucólica hubiese sido un tipo de canto popular que Teócrito habría adaptado a un estadio literario escrito. Tampoco hay evidencia textual de esto; solamente hay noticias sobre pastores míticos que fundaron tipos composicionales, como el *bukoliasmós*. Poco o casi nada se sabe de estas canciones, pero tampoco parece viable creer que aquéllas fueron exactamente equiparables a la poesía que cultiva Teócrito, sino que debieron ser tipos populares distintos y con autonomía propia.

Además, el análisis aquí expuesto, en el que se destacaron los diversos mecanismos de composición y construcción, las estructuras poéticas y las múltiples modelos a los que nuestro autor alude constantemente, justamente busca desechar esta posibilidad. El tipo de poesía que vemos en Teócrito es casi imposible de ser creada de forma oral y es sumamente autoconsciente. Adicionalmente, la multiplicidad de modelos claros hace difícil identificar su poesía con una sola tradición, por lo que la existencia de un simple antecedente directo, como lo es justamente Teócrito para Virgilio, es poco probable. En todo caso, debemos aceptar que el tipo de actividad poética que designan los vocablos populares parecidos a bucólico, y lo que el poeta quería decir con ello, debió ser muy distinto. No obstante, no niego la importancia del elemento humilde, cotidiano o popular en Teócrito, y parece claro que la costumbre pastoril real de cantar y entablar competencias de canto debió tener alguna influencia en todo este entramado.

Por lo tanto, si Teócrito es el primer y único poeta bucólico en el momento en el que creó sus idilios, entonces la poesía bucólica no existió para él, al menos no de la misma forma en la que existe para nosotros. El género se formó cuando llegaron imitadores que reconocieron en él un modelo y establecieron un canon. Ellos fueron formando poco a poco los lineamientos de lo que debía ser un poema bucólico y confirieron valor genérico a este término, pues, según lo que se lee en los textos, no es claro que Teócrito tuviera una noción

técnica de él. De tal forma, estos imitadores fueron creando el horizonte de expectativas que hizo posible el establecimiento de una tradición literaria.

Por último, debo coincidir con la postura de David Halperin, quien afirma que la poesía bucólica de Teócrito, en el momento de su creación, no poseía una identidad o una definición autónomas. Era parte del *genus* del *epos* y puede distinguirse sólo en el contexto de la poesía épica como un todo, puesto que surge como una reacción contra fórmulas literarias pre existentes.³¹⁷ El tipo de poesía que elaboró Teócrito, por otro lado, es producto de una muy compleja red de modelos literarios provenientes de todo tipo de géneros y tradiciones, como una especie de historia de la literatura griega condensada en sus poemas, y a tales técnicas de alusión y construcción debe su formato. Lo que la posteridad vio en Teócrito es independiente de él, pero esta recepción fue lo que creó poco a poco el género que hoy en día estudiamos.

³¹⁷ Halperin (1983), p. 249.

6. Bibliografía

6.1 FUENTES

6.1.1 Teócrito

AHRENS, H. L. (ed.), *Bucolicorum graecorum. Theocriti, Bionis, Moschi reliquiae*, Leipzig, Teubner, 1861 (2° ed.).

CALVO MARTÍNEZ, J. L., *Antología de poesía erótica griega*, Madrid, Cátedra, 2009.

DOVER, K. J. (ed.), *Theocritus's Select Poems*, Glasgow, MacMillan, 1971.

EDMONDS, J. M. (ed.), *Theocritos, Moschus, Bion*, London-New York, Loeb Classical Library, 1919.

GALLAVOTI, C. (ed.), *Theocritus. Quique feruntur bucolici graeci*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993 (3°ed).

GARCÍA TEJEIRO, M., & M. T., MOLINOS TEJADA (trans.), *Bucólicos griegos*, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 95), 1986.

GOW, A. S. F. (ed.), *Bucolici Graeci*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

GOW, A. S. F. (ed.), *Theocritus. Edited with a Translation and Commentary*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973 (2° reimp.), 2 vols.

HUNTER, R. (ed.), *Theocritus: A selection. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

LEGRAND, Ph., (ed.), *Bucoliques grécs*, Paris, Belles Letres, 1927, 2 vols.

MONTEIL, P. (ed.), *Théocrite. Idylles II, V, VII, XI, XV*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

PALUMBO STRACCA, B. M. (trad.), *Teocrito. Idilli e epigrammi*, Milano, Biblioteca Universitaria Rizzoli (Classici Greci e Latini), 1993.

VOX, O. (trad.), *Carmi di Teocrito e dei poeti bucolici greci minori*, Torino, Unione Tipografica-Editrice Torinese, 1997.

WENDEL, C., (ed.), *Scholia in Theocritum vetera*, Leipzig, De Gruyter (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), 1914.

6.1.2 Otros poetas griegos y latinos

CAMPBELL, D. A. (ed.), *Greek Lyric Poetry. A Selection of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry*, Bristol, Bristol Classical Press, 1991, 2ª reimp.

COLEMAN, R. (ed.), *Vergil. Eclogues*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

DEGANI, E., “Il nuovo Archiloco”, *Atene e Roma*, 19, 1974, pp. 113-128.

DEGANI, E., *Hipponactis testimonia et fragmenta*, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1991.

DETTORI, E. (ed.), *Filite di Cos. Testimonianze e frammenti grammaticali*, Roma, Quasar, 2000.

FERNÁNDEZ-GALIANO, M. (trad.), *Antología Palatina. Epigramas Helenísticos*, Madrid, Gredos, 2008 (2ª reimp).

FINGLASS, M. & P. J. DAVIES, (eds.), *Stesichorus: The Poems*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

GUICHARD, L. A. (ed.), *Asclepiades de Samos: Epigramas y fragmentos*, Berna, Peter Lang, 2004.

LASSERRE, F. (ed.) & A. BONNARD (trad.), *Archiloque: Fragments*, Paris, Les Belles Lettres, 1958.

MARTÍN GARCÍA, J. A. (trad.), *Poesía helenística menor. Poesía fragmentaria*, Madrid, Gredos, 1994.

MERKELBACH, R. & M. L. WEST, “Ein Archolochos-Papyrus”, *ZPE*, 14, 1974, pp. 97-112.

NERI, C. (ed.), *Erinna. Testimonianze e frammenti*, Bologna, Patron Editore (Eikasmos Studi, 9), 2003.

NERI, C. (ed.), *Lirici greci. Età arcaica e classica*, Roma, Carrocci, 2015 (2° reimp).

PFEIFFER, R. (ed.), *Callimachus. Vol. I: Fragmenta*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1949.

SBARDELLA, L.(ed.), *Filita di Cos. Testimonianze e frammenti poetici*, Roma, Quasar, 2000.

WEST, M. L., *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati*, vol. I, Oxford, Oxford University Press, 1989.

6.2. BIBLIOGRAFÍA ESPECIALIZADA

ACOSTA HUGHES, B., *Arion's Lyre. Archaic Lyric into Hellenistic Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 2010.

ACOSTA HUGHES, B., *Polyeideia. The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2002.

ALPERS, P., *What is Pastoral?*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1996.

ARNOTT, W. G., "The Preoccupations of Theocritus: Structure, Illusive Realism, Allusive Learning", en HARDER, REGTUIT & WAKKER, 1996, pp. 55-66.

ATKINS, J. W. H., *Literary Criticism in Antiquity. A Sketch of its Development, vol. I: Greek*, Cambridge, Cambridge University Press, 1961.

BATTEZZATO, L., *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca*, Amstrdam, Hakkert, 2003.

BERNSDORFF, Hans, "The Idea of Bucolic in the Imitators of Theocritus. 3rd-1st cent. B.C." en *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Fantuzzi & Papanghelis (eds.), Leiden-Boston, Brill, 2006, pp.167-208.

BING, P., *The Scroll and the Marble. Studies in Reading and Reception in Hellenistic Poetry*, University of Michigan Press, 2009.

BONNANO, M. G., *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1990.

BOWIE, E., "Frame and Framed in Theocritus Poems 6 and 7", en HARDER, REGTUIT, WAKKER, 1996, pp. 91-99.

BOWIE, E., "How did Sappho's Songs get into the Male Symptotic Repertoire?", en BIERL & LARDINOIS (eds.), *The Newest Sappho. P. Sapph. Obink and P. GC inv. 105, Frs. 1-4. Studies in Archaic ad Classical Greek song, vol. 2*, Leiden-Boston, Brill, 2016, pp. 148-164.

BUDELMANN, F. & J. HAUBOLD, "Reception and tradition", en HARDWICK & STRAY (eds.), *A Companion to Classical Receptions*, Oxford, Wiley- Blackwell, 2008, pp. 13-25.

BURTON, J. B., *Theocritus's Urban Mimes: Mobility, Gender and Patronage*, Berkeley, University of California Press, 1995.

CAIRNS, F., "Theocritus' First Idyll: The Literary Programme", *Wiener Studien (Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik)*, 18 (97), 1984, pp. 89-113.

