TESIS DOCTORAL

LA INFLUENCIA DE HOMERO Y HESÍODO EN LA FIGURA DEL PASTOR EN EL TEATRO DE EURÍPIDES

LORENA JIMÉNEZ JUSTICIA

DIRECTORA: LUCÍA PRESENTACIÓN ROMERO MARISCAL

Universidad de Almería

Facultad de Humanidades

Departamento de Filología

2016

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN VII
1. Estado de la cuestión VII
2. Justificación VIII
3. Hipótesis de partida IX
4. Objetivos X
5. Estructura X
6. Metodologías XIII
I. LA FIGURA DEL PASTOR EN LA TRADICIÓN POÉTICA ATRIBUIDA A HOMERO Y HESÍODO 1
CAPÍTULO 1: *ILÍADA*: PASTORES Y LEONES 1
0. Introducción 1
1. La fórmula ποιμένα (-ι) λαῶν 2
2. El pastor en las digresiones: los símiles y el Escudo de Aquiles 11
2.1. La naturaleza del símil homérico 11
2.2. Análisis de los símiles en los que aparece el pastor 15
2.2.1. El pastor en los símiles de león 16
2.2.2. El pastor en los símiles de animales de granja. 34
2.2.3. La emboscada al rebaño: Escudo de Aquiles (18.520-534) 38
2.2.4. El pastor como testigo de las fuerzas de la naturaleza y los fenómenos atmosféricos 40
2.2.5. El mundo pastoril en los símiles de insectos 43
2.2.6. El pastor en los símiles de niños 44
2.2.7. El pastor en los símiles que expresan medida 45
2.2.8. El pastor en un símil que no pertenece a la tradición 46
2.3. Conclusiones 47
3. El pastor en el mito 48
3.1. Pastores seducidos por diosas. 48
3.2. Apolo, dios pastor 50
3.3. El Juicio de Paris 52
4. El pastor en la narración. 53
4.1. Los príncipes troyanos pastorean su propio ganado 53
4.2. El robo de ganado como motivo de guerra 54

4.3. El ganado como símbolo de riqueza. 57
5. Conclusiones 60
CAPÍTULO 2: *ODISEA*: PASTORES MÍTICOS Y PASTORES HUMANOS 63
0. Introducción 63
1. La fórmula ποιμένα (-ι) λαῶν 66
2. Personajes pastores 71
2.1. Pastores míticos 71
2.1.1. Los libios 71
2.1.2. Proteo 73
2.1.3. Polifemo 76
2.1.4. Circe 95
2.1.5. Helios 98
2.1.6. Atenea disfrazada de pastor 107
2.2. Pastores humanos 109
2.2.1. Presentación de Eumeo, el buen pastor. 109
2.2.2 Presentación de Melantio: el mal pastor 121
2.2.3. Presentación de Filecio: el vaquero fiel 124
2.2.4. La venganza: Eumeo y Filecio, pastores heroicos 128
3. Motivos pastoriles 133
3.1. El robo de ganado: los Pretendientes 133
3.2. El robo de ganado como motivo de guerra 136
3.3. El ganado como símbolo de riqueza y moneda de cambio 139
3.4. Las labores pastoriles como forma de medir el tiempo 140
4. Conclusiones 142
CAPÍTULO 3: EL MUNDO PASTORIL EN LOS HIMNOS HOMÉRICOS: *EL HIMNO A HERMES Y EL HIMNO A AFRODITA* 145
0. Introducción 145
1. El *Himno Homérico a Hermes* 146
1.1. Introducción 146
1. 2. El mundo pastoril en el *Himno Homérico a Hermes.* 147
1.2.1. Proemio: 1-19. Nacimiento y atributos del dios. Escenografía. Anticipación del argumento 147
1.2.2. Hermes y la tortuga: 20-67. El σύμβολον. La invención de la lira. 153
1.2.3. El robo de ganado: 62-141. 155

1.2.4. Hermes regresa a su cueva y discute con su madre: 142-183. 163
1.2.5. Apolo en Onquesto: 184-211. 165
1.2.6. Apolo se dirige a Pilos y, después, a Cilene donde acusa a Hermes: 212-312. 167
1.2.7. El juicio en el Olimpo: 313-96. 171
1.2.8. Reconciliación y cierre del poema: 397-580. Intercambio del ganado y la lira. Invención de la siringe. 175
2. El *Himno Homérico a Afrodita* 184
2.1. Introducción 184
2.2. Argumento y fecha de composición 184
2.3. El mundo pastoril en el *Himno Homérico a Afodita* 187
2.3.1. Presentación de Anquises y su entorno: 53-55. 187
2.3.2 Afrodita llega al Monte Ida: 65-74. 188
2.3.3. Anquises se dirige a Afrodita: 92-106. 191
2.3.4. El falso discurso de Afrodita: 107-142. 193
2.3.5. Respuesta de Anquises. Unión de la diosa y el mortal: 143-160. 195
2.3.6. Epifanía. Reacción de Anquises: 168-190. 197
2.3.7. Discurso de Afrodita y cierre del poema: 191-293. 198
3. Conclusiones 200
CAPÍTULO 4: HESÍODO, DE PASTOR POETA A ABNEGADO AGRICULTOR 207
0. Introducción 207
1. *Teogonía* 208
1.1. El encuentro de Hesíodo con las Musas 208
1.2. El robo de ganado 217
1.3. Hécate: diosa del botín 220
2. *Trabajos y Días* 221
2.1. Pastoreo vs. Agricultura 221
2.2. Reminiscencias de la antigua ideología pastoril: el Mito de las edades. 224
3. Conclusiones 226
II. LA FIGURA DEL PASTOR EN EL CONTEXTO TEATRAL DE ÉPOCA CLÁSICA 228
CAPÍTULO 5: *ÁYAX*, EL PASTOR ENLOQUECIDO 228
0. Introducción. 228
1. Prólogo: el ataque al ganado visto por los enemigos de Áyax. 230