CALAME, C., "Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque", *QUCC*, 17, 1974, pp. 113-128.

CANTARELLA, R., *La literatura griega de la época helenística e imperial*, trad. E. Paglialunga, Buenos Aires, Losada, 1972.

DI BENEDETTO, "Omerismi e struttura metrica negli idilli dorici di Teocrito", *Anuali della Scuola Superiore di Pisa*, 25, 1956, pp. 48-60.

EDMUNDS, L., "Callimachus Iamb. 4: From performance to writing", en Aloni, Barchiesi & Cavarzere (eds.), *Iambic Ideas: Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, Maryland, Rowman & Littlefield, 2001, pp. 77-98.

DEPEW, M., & D., OBBINK (eds.), *Matrices of Genre. Authors, Canons and Society*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2000.

EDQUIST, H., "Aspects of Theocritean Otium", *Ramus*, 4, 1975, pp. 101-114.

ERSKINE, A. (ed.), *A Companion to the Hellenistic World*, Blackwell, 2003.

FABIANO, G., "Fluctuation in Theocritus' Style", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 12, núm. 4, 1971, pp. 517-537.

FANTUZZI, M., "Textual Misadventures of Daphnis. The Pseudo-Theocritean Id. 8 and the Origins of the Bucolic Manner", en HARDER, WAKKER & REGTUIT (eds.), *Genre in Hellenistic Poetry*, Groningen, Hellenistica Groningana, 1998, pp. 61-79.

FANTUZZI, M. & R. HUNTER, *Muse e Modelli. La poesia ellenistica da Alessando Magno ad Augusto*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2002.

FARAONE, Ch., *The Stanzaic Architecture of Early Greek Elegy*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2008.

FORD, A., *The Origins of Criticism. Literate Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton, Princeton University Press, 2002.

FOWLER, A., *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

FRYE, N., *The Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1973.

GALLAVOTTI, C., "Le coppe istoriate di Teocrito e di Virgilio", *Parola del Passato*, 21, 1966, pp. 421-436.

GARCÍA TEJEIRO, M., "Notas sobre poesía bucólica griega", en *Cuadernos de Filología Clásica*, núm. 4, 1993, pp. 403-423.

GENTILI, B., *Poesía y público en la Grecia antigua*, (trad.) Xavier Riu, Barcelona, Sirmio, 1996.

GIANGRANDE, G., “El carácter de la poesía helenística”, *Anuario de Estudios Filológicos*, núm. 7, 1984, pp. 155-171.

GRAZIOSI, B., “The Ancient Reception of Homer”, en HARDWICK & STRAY (eds.), *A Companion to Classical Receptions*, Oxford, Wiley- Blackwell, 2008, pp. 26-37.

GUTZWILLER, K., *A Guide to Hellenistic Literature*, Blackwell, 2007.

GUTZWILLER, K., “The Bucolic Problem”, *Classical Philology*, vol. 101, núm. 4, 2006, pp. 380-404.

GUTZWILLER, K., “The Evidence for Theocritean Poetry Books” en HARDER, WAKKER & REGTUIT, 1996, pp. 119-142.

HALPERIN, D., *Before Pastoral. Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, Yale, Yale University Press, 1983.

HARDER, WAKKER & REGTUIT (eds.), *Genre in Hellenistic Poetry*, Groningen, Egbert Forsten Groningen, 1998.

HARDER, REGTUIT & WAKKER (eds.), *Theocritus*, Groningen, Hellenistica Groningana, 1996.

HARRIOT, R., *Criticism before Plato*, London, Methuen & Co., 1969.

HARRISON, S. J., *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

HARVEY, A. E., “The Classification of Greek Lyric Poetry”, *CQ*, 5, 1955, 157-175.

HAYNES, K., “Text, Theory and Reception”, en MARTINDALE & THOMAS, 2006, pp. 44-54.

HEINRICHS, A., “Riper Than a Pear. Parian Invective in Theokritos”, *ZPE*, 39, 1980, pp. 7-27.

HEXTER, R., “Literary History as a Provocation to Reception Studies”, en MARTINDALE & THOMAS, 2006, pp. 23-31.

HUNTER, R., *Theocritus and the Archeology of Greek Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

HUNTER, R. & A. RENGAKOS & E. SISTAKOU (eds.), *Hellenistic Studies at Crossroads: Exploring Texts, Contexts and Metatexts*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2014.

HUTCHINSON, G. O., *Hellenistic Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1990.

IRIGOIN, J., “Les Bucoliques de Theocrite. La Composition du Recueil”, *QUCC*, 19, 1975, pp. 27-44.

JAUSS, H. R., “Literary History as a Challenge to Literary Theory”, trad. E. Bezenger, *New Literary History*, vol. 2, num. 1, 1970, pp. 7-37.

KROLL, W., *Studien zum Verstandnis der römischen Literatur*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1924.

LANATA, G., “Sappho’s Amatory Language” en GREENE, E. (ed.), *Reading Sappho: Contemporary Approaches*, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 11-25.

LAUSBERG, H., *Elementos de retórica literaria*, trad. M. M. Casero, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1993.

LAWALL, G., *Theocritus’ Coan Pastorals. A Poetry Book*, Washington D.C., Harvard University Press (Center for Hellenic Studies), 1967.

LAWALL, G., “The Green Cabinet and the Pastoral Design: Theocritus, Euripides and Tibullus”, *Ramus*, vol. 4, num. 2, 1975, pp. 87-100.

LIVREA, E., “Lycidas and Apollo in Theocritus’ Thalysia”, *Eikasmos*, 15, 2004, pp. 161-167.

MAGNELLI, E., “Meter and Diction: from refinement to mannerism”, en BING & BRUSS (eds.), *Brill’s Companion to Hellenistic Epigram: Down to Phillip*, Leiden-Boston, Brill, 2007, pp. 165-183.

MARTINDALE, Ch. & R. F. THOMAS (eds.), *Classics and the Uses of Reception*, Blackwell, 2006.

MONTES CALA, J. G., “Poetología y metapoesía en Teócrito: sobre el motivo de los cantores itinerantes en el Idilio VII”, *Euphrosyne*, 41, 2003, pp. 63-83.

MORRISON, A. D., *The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

PAYNE, M., “Ecphrasis and Song in Idyll I”, *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 42, 2001, pp. 263-287.

PAYNE, M., *Theocritus and the Invention of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

PRESCOTT, H. W., “A Study of the Daphnis Myth”, *Harvard Studies in Classical Philology*, 10, 1899, pp. 121-140.

POGGIOLI, R., *The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1975.

RACE, W. H., *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden, Brill, 1982.

REED, J. D., “Idyll 6 and the Development of Bucolic after Theocritus” en CLAUSS & CUYPERS (eds.), *A Companion to Hellenistic Literature*, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 238-250.

RODRIGUEZ ADRADOS, J., *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, Coloquio, 1986.

ROSENMEYER, Th., *The Green Cabinet; Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley, University of California Press, 1969.

ROSSI, L., *The Epigrams Ascribed to Theocritus. A Method Approach*, Leuven, Peeters, 2001.

ROSSI, L. E., “I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche” *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 18, 1971, pp. 69-94.

ROSSI, L. E., “La letteratura alessandrina e il rinnovamento dei generi letterari della tradizione”, en PRETAGOSTINI (ed.), *La letteratura ellenistica. Problemi e prospettive di Ricerca*, Roma, Quasar, 2000, pp. 149-161.

ROUSE, W. H. D, *Greek Votive Offerings: An Essay in the History of Greek Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1902.

ROWE, G. O., “The Adynaton as a Stylistic Device”, *The American Journal of Philology*, vol. 86, núm. 4, Oct. 1965, pp. 387-396.

RUEDA GONZÁLEZ, C., *Referencias al quehacer poético en la lírica griega arcaica*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2000.

RUSSELL, D. A., *Criticism in Antiquity*, Berkeley-Los Angeles, California University Press, 1981.

RUTHERFORD, I., “Stesichorus the Romantic”, en FINGLASS & KELLY (eds.), *Stesichorus in context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 98-108.

SEGAL, Ch., *Poetry and Myth in Ancient Pastoral. Essays on Theocritus and Virgil*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

SENS, A., “Asclepiades, Erinna and the Poetics of Labor” en THIBODEAU & HASKELL (eds.), *Being There. Essays in Honor of Micheal J. Putnam*, Afton, Afton Historical Society Press, 2003, pp. 78-87.

SERRAO, G., “Teocrito: poetica e poesia”, en PRETAGOSTINI (ed.), *La letteratura ellenistica. Problemi e prospettive di Ricerca*, Roma, Quasar, 2000, pp. 45-61.

STEPHENS, S., “Ptolemaic Pastoral”, en FANTUZZI & PAPANGHELIS (eds.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden-Boston, Brill, 2006, pp. 91-118.

THOMAS, R., *Literacy and Orality in Ancient Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 (2ª reimp.).

VAN SICKLE, J., “Epic and Bucolic (Theocritus, Id. VII, Virgil, Ec. I)”, *QUCC*, 19, 1975, pp. 45-72.

VAN SICKLE, J., "Theocritus and the Development of the Conception of the Bucolic Genre", *Ramus*, vol. 5, num.1, 1976, pp. 18-44.

VOX, O., "Dafni lirico", *Belfagor*, 41, 1986, pp. 311-317.

WELLECK, R. & A. WARREN, *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1962.

WEST, M.L., *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1997.

WEST, M. L., "Melica", *CQ*, 20, 1970, pp. 205-215.

WINKLER, J., "Double Consciousness in Sappho's Lyrics", en MCCLURE, L. (ed.), *Sexuality and Gender in the Classical World*, Oxford, Blackwell, 1990, pp. 38-71.

WILAMOWITZ-MOELLENDORF, U., *Die Textgeschichte der griechischen Bukoliker*, Berlin, Weidmann, 1906.

YUNIS, H., *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

ZUNTZ, G., "Theocritus 1, 95 f.", *CQ*, 54 (10), 1960, pp. 37-40.

7. Apéndice. Texto y traducción de los *Idilios* I y VII

7.1 *Idilio* I

ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ ΘΥΡΣΙΣ Η ΩΙΔΗ

(ΘΥΡΣΙΣ)

Ἄδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἄ πίτυς, αἰπόλε, τήνα,
ἄ ποτὶ ταῖς παραῖσι, μελίσδετα, ἄδὺ δὲ καὶ τὺ
συρίσδες· μετὰ Πᾶνα τὸ δεύτερον ἄθλον ἀποισῆ.
αἶ κα τήνος ἔλη κεραδὸν τράγον, αἶγα τὺ λαψῆ·
αἶ κα δ' αἶγα λάβη τήνος γέρας, ἐς τὲ καταρρεῖ
ἄ χίμαρος· χιμάρω δὲ καλὸν κρέας, ἔστε κ' ἀμέλξης.

(ΑΙΠΟΛΟΣ)

ἄδιον, ὦ ποιμήν, τὸ τεδὸν μέλος ἢ τὸ καταχές
τήν' ἀπὸ τᾶς πέτρας καταλείβεται ὑπόθεν ὕδωρ.
αἶ κα ταὶ Μοῖσαι τὰν οἶδα δῶρον ἄγονται,
ἄρνα τὸ σακίταν λαψῆ γέρας· αἶ δὲ κ' ἀρέσκη
τήναις ἄρνα λαβεῖν, τὸ δὲ τὰν οἶν ὕστερον ἀξῆ.

(ΘΥΡΣΙΣ)

λῆς ποτὶ τᾶν Νυμφᾶν, λῆς, αἰπόλε, τεῖδε καθίζας,
ὡς τὸ κάταντες τοῦτο γεώλοφον αἶ τε μυρῖκαι,
συρίσδεν; τὰς δ' αἶγας ἐγὼν ἐν τῷδε νομευσῶ.

(ΑΙΠΟΛΟΣ)

οὐ θέμις, ὦ ποιμήν, τὸ μεσαμβρινὸν οὐ θέμις ἄμμιν
συρίσδεν. τὸν Πᾶνα δεδοίκαμες· ἦ γὰρ ἀπ' ἄγρας
τανίκα κεκμακῶς ἀμπαύεται· ἔστι δὲ πικρός,
καὶ οἱ αἰεὶ δριμεῖα χολὰ ποτὶ ῥίνι κάθηται.
ἀλλὰ τὸ γὰρ δῆ, Θύρσι, τὰ Δάφνιδος ἄλγε' αἰείδες
καὶ τᾶς βουκολικᾶς ἐπὶ τὸ πλέον ἴκεο μοίσας,
δεῦρ' ὑπὸ τὰν πετέαν ἐσδώμεθα τῷ τε Πριήπῳ
καὶ τὰν κρανίδων κατεναντίον, ἄπερ ὁ θῶκος
τήνος ὁ ποιμενικὸς καὶ ταὶ δρύες. αἶ δὲ κ' αἰείσης
ὡς ὄκα τὸν Λιβύαθε ποτὶ Χρόμιν ἄσας ἐρίσδων,
αἶγά τέ τοι δωσῶ διδυματόκον ἐς τρίς ἀμέλξαι,
ἂ δὺ' ἔχοισ' ἐρίφως ποταμέλγεται ἐς δύο πέλλας,
καὶ βαθὺ κισσύβιον κεκλυσμένον ἀδεί κηρῶ,
ἀμφᾶες, νεοτευχές, ἔτι γλυφάνοιο ποτόσδον.
τῷ ποτὶ μὲν χεῖλη μαρύεται ὑπόθι κισσός,
κισσὸς ἐλιχρύσῳ κεκονιμένος· ἄ δὲ κατ' αὐτόν
καρπῶ ἔλιξ εἰλεῖται ἀγαλλομένα κροκόεντι.
ἐντοσθεν δὲ γυνά, τι θεῶν δαίδαλμα, τέτυκται,
ἀσκητὰ πέπλω τε καὶ ἄμπυκι· παρ δὲ οἱ ἄνδρες
καλὸν ἐθειράζοντες ἀμοιβαδὶς ἄλλοθεν ἄλλος

νεικειούσ' ἐπέεσσι· τὰ δ' οὐ φρενὸς ἄπτεται αὐτᾶς· 35
 ἀλλ' ὄκα μὲν τήνον ποτιδέρκεται ἄνδρα γέλαισα,
 ἄλλοκα δ' αὖ ποτὶ τὸν ῥίπτει νόον· οἷ δ' ὑπ' ἔρωτος
 δηθὰ κυλοιδιόωντες ἐτώσια μοχθίζοντι.
 τοῖς δὲ μετὰ γριπεύς τε γέρων πέτρα τε τέτυκται 40
 λεπράς, ἐφ' ἧ σπεύδων μέγα δίκτυον ἐς βόλον ἔλκει
 ὁ πρέσβυς, κάμνοντι τὸ καρτερόν ἀνδρὶ ἐοικώς.
 φαίης κεν γυίων νιν ὅσον σθένος ἐλλοπιεύειν,
 ἧδέ οἱ ᾠδήκанти κατ' ἀνχένα πάντοθεν ἴνες 45
 καὶ πολιῶ περ ἐόντι· τὸ δὲ σθένος ἄξιον ἄβας.
 τυτθὸν δ' ὅσσον ἀπῶθεν ἀλιτρύτιο γέροντος
 περκναῖσι σταφυλαῖσι καλὸν βέβριθεν ἀλώα,
 τὰν ὀλίγος τις κῶρος ἐφ' αἵμασιαῖσι φυλάσσει 50
 ἦμενος· ἀμφὶ δὲ νιν δὴ ἀλώπεκες, ἃ μὲν ἀν' ὄρχως
 φοιτῆ σινομένα τὰν τρώξιμον, ἃ δ' ἐπὶ πῆρα
 πάντα δόλον τεύχοισα τὸ παιδίον οὐ πρὶν ἀνησεῖν
 φατὶ πρὶν ἢ ἀκράτιστον ἐπὶ ξηροῖσι καθίξει· 55
 αὐτὰρ ὄγ' ἀνθερίκοισι καλὰν πλέκει ἀκριδοθήραν
 σχοίνῳ ἐφαρμόσδων· μέλεται δὲ οἱ οὔτε τι πήρας
 οὔτε φυτῶν τοσσῆνον ὅσον περὶ πλέγματι γαθεῖ.
 παντᾶ δ' ἀμφὶ δέπας περιπέπταται ὑγρὸς ἄκανθος, 60
 αἰπολικὸν θάημα· τέρας κέ τυ θυμὸν ἀτύξαι.
 τῷ μὲν ἐγὼ πορθμῆι Καλυδνίῳ αἰγὰ τ' ἔδωκα
 ὦνον καὶ τυρόεντα μέγαν λευκοῖο γάλακτος·
 οὐδέ τί πω ποτὶ χεῖλος ἐμὸν θίγεν, ἀλλ' ἔτι κεῖται 65
 ἄχραντον. τῷ κά τυ μάλα πρόφρων ἀρεσαίμαν
 αἶ κά μοι τύ, φίλος, τὸν ἐφίμερον ὕμνον ἀείσης.
 κοῦτι τυ κερτομέω. πόταγ', ὠγαθέ· τὰν γὰρ ἀοιδάν
 οὐ τί πα εἰς Αἶδαν γε τὸν ἐκλελάθοντα φυλαξεῖς.

(ΘΥΡΣΙΣ)

Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς.

Θύρσις ὄδ' ὡξ Αἴτνας, καὶ Θύρσιδος ἀδέα φωνά. 65
 πᾶ ποκ' ἄρ' ἦσθ', ὄκα Δάφνις ἐτάκετο, πᾶ ποκα, Νύμφαι;
 ἦ κατὰ Πηνειῷ καλὰ τέμπεα, ἦ κατὰ Πίνδω;
 οὐ γὰρ δὴ ποταμοῖο μέγαν ῥόον εἶχετ' Ἀνάπω,
 οὐδ' Αἴτνας σκοπιάν, οὐδ' Ἄκιδος ἱερὸν ὕδωρ.

ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς. 70

τήνον μὰν θῶες, τήνον λύκοι ὠρύσαντο,
 τήνον χῶκ δρυμοῖο λέων ἔκλαυσε θανόντα.

ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς.

πολλάι οἱ παρ ποσσὶ βόες, πολλοὶ δὲ τε ταῦροι,

πολλαὶ δὲ δαμάλαι καὶ πόρτιες ὠδύραντο.	75
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς.	
ἦνθ' Ἑρμᾶς πρᾶτιστος ἀπ' ὄρεος, εἶπε δὲ 'Δάφνι, τίς τυ κατατρύχει; τίνος, ὠγαθέ, τόσσον ἔρασαι;'	
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς	
ἦνθον τοὶ βοῦται, τοὶ ποιμένες, ὠπόλοι ἦνθον· πάντες ἀνηρώτευν τί πάθοι κακόν. ἦνθ' ὁ Πρίηπος κῆφα 'Δάφνι τάλαν, τί τὸ τάκεαι; ἀ δέ τυ κώρα πάσας ἀνὰ κράνας, πάντ' ἄλσεα ποσσι φορεῖται	80
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς	
ζάτεισ'· ἃ δύσερώς τις ἄγαν καὶ ἀμήχανος ἐσσί. βούτας μὲν ἐλέγευ, νῦν δ' αἰπόλω ἀνδρὶ ἔοικας. ὠπόλος, ὄκκ' ἐσορῆ τὰς μηκάδας οἷα βατεῦνται, τάκεται ὀφθαλμῶς ὅτι οὐ τράγος αὐτὸς ἔγεντο.	85
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς.	
καὶ τὸ δ' ἐπεὶ κ' ἐσορῆς τὰς παρθένος οἷα γελᾶντι, τάκεαι ὀφθαλμῶς ὅτι οὐ μετὰ ταῖσι χορεύεις.' τὼς δ' οὐδὲν ποτελέξαθ' ὁ βουκόλος, ἀλλὰ τὸν αὐτῶ ἄννε πικρὸν ἔρωτα, καὶ ἐς τέλος ἄννε μοίρας.	90
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς.	
ἦνθέ γε μὰν ἀδεῖα καὶ ἀ Κύπρις γελάοισα, λάθρη μὲν γελάοισα, βαρὺν δ' ἀνὰ θυμὸν ἔχοισα, κεῖπε 'τύ θην τὸν Ἔρωτα κατεύχεο, Δάφνι, λυγιζεῖν· ἦ ρ' οὐκ αὐτὸς Ἔρωτος ὑπ' ἀργαλέω ἐλυγίχθης;'	95
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς.	
τὰν δ' ἄρα χῶ Δάφνις ποταμείβετο· 'Κύπρι βαρεῖα, Κύπρι νεμεσσατά, Κύπρι θνατοῖσιν ἀπεχθής, ἦδη γὰρ φράσδη πάνθ' ἄλιον ἄμμι δεδύκειν; Δάφνις κῆν Αἶδα κακὸν ἔσσεται ἄλγος Ἔρωτι.	100
ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς.	
οὐ λέγεται τὰν Κύπριν ὁ βουκόλος; ἔρπε ποτ' Ἴδαν, ἔρπε ποτ' Ἀγχίσαν· τῆναι δρυὲς ἠδὲ κύπειρος, αἰ δὲ καλὸν βομβεῦντι ποτὶ σμάνεσσι μέλισσαι.	105

ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς.

ὠραῖος χῶδωνις, ἐπεὶ καὶ μῆλα νομεύει
καὶ πτῶκας βάλλει καὶ θηρία πάντα διώκει. 110

ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς.

αὗτις ὅπως στασῆ Διομήδεος ἄσσον ἰοῖσα,
καὶ λέγε “τὸν βούταν νικῶ Δάφνιν, ἀλλὰ μάχευ μοι”

ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς.

ὦ λύκοι, ὦ θῶες, ὦ ἀν' ὄρεα φωλάδες ἄρκτοι, 115
χαίρεθ'· ὁ βουκόλος ὑμῖν ἐγὼ Δάφνις οὐκέτ' ἀν' ὕλαν,
οὐκέτ' ἀνὰ δρυμῶς, οὐκ ἄλσεα. χαῖρ', Ἀρέθουσα,
καὶ ποταμοὶ τοὶ χεῖτε καλὸν κατὰ Θύβριδος ὕδωρ.

ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς.

Δάφνις ἐγὼν ὅδε τήνος ὁ τὰς βόας ὧδε νομεύων, 120
Δάφνις ὁ τὼς ταύρωσ καὶ πόρτιας ὧδε ποτίσδων.

ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς.

ὦ Πᾶν Πᾶν, εἴτ' ἐσσι κατ' ὄρεα μακρὰ Λυκαίω,
εἴτε τύγ' ἀμφιπολεῖς μέγα Μαίναλον, ἔνθ' ἐπὶ νᾶσον 125
τὰν Σικελάν, Ἑλίκας δὲ λίπε ρῖον αἰπύ τε σᾶμα
τῆνο Λυκαονίδαο, τὸ καὶ μακάρεσσιν ἀγητόν.

λήγετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, ἴτε λήγετ' ἀοιδᾶς.

ἔνθ', ὦναξ, καὶ τάνδε φέρει πακτοῖο μελίπνου
ἐκ κηρῶ σύριγγα καλὸν περὶ χεῖλος ἐλικτάν· 130
ἦ γὰρ ἐγὼν ὑπ' Ἔρωτος ἐς Ἄϊδαν ἔλκομαι ἤδη.

λήγετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, ἴτε λήγετ' ἀοιδᾶς.

νῦν ἴα μὲν φορέοιτε βᾶτοι, φορέοιτε δ' ἄκανθαι,
ἅ δὲ καλὰ νάρκισσος ἐπ' ἀρκεύθοισι κομάσαι,
πάντα δ' ἀναλλα γένοιτο, καὶ ἅ πίτυς ὄχνας ἐνεΐκαι,
Δάφνις ἐπεὶ θνάσκει, καὶ τὰς κύνας ὠλαφος ἔλκοι, 135
κῆξ ὀρέων τοὶ σκῶπεσ ἀηδόσι γαρύσαιντο.'

λήγετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, ἴτε λήγετ' ἀοιδᾶς.

χὼ μὲν τόσσ' εἰπὼν ἀπεπαύσατο· τὸν δ' Ἀφροδίτα
ἦθελ' ἀνορθῶσαι· τά γε μὰν λῖνα πάντα λελοίπει

ἐκ Μοιρᾶν, χῶ Δάφνις ἔβα ῥόον. ἔκλυσε δίνα 140
τὸν Μοίσαις φίλον ἄνδρα, τὸν οὐ Νύμφαισιν ἀπεχθῆ.

λήγετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, ἴτε λήγετ' αἰοιδᾶς.

καὶ τὸ δίδου τὰν αἶγα τό τε σκύφος, ὡς κεν ἀμέλξας
σπείσω ταῖς Μοίσαις. ὦ χαίρετε πολλάκι, Μοῖσαι,
χαίρετ'· ἐγὼ δ' ὕμιν καὶ ἐς ὕστερον ἄδιον ἄσῶ. 145

(ΑἰΠΟΛΟΣ)

πληρὲς τοι μέλιτος τὸ καλὸν στόμα, Θύρσι, γένοιτο,
πληρὲς δὲ σχαδόνων, καὶ ἀπ' Αἰγίλω ἰσχάδα τρώγοις
ἀδείαν, τέττιγος ἐπεὶ τύγα φέρτερον ἄδει.
ἦνίδε τοι τὸ δέπας· θᾶσαι, φίλος, ὡς καλὸν ὄσδει·
ᾠρᾶν πεπλύσθαι νιν ἐπὶ κράναισι δοκησεῖς. 150
ᾧδ' ἴθι, Κισσαίθα· τὸ δ' ἄμελγέ νιν. αἰ δὲ χίμαιραι,
οὐ μὴ σκιρτασῆτε, μὴ ὁ τράγος ὕμιν ἀναστῆ.

Traducción:

Tirsis o la canción

(Tirsis)

Dulce es el susurro del pino aquel, cabrero, que cerca de las fuentes canta, y también es dulce tu siringa. Después de Pan, te llevarás el segundo premio. Si acaso él escogiera el cabrío cornudo, tú te llevarías la cabra. Si acaso él se llevara la cabra como presente, para ti sería la cabrita (5). La carne de cabrita es buena, hasta que la ordeñas.

(Cabrero)

Más dulce, pastor, fluye tu melodía que el agua sonora desde lo alto de aquella piedra. Si acaso las musas se llevaran por premio una oveja, tú tomarás como presente un corderito; y si acaso ellas gustaran tomar el cordero, tú te llevarás después la oveja.

(Tirsis)

¿Quieres, por la Ninfas, quieres, cabrero, sentado aquí donde la pendiente de esta ladera y los tamariscos, tocar la siringa? Yo apacentaré tus cabras mientras.

(Cabrero)

(15) No es posible, pastor, no nos está permitido tocar la siringa a mediodía. Tememos a Pan, pues, cansado por la caza, descansa en este momento. Es cruel y siempre tiene amarga hiel en la nariz. Pero ya que tú, Tirsis, cantas los dolores de Dafnis y llegaste a lo máximo

de la musa bucólica, sentémonos aquí bajo el olmo, frente a las fuentes y a Príapo, donde aquel asiento pastoril y las encinas. Y si acaso cantaras como cantaste cuando disputaste contra Cromis el Libio, te daré una cabra, madre de dos crías, para que la ordeñes tres veces, la cual, puesto que tiene cabritas, llena hasta dos vasijas, y (también te daré) un cuenco de hiedra profundo, lavado con dulce cera, de dos asas, recién fabricado, todavía con olor a nuevo. He aquí que arriba en los bordes se enrosca una hiedra, una hiedra cubierta de flor dorada (30). A lo largo se cierra su espiral, vanagloriándose con el azafranado fruto. En el interior, está representada una mujer, obra de arte de los dioses, adornada con peplo y diadema. Al lado hay unos hombres de bella cabellera disputando de uno y otro lado con palabras alternadamente. Éstas no tocan el corazón de ella, sino que unas veces mira, mientras ríe, a un hombre, y otras veces arroja de vuelta al otro el corazón. Ellos, por su parte, ojerosos desde hace tiempo, sufren en vano por amor. Después de éstos está representado un viejo pescador y una piedra pelada, sobre la que el anciano, con gran esfuerzo, arrastra una gran red de pesca, (40) semejante por su vigor a un hombre que se afana. Dirías que pesca con toda la fuerza de sus miembros, pues los músculos se hinchan por todas partes en su cuello, y aunque está canoso, su fuerza es digna de un joven. Un poco más allá del anciano abatido por el mar está una viña cargada con bellos racimos de uvas oscuras; un muchacho pequeño la vigila sentado en una valla. A ambos lados de éste hay dos zorras, una va de un lado a otro saqueando uvas comestibles a través del jardín, y la otra, preparando toda treta sobre su morral (50), dice que no dejará en paz al niño antes de quitarle el desayuno. Pero éste construye una bella jaula para grillos entrelazando espigas y junco, y no se preocupa ni del morral ni de las vides tanto como goza con el cesto. El ondulante acanto se extiende por todas partes alrededor del vaso, maravilla cabreril, prodigio que te asombraría. Por éste yo pagué a un barquero Calidonio una cabra y un queso grande de blanca leche. Y no tocó todavía mi labio, sino que aún está nuevo (impeccable) (60). Con esto yo muy feliz te repararía si acaso tú, amigo, me cantaras el deseado himno. Y no me burlo de ti en absoluto. Pero vamos, amigo mío, que no guardarás el canto para el Hades, que hace olvidar todo.

(Tirsis)

Comiencen, musas amigas, comiencen la canción bucólica.

Tirsis soy, el del Etna, y la voz de Tirsis es dulce. ¿En dónde estaban entonces, cuando Dafnis se consumía, en dónde, Ninfas? ¿En el hermoso valle del Peneo o del Pindo? No estaban en la gran corriente del río Anape. Ni en la montaña del Etna, ni en la sagrada agua del Ácide.

(70) Comiencen, musas amigas, comiencen la canción bucólica.

Los chacales y los lobos aullaron con dolor por él, y el león de la selva lloró su muerte

Comiencen, musas amigas, comiencen la canción bucólica.

Muchas vacas y toros también estuvieron a sus pies, muchos becerros y terneros se lamentaron.

Comiencen, musas amigas, comiencen la canción bucólica.

Primero llegó Hermes desde la montaña y dijo a Dafnis: ¿Quién te oprime? ¿De quién, amigo, estás tan enamorado?

Comiencen, musas amigas, comiencen la canción bucólica.

(80) Llegaron los vaqueros, los pastores, llegaron los cabreros. Todos le preguntaron qué desdicha estaba sufriendo. Llegó Príapo y dijo: “Dafnis, miserable, por qué te consumes? La muchacha por ti recorre a pié todas las fuentes, todos los bosques, buscándote.

Comiencen, musas amigas, comiencen la canción bucólica.

“¡Ay!, estás irremediablemente muy enfermo de amor. Te llamabas vaquero, pero ahora pareces un cabrero. El cabrero, cuando ve cómo las baladoras son montadas, se deshace en lágrimas por no ser él macho cabrío.

Comiencen, musas amigas, comiencen la canción bucólica.

(90) También tú, cuando ves cómo ríen las doncellas, te deshaces en lágrimas porque no danzas entre ellas.” Pero el vaquero nada respondió, sino que llevaba a cabo su cruel amor y cumplía su destino hasta el final.

Comiencen, musas amigas, comiencen la canción bucólica.

Entonces llegó también Cipris, riendo dulcemente, aunque riendo engañosamente, pues tenía el ánimo pesado, y dijo: “Tú, Dafnis, deseabas doblegar a Amor; ¿acaso no fuiste tú mismo doblegado por el penoso Amor?”

Comiencen, musas amigas, comiencen la canción bucólica.

(100) Y así le respondió Dafnis: “Cipris temible, Cipris vengativa, Cipris enemiga de los mortales, ¿acaso piensas que todo sol se ha ocultado para mí? Hasta en el Hades, Dafnis será un terrible dolor para Amor.

Comiencen, musas, comiencen de nuevo la canción bucólica.

¿Acaso no se dice que el vaquero a Cipris...? ¡Vete al Ida! ¡Vete con Anquises! Allí hay encinas y la juncia, y las abejas zumban agradablemente cerca de las colmenas.

Comiencen, musas, comiencen de nuevo la canción bucólica.

(110) Adonis es joven, pues apacienta el rebaño, y caza liebres y persigue toda fiera.

Comiencen, musas, comiencen de nuevo la canción bucólica.

Ahora ve y colócate muy cerca de Diomedes y dile: vencí al vaquero Dafnis, lucha conmigo.

Comiencen, musas, comiencen de nuevo la canción bucólica.

¡Lobos, chacales, osos que yacen en las cavernas montañosas, adiós! Yo, Dafnis el vaquero, ya no estaré con ustedes en el bosque ni en las selvas ni en las praderas. ¡Adiós, Aretusa, y ríos que derraman sus bellas aguas en el Tíbris!

Comiencen, musas, comiencen de nuevo la canción bucólica.

(120) Yo soy Dafnis, aquél que aquí apacienta los bueyes, Dafnis, el que aquí da de beber a los toros y a las terneras.

Comiencen, musas, comiencen de nuevo la canción bucólica.

¡Oh Pan, Pan, ya sea que estés en las grandes montañas de Liceo, o que deambules por el grande Ménalo, ven a la isla siciliana, y deja la alta cumbre de Hélice y la tumba aquella de Licaón, admirable incluso para los dioses.

Terminen, musas, terminen ya la canción bucólica.

Ven, señor, llévate esta siringa con fragancia de miel por la compacta cera, curvada bellamente a lo largo del borde, (130) pues a mí Amor ya me arrastra al Hades.

Terminen, musas, terminen ya la canción bucólica.

Que ahora las zarzas den violetas y los espinos, que el hermoso narciso en los enebros florezca, que todo se vuelva diferente, y el pino produzca peras, pues Dafnis se muere, y que el ciervo lacere a los perros y desde los montes los búhos canten a los ruiseñores.”

Después de decir tales cosas, desfalleció. Afrodita quiso levantarlo, pero las Moiras habían soltado ya todos los hilos, (140) y Dafnis fue al río. Las corrientes lo liberaron, hombre amado por las Musas y amigo de las Ninfas.

Terminen, musas, terminen ya la canción bucólica.

Y tú, dame la cabra y esa taza, para ordeñarla y poder hacer libaciones a las Musas. ¡Saludos muchas veces, Musas, adiós! Después cantaré para ustedes aún más dulcemente.

(Cabrero)

Que tu bella boca se llene de miel, Tirsis, y de panales de miel, y que comas el dulce higo del Egilo, ya que cantas mejor que la cigarra. He aquí la copa. Mira, amigo, qué bien huele.

(150). Pensarías que fue bañada en la fuente de las Horas. ¡Ven aquí, Ciseta! Tú ordéñala. ¡Cabritas, no estén brincando, que el cabrón no las monte!

6. 2 Idilio VII

ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ ΘΑΛΥΣΙΑ

Ἦς χρόνος ἀνίκ' ἐγὼν τε καὶ Εὐκρίτος εἰς τὸν Ἄλεντα
εἵρπομες ἐκ πόλιος, σὺν καὶ τρίτος ἄμμιν Ἀμύντας.
τᾷ Διοῖ γὰρ ἔτευχε θαλύσια καὶ Φρασίδαμος
κάντιγένης, δύο τέκνα Λυκωπέος, εἴ τί περ ἐσθλὸν
χαῶν τῶν ἐπάνωθεν ἀπὸ Κλυτίας τε καὶ αὐτῷ
Χάλκωνος, Βούριναν ὅς ἐκ ποδὸς ἄννε κράναν
εὖ ἐνερεισάμενος πέτρα γόνυ· ται δὲ παρ' αὐτάν
αἴγειροι πετέλαι τε εὐσκιον ἄλσος ὕφαινον
χλωροῖσιν πετάλοισι κατηρεφές κομώουσαι.
κουῖω τὰν μεσάταν ὁδὸν ἄνυμες, οὐδὲ τὸ σᾶμα
ἀμῖν τὸ Βρασίλα κατεφαίνετο, καὶ τιν' ὀδίταν
ἐσθλὸν σὺν Μοίσαισι Κυδωνικὸν εὐρομες ἄνδρα,
οὔνομα μὲν Λυκίδαν, ἧς δ' αἰπόλος, οὐδέ κέ τις νιν
ἠγνοίησεν ἰδὼν, ἐπεὶ αἰπόλῳ ἔξοχ' ἐώκει.
ἐκ μὲν γὰρ λασίοιο δασύτριχος εἶχε τράγοιο
κνακὸν δέρμ' ὅμοισι νέας ταμίσιοιο ποτόσδον,
ἀμφὶ δὲ οἱ στήθεσσι γέρων ἐσφίγγετο πέπλος
ζωστήρι πλακερῶ, ροικὰν δ' ἔχεν ἀγριελαίω
δεξιτερᾷ κορύναν. καὶ μ' ἀτρέμας εἶπε σεσαρώς
ὄμματι μειδιῶντι, γέλως δὲ οἱ εἶχετο χεῖλευς·
Ἵμιχίδα, πᾶ δὴ τὸ μεσαμέριον πόδας ἔλκεις,
ἀνίκα δὴ καὶ σαῦρος ἐν αἵμασιαῖσι καθεύδει,
οὐδ' ἐπιτυμβίδιοι κορυδαλλίδες ἠλαίνοντι;
ἦ μετὰ δαῖτ' ἄκλητος ἐπείγεται, ἦ τινος ἀστῶν
λανὸν ἐπι θρόσκεις; ὥς τοι ποσὶ νισσομένοιο
πᾶσα λίθος πταίοισα ποτ' ἀρβυλίδεσσιν ἀείδει.
τὸν δ' ἐγὼ ἀμείφθην· Ἐγκρίδα φίλε, φαντί τυ πάντες
ἦμεν συρικτὰν μέγ' ὑπείροχον ἐν τε νομεῦσιν
ἐν τ' ἀματήρεσσι. τὸ δὴ μάλα θυμὸν ἰαίνει
ἀμέτερον· καίτοι κατ' ἐμὸν νόον ἰσοφαρίζειν
ἔλλομαι. ἂ δ' ὁδὸς ἄδε θαλυσιάς· ἦ γὰρ ἐταῖροι
ἄνδρες εὐπέπλω Δαμάτερι δαῖτα τελεῦντι
ὄλβω ἀπαρχόμενοι· μάλα γὰρ σφισι πῖονι μέτρῳ
ἀ δαίμων εὐκριθὸν ἀνεπλήρωσεν ἄλωάν.
ἀλλ' ἄγε δὴ, ξυνὰ γὰρ ὁδὸς ξυνὰ δὲ καὶ ἄως,
βουκολιασδώμεσθα· τάχ' ὄτερος ἄλλον ὄνασεῖ.
καὶ γὰρ ἐγὼ Μοισᾶν καπυρὸν στόμα, κῆμὲ λέγοντι
πάντες ἀοιδὸν ἄριστον· ἐγὼ δὲ τις οὐ ταχυπειθής,

οὐ Δᾶν· οὐ γάρ πω κατ' ἐμὸν νόον οὔτε τὸν ἐσθλὸν
 Σικελίδαν νίκημι τὸν ἐκ Σάμω οὔτε Φιλίταν 40
 αἰείδων, βάτραχος δὲ ποτ' ἀκρίδας ὡς τις ἐρίσδω.
 ὡς ἐφάμαν ἐπίταδες· ὁ δ' αἰπόλος ἀδὸν γελάσσας,
 ἔταν τοι', ἔφα, 'κορύναν δωρύττομαι, οὔνεκεν ἐσσί
 πᾶν ἐπ' ἀλαθείᾳ πεπλασμένον ἐκ Διὸς ἔρνος.
 ὡς μοι καὶ τέκτων μέγ' ἀπέχθεται ὅστις ἐρευνῆ
 ἴσον ὄρευσ κορυφᾷ τελέσαι δόμον Ὀρομέδοντος,
 καὶ Μοισᾶν ὄρνιχες ὅσοι ποτὶ Χῖον ἀοιδόν
 ἀντία κοκκύζοντες ἐτώσια μοχθίζοντι.
 ἀλλ' ἄγε βουκολικᾶς ταχέως ἀρξώμεθ' ἀοιδᾶς,
 Σιμιγίδα· κηγὼ μὲν – ὄρη, φίλος, εἴ τοι ἀρέσκει 50
 τοῦθ' ὅτι πρᾶν ἐν ὄρει τὸ μελύδριον ἐξεπόνασα.

Ἔσσεται Ἀγεάνακτι καλὸς πλόος ἐς Μιτυλήναν,
 χῶταν ἐφ' ἐσπερίοις Ἐρίφοις νότος ὑγρὰ διώκη
 κύματα, χῶριων ὅτ' ἐπ' ὠκεανῷ πόδας ἴσχει,
 αἶ κα τὸν Λυκίδαν ὀπτεύμενον ἐξ Ἀφροδίτας
 ῥύσσηται· θερμὸς γὰρ ἔρωσ αὐτῷ με καταίθει.
 χάλκυνες στορεσεῦντι τὰ κύματα τάν τε θάλασσαν
 τόν τε νότον τόν τ' εὖρον, ὃς ἔσχατα φυκία κινεῖ,
 ἀλκύνες, γλαυκαῖς Νηρηῖσι ταί τε μάλιστα 60
 ὀρνίχων ἐφίληθεν, ὅσοις τέ περ ἐξ ἀλὸς ἄγρα.
 Ἀγεάνακτι πλόον διζημένῳ ἐς Μιτυλήναν
 ὄρια πάντα γένοιτο, καὶ εὐπλοος ὄρμον ἴκοιτο.
 κηγὼ τήνο κατ' ἄμαρ ἀνήτινον ἢ ῥοδόεντα
 ἢ καὶ λευκοῖων στέφανον περὶ κρατὶ φυλάσσω
 τὸν Πτελεατικὸν οἶνον ἀπὸ κρατῆρος ἀφυξῶ
 παρ πυρὶ κεκλιμένος, κύαμον δέ τις ἐν πυρὶ φρυξεί.
 χά στιβὰς ἐσσεῖται πεπυκασμένα ἔστ' ἐπὶ πᾶχυν
 κνύζα τ' ἀσφοδέλω τε πολυγνάμπτω τε σελίνῳ.
 καὶ πίομαι μαλακῶς μεμναμένος Ἀγεάνακτος
 αὐταῖς ἐν κυλίκεσσι καὶ ἐς τρύγα χεῖλος ἐρείδων. 70
 ἀύλησεῦντι δέ μοι δύο ποιμένες, εἷς μὲν Ἀχαρνεύς,
 εἷς δὲ Λυκωπίτας· ὁ δὲ Τίτυρος ἐγγύθεν ἄσει
 ὡς ποκα τᾶς Ξενέας ἠράσσατο Δάφνης ὁ βούτας,
 χῶς ὄρος ἀμφεπονεῖτο καὶ ὡς δρύες αὐτὸν ἐθρήνευ
 Ἴμέρα αἶτε φύοντι παρ' ὄχθαισιν ποταμοῖο,
 εὔτε χιῶν ὡς τις κατετάκετο μακρὸν ὑφ' Αἴμον
 ἢ Ἄθω ἢ Ῥοδόπαν ἢ Καύκασον ἐσχατόωντα.
 ἄσει δ' ὡς ποκ' ἔδεκτο τὸν αἰπόλον εὐρέα λάρναξ
 ζῶν ἐόντα κακαῖσιν ἀτασθαλίαισιν ἄνακτος,
 ὡς τέ νιν αἰ σιμαὶ λειμωνόθε φέρβον ἰοῖσαι 80
 κέδρον ἐς ἀδεῖαν μαλακοῖς ἄνθεσσι μέλισσαι,
 οὔνεκά οἱ γλυκὴ Μοῖσα κατὰ στόματος χέε νέκταρ.
 ὦ μακαριστὲ Κομᾶτα, τύ θην τάδε τερπνὰ πεπόνθεις·
 καὶ τὸ κατεκλάσθης ἐς λάρνακα, καὶ τὸ μελισσᾶν

κηρία φερβόμενος ἔτος ὄριον ἐξεπόνασας.
αἶθ' ἐπ' ἐμεῦ ζωοῖς ἐναρίθμιος ὄφελος ἦμεν,
ὡς τοι ἐγὼν ἐνόμειον ἀν' ὄρεα τὰς καλὰς αἶγας
φωναῖς εἰσαῖων, τὸ δ' ὑπὸ δρυσὶν ἢ ὑπὸ πεύκαις
ἀδὺ μελισδόμενος κατεκέκλισο, θεῖε Κομᾶτα.'

Χῶ μὲν τόσσ' εἰπὼν ἀπεπαύσατο· τὸν δὲ μέτ' αὖθις
κῆγγὼν τοῖ' ἐφάμαν· 'Λυκίδα φίλε, πολλὰ μὲν ἄλλα
Νύμφαι κῆμὲ δίδαξαν ἀν' ὄρεα βουκολέοντα
ἐσθλά, τὰ που καὶ Ζηνὸς ἐπὶ θρόνον ἄγαγε φάμα·
ἀλλὰ τόγ' ἐκ πάντων μέγ' ὑπείροχον, ᾧ τυ γεραίρειν
ἄρξεῦμ'· ἀλλ' ὑπάκουσον, ἐπεὶ φίλος ἔπλεο Μοίσαις.

90

Σιμιχίδα μὲν Ἔρωτες ἐπέπτарον· ἦ γὰρ ὁ δειλὸς
τόσσον ἐρᾷ Μυρτοῦς ὅσον εἶαρος αἶγες ἔρανται.
Ἔρωτος δ' ὁ τὰ πάντα φιλαίτατος ἀνέρι τήνῳ
παιδὸς ὑπὸ σπλάγγνοις ἔχει πόθον. οἶδεν Ἄριστις,
ἐσθλὸς ἀνὴρ, μέγ' ἄριστος, ὃν οὐδέ κεν αὐτὸς ἀεΐδειν
Φοῖβος σὺν φόρμιγγι παρὰ τριπόδεσσι μεγαῖροι,
ὡς ἐκ παιδὸς Ἄρατος ὑπ' ὀστίον αἶθετ' ἔρωτι.
τόν μοι, Πάν, Ὀμόλας ἐρατὸν πέδον ὅστε λέλογχας,
ἄκκλητον τήνοιο φίλας ἐς χεῖρας ἐρείσαις,
εἴτ' ἔστ' ἄρα Φιλῖνος ὁ μαλθακὸς εἴτε τις ἄλλος.
κεῖ μὲν ταῦτ' ἔρδοις, ᾧ Πάν φίλε, μήτι τυ παῖδες
Ἄρκαδιοὶ σκίλλαισιν ὑπὸ πλευράς τε καὶ ὤμως
τανίκα μαστίζοιεν, ὅτε κρέα τυτθὰ παρείη·
εἰ δ' ἄλλως νεύσαις, κατὰ μὲν χροά πάντ' ὀνύχεσσι
δακνόμενος κνάσαιο καὶ ἐν κνίδαισι καθεύδοις·
εἴης δ' Ἡδωνῶν μὲν ἐν ὄρεσι χεῖματι μέσσοι
Ἔβρον παρ ποταμὸν τετραμμένος ἐγγύθεν Ἄρκτω,
ἐν δὲ θέρει πυμάτοισι παρ' Αἰθιόπεσσι νομεύοις
πέτρα ὑπο Βλεμύων, ὅθεν οὐκέτι Νεῖλος ὀρατός.
ὑμμες δ' Ἰετίδος καὶ Βυβλίδος ἀδὺ λιπόντες
νᾶμα καὶ Οἰκοῦντα, ξανθᾶς ἔδος αἰπὺ Διώνας,
ᾧ μάλοισιν Ἔρωτες ἐρευθομένοισιν ὁμοῖοι,
βάλλετέ μοι τόξοισι τὸν ἱμερόεντα Φιλῖνον,
βάλλετ', ἐπεὶ τὸν ξεῖνον ὁ δῦσμορος οὐκ ἔλεεῖ μεν.
καὶ δὴ μὰν ἀπίοιο πεπαίτερος, αἰ δὲ γυναῖκες,
"αἰαῖ", φαντί, "Φιλῖνε, τό τοι καλὸν ἀνθος ἀπορρεῖ".
μηκέτι τοι φρουρέωμες ἐπὶ προθύροισιν, Ἄρατε,
μηδὲ πόδας τρίβωμες· ὁ δ' ὄρθριος ἄλλον ἀλέκτωρ
κοκκύσδων νάρκαισιν ἀνιαραῖσι διδοίη·
εἷς δ' ἀπὸ τᾶσδε, φέριστε, Μόλων ἄγχοιτο παλαιίστρας.
ἄμμιν δ' ἀσυχία τε μέλοι, γράια τε παρείη
ἄτις ἐπιφθύζοισα τὰ μὴ καλὰ νόσφιν ἐρύκοι.'

100

110

120

Τόσσ' ἐφάμαν· ὁ δὲ μοι τὸ λαγωβόλον, ἀδὺ γελάσσας

ὥς πάρος, ἐκ Μοισᾶν ξεινήιον ὄπασεν ἦμεν.
 χῶ μὲν ἀποκλίνας ἐπ' ἀριστερὰ τὰν ἐπὶ Πύξας 130
 εἶρφ' ὀδόν· αὐτὰρ ἐγών τε καὶ Εὐκρίτος ἐς Φρασιδάμω
 στραφθέντες χῶ καλὸς Ἀμύντιχος ἔν τε βαθείαις
 ἀδείας σχοίνοιο χαμευνίσιν ἐκλίνθημες
 ἔν τε νεοτμάτοισι γεγαθότες οἴναρέοισι.
 πολλαὶ δ' ἄμμιν ὑπερθε κατὰ κρατὸς δονέοντο
 αἰγειροὶ πτελέαι τε· τὸ δ' ἐγγύθεν ἱερὸν ὕδωρ
 Νυμφᾶν ἐξ ἄντροιο κατειβόμενον κελάρυζε.
 τοὶ δὲ ποτὶ σκιαραῖς ὀροδαμνίσιν αἰθαλίωνες
 τέττιγες λαλαγεῦντες ἔχον πόνον· ἅ δ' ὀλολυγῶν 140
 τηλόθεν ἐν πυκιναιῖσι βάτων τρύζεσκεν ἀκάνθαις·
 ἄειδον κόρυδοι καὶ ἀκανθίδες, ἔστενε τρυγῶν,
 πωτῶντο ξουθαὶ περὶ πίδακας ἀμφὶ μέλισσαι.
 πάντ' ὥσδεν θέρεος μάλα πίονος, ὥσδε δ' ὀπώρας.
 ὄχλαι μὲν παρ ποσσὶ, παρὰ πλευραῖσι δὲ μᾶλα
 δαυιλέως ἀμῖν ἐκυλίνδετο, τοὶ δ' ἐκέχυντο
 ὄρπακες βραβίλοισι καταβρίθοντες ἔραζε·
 τετράνεες δὲ πίθων ἀπελύετο κρατὸς ἄλειφαρ.
 Νύμφαι Κασταλίδες Παρνάσιον αἶπος ἔχοισαι,
 ἄρά γέ πα τοιόνδε Φόλω κατὰ λάινον ἄντρον 150
 κρατῆρ' Ἑρακλῆι γέρων ἐστάσατο Χίρων;
 ἄρά γέ πα τῆνον τὸν ποιμένα τὸν ποτ' Ἀνάπω,
 τὸν κρατερὸν Πολύφαμον, ὃς ὤρεσι νᾶας ἔβαλλε,
 τοῖον νέκταρ ἔπεισε κατ' αὔλια ποσσὶ χορεῦσαι,
 οἷον δὴ τόκα πῶμα διεκρανάσατε, Νύμφαι,
 βωμῶ παρ Δάματρος ἁλωίδος; ἅς ἐπὶ σωρῶ
 αὔτις ἐγὼ πάξαιμι μέγα πτύον, ἃ δὲ γελάσσαι
 δράγματα καὶ μάκωνας ἐν ἀμφοτέραισιν ἔχοισα.

Traducción:

La fiesta de la cosecha

Era el tiempo cuando yo y Éucrito nos dirigíamos a Halenta desde la ciudad, y con un tercero, Amintas, pues Frasidamo ofrecía a Deméter las primicias de la cosecha, y también Antígenes, los dos hijos de Licopeo, ciertamente los más ilustres de los nobles descendientes de Clitias y de Calcón mismo, quien hizo brotar la fuente Burina de su pié tras apoyar firmemente la rodilla en una piedra. Alrededor de ella, los álamos y los olmos, cubiertos con frondosas cabelleras de hojas verdes, tejían un bosque de encantadora sombra. (10) Aún no alcanzábamos la mitad del camino, ni se nos aparecía la tumba de Brasilas, cuando nos encontramos, gracias a las musas, con un ilustre viajero, hombre Cidonio. Su nombre era Lícidas y era cabrero, cosa que nadie podría ignorar al verlo, pues asemejaba muchísimo a un cabrero. Por fuera, vestía sobre los hombros una amarillenta piel de velludo cabrío de espeso pelo, aún oliendo a cuajo fresco; alrededor del pecho, un cinturón ancho estrechaba un manto viejo, y tenía un bastón torcido de olivo silvestre en la

mano derecha. Él me dijo, tranquilo, haciendo una mueca, (20) con la mirada sonriente y reteniendo la risa en el labio: “Simíquidas, ¿a dónde arrastras los pies al mediodía, cuando el lagarto descansa en los muros y ni las cogajudas que frecuentan las tumbas deambulan? ¿Acaso te apresuras hacia un banquete sin invitación? ¿O acaso te precipitas sobre el lagar de alguien de la ciudad? Porque con el ir y venir de tus pies toda piedra canta al tropezar con tus fuertes pisadas”. Yo le respondí: “Amigo Lícidas, todos dicen que tú eres el mejor, entre los pastores y segadores, en la siringa, lo cual me alegra mucho. Sin embargo, según mi opinión, puedo igualarte. (30) Vamos por este camino a una fiesta de cosecha; unos amigos, compartiendo su riqueza, realizan un banquete para Deméter de bello peplo, pues la diosa les llenó el campo de robusto grano en abundante medida. Pero ¡vamos!, ya que compartimos el camino y la hora, cantemos canciones bucólicas. Probablemente será de provecho para ambos, pues yo también soy voz sonora de las Musas, y todos me llaman excelente poeta. Aunque yo no me convenzo de esto de inmediato, no, por Zeus. Pues todavía no, a mi parecer, (40) supero al ilustre Sicélicas de Samos ni a Filitas en el canto; compito como una rana contra grillos.” Así hablé deliberadamente, y el cabrero, riendo dulcemente, dijo: “Te doy este bastón, pues eres un retoño hecho todo por Zeus para la verdad. Me resulta muy odioso el constructor que pretende construir una casa tan alta como la cima del Oromedonte, al igual que las aves de las musas que, aunque cantan como gallos, se afanan inútilmente contra el poeta de Quíos. Entonces comencemos rápidamente el canto bucólico, Simíquidas. (50) Pues yo..., mira, amigo, si te agrada esta cancioncilla que trabajé el otro día en la montaña:

Feliz viaje a Mitilene tendrá Ageanacte cuando, sobre los cabritos occidentales, el Noto persiga las olas húmedas y Orión tenga los pies en el océano, si acaso salvara a Lícidas, presa del fuego de Afrodita, pues el ardiente amor por él me enciende. Los alciones recubrirán las olas del mar, y el Noto y el Euro, que agita las algas más profundas, los alciones, que son las aves más amadas por las blancas Nereidas (60) y por cuantos se alimentan del mar. Para Ageanacte, que desea navegar a Mitilene, que todo sea propicio y, bienaventurado, llegue a puerto. Ese día, yo, colocando una corona de eneldo o de rosa o de alhelíes en mi cabeza, sacaré el vino de Pteleas de la cratera, recostado junto al fuego, y alguien tostará habas en el fuego. El espeso lecho estará compuesto de flores, de asfódelo y de apio de muchos pliegues, y beberé suavemente recordando a Ageanacte con la misma copa, (70) sin despegar el labio hasta el fondo. Dos pastores tocarán la flauta para mí, uno Acarneo y el otro Licopeo. Cerca, Títilo cantará cómo alguna vez Dafnis el vaquero se enamoró de Jenea, y cómo sufría la montaña y cómo lo lloraban las encinas que crecen junto a las orillas del río Himera cuando aquél se disolvía como la nieve al pie del alto Hemón o del Atos o del Ródope o del Cáucaso, que está en los confines. También cantará cómo una vez un ancho ataúd albergó al cabrero, aún vivo, debido a la terrible soberbia del rey, (80) y cómo las chatas abejas, yendo del prado al dulce cedro lo alimentaban con suaves flores, puesto que la musa vertía delicioso néctar en su boca. ¡Dichoso Comatas! Tú verdaderamente experimentaste estas cosas encantadoras; fuiste encerrado en un ataúd, sobreviviendo la primavera y el verano al alimentarte con panales de abejas. ¡Ojalá hubieras vivido en mis tiempos! Así yo apacentaría tus lindas cabras por los montes mientras escucho tu voz, y tú estarías recostado bajo las encinas o bajo los pinos cantando dulcemente, divino Comatas.”

(90). Después de decir estas cosas, cesó. Y yo en seguida le respondí de tal forma: “Lícidas, amigo, también a mí las Ninfas me enseñaron muchas cosas ilustres mientras pastoreaba en las montañas, las cuales probablemente fueron llevadas por la Fama hasta el trono de Zeus. Pero de todas, ésta es muy superior, con la que comenzaré a honrarte. Entonces, escucha con atención, pues eres querido por las Musas:

“Los Amores estornudaron a Simíquidas, pues el pobre ama tanto a Mirto como las cabras aman la primavera. Pero Arato, que es el más querido para aquél hombre, tiene deseo en las entrañas de un muchacho. Aristis lo sabe, (100) varón distinguido y muy bueno, al que ni el mismo Febo se negaría a cantar con la lira junto a los trípodas, sabe que Arato arde de amor hasta los huesos por un muchacho. A éste, Pan, que posees el encantador llano de Hómola, házmelo caer en los amorosos brazos de mi amigo, ya sea el delicado Filino o alguno otro. Si tales cosas hicieras, Pan querido, entonces que los niños arcadios no te azoten con escilas bajo las costillas y los hombros cuando haya poca carne. Pero si obraras de otra manera, que, todo picado, (110) te rasques toda la piel con las uñas y duermas entre ortigas. Y que durante el invierno estés en medio de los montes Hedonos, dirigiéndote al río Ebro, cerca del polo norte, y en verano apacientes tu rebaño en las extremas Etiopías, al pie del monte de los Blemios, donde en Nilo ya no se ve. Ustedes Amores, dejando el dulce manantial de Hiétide y de Bíblido y la Ecunte, alta morada de la rubia Dione, Amores iguales a manzanas teñidas de rojo, hieran para mí al encantador Filino con sus flechas, hiéranlo, pues el desdichado no se compadece de mi amigo. (120) Pero ya está más maduro que una pera y las mujeres le dicen: “ay, Filino, ya se te escapa la bella juventud”. Ya no velemos más junto a su puerta, Arato, ya no agotemos los pies. Que el canto del gallo en el alba sorprenda a otro con molesto entumecimiento; que Molón sea el único, querido amigo, que sufra con tal palestra. Que la calma sea lo nuestro, y que una anciana, al escupir, aleje de nosotros lo malo.”

Así dije. Él, riendo dulcemente como antes, me obsequió el mazo, obsequio de las Musas, (130) y desviándose a la izquierda, tomó el camino hacia Pixa. Pero yo y Éucrito y el bello Amintitas nos dirigimos a la casa de Frasidamo, donde nos recostamos en profundos lechos de dulce junco y, alegres, en hojas de parra recién cortadas. Arriba, sobre nuestras cabezas, muchos álamos y olmos se agitaban. Cerca de ahí, el agua sagrada fluía derramándose de la gruta de las ninfas, y las negruzcas cigarras, parlanchinas, se afanaban en las sombreadas ramas. La croante, (140) de lejos, murmuraba en los espesos espinos de las zarzas; las cogajudas y los jilgueros cantaban, la tórtola retumbaba, las rápidas abejas revoloteaban alrededor de las fuentes. Todo olía a abundante cosecha, a verano. Había peras ante nuestros pies, y las manzanas rodaban abundantes a nuestro lado, ramas colgaban hasta el suelo cargadas de ciruelas. El sello de cuatro años se separó de la cabeza de las tinajas. ¡Ninfas Castálides, que habitan el monte Parnaso! ¿Acaso el viejo Quirón ofreció (150) a Heracles semejante cratera en la pedregosa gruta de Folo? ¿O acaso a aquél pastor, el de las cercanías de Anapo, al violento Polifemo, que destruye naves con montañas, semejante néctar lo persuadió de danzar con los pies en las grutas? ¿Semejante bebida mezclaron ese día, Ninfas, en el altar de Deméter, señora de las viñas? Ojalá que en la pila de la diosa otra vez pueda yo hundir un gran tridente, mientras ella sonríe sosteniendo en ambas manos gavilla y flores.