2. Párodo: el temor del coro 234
3. Primer episodio: el ataque al ganado desde la perspectiva de los amigos de Áyax. 236
4. La reacción de Áyax. 242
5. El paisaje pastoril como escenario de la desgracia del héroe 245
6. Las falsas esperanzas del coro 248
7. Metáforas pastoriles 250
8. Conclusiones 253
CAPÍTULO 6: LOS PASTORES DE *EDIPO REY* 256
0. Introducción 256
1. El Pastor de Tebas: testigo del regicidio. 256
2. El Pastor de Corinto 263
3. El tercer estásimo: Edipo, hijo de un dios pastoril 266
4. La confrontación entre el Pastor de Layo y el Pastor de Pólibo 269
5. Conclusiones 274
CAPÍTULO 7: TRAGEDIAS FRAGMENTARIAS SOFOCLEAS DE TEMÁTICA PASTORIL 279
0. Introducción 279
1. *Aléadas* 279
2. *Alejandro* 282
3. *Pastores* 284
3.1 Introducción 284
3.2. El coro 286
3.3. El Pastor Mensajero 293
3.4. Huellas de ambientación pastoril 297
4. *Tiro* 298
5. Conclusiones 303
CAPÍTULO 8: EL MUNDO PASTORIL EN EL DRAMA SATÍRCO FRAGMENTARIO DE ESQUILO Y SÓFOCLES 308
0. Introducción 308
1. Esquilo 310
1.1. *Glauco marino* 314
1.2. *Los Arrastradores de redes* 319
1.3. *Prometeo encendedor del fuego* 324

2. Sófocles 327
2.1. *Ínaco* 327
2.2. *Rastreadores* 333
3. Conclusiones 344
III. LA FIGURA DEL PASTOR EN EL TEATRO DE EURÍPIDES 347
CAPÍTULO 9: LOS SÁTIROS PASTORES DEL *CÍCLOPE* DE EURÍPIDES 347
0. Introducción: el *Cíclope* y el drama satírico 347
1. Elementos pastoriles en el *Cíclope*. 350
1.1. El espacio. 351
1.2. Los personajes 360
2. Conclusiones 378
CAPÍTULO 10: EL PASTOR COMO BÁRBARO: *IFIGENIA ENTRE LOS TAUROS* 381
0. Introducción 381
1. Táuride: la ἐσχατιά como espacio pastoril extradramático en la tragedia de Eurípides 382
2. El pastor mensajero 386
3. Conclusiones 404
CAPÍTULO 11: EL PASTOR MENSAJERO DE *BACANTES* 407
0. Introducción 407
1. El pastor mensajero 407
2. Conclusiones 427
CAPÍTULO 12: PARIS: PASTOR DEL IDA 431
0. Introducción 431
1. *Andrómaca*: el pastor solitario 432
2. *Hécuba*: el pastor enloquecido 439
3. *Alejandro*: el pastor de noble origen 441
4. *Helena*: el pastor engañado 462
5. *Ifigenia en Áulide*: el pastor músico en un *locus amoenus* 467
6. Conclusiones 476
CAPÍTULO 13: *ANTÍOPE*: EL PASTOR MÚSICO 482
0. Introducción 482
1. Escenografía pastoril: la cueva del Pastor 486
2. El Pastor: padre adoptivo de Anfión y Zeto 491

3. Los gemelos pastores: Anfión y Zeto 496
3.1. La lira de Anfión: regalo de Hermes 496
3.2. El ἀγών λόγων: el pastor músico contra el pastor práctico 499
4. Conclusiones 505
CAPÍTULO 14: LA FIGURA DEL PASTOR EN *ALCESTIS* Y EN OTRAS TRAGEDIAS FRAGMENTARIAS DE EURÍPIDES 508
0. Introducción 508
1. *Alcestis* 508
2. *Álope* 513
3. *Andrómeda* 520
3.1. Introducción 520
3.2. La ἐσχατιά como centro de la escena. 523
3.3. El Pastor Mensajero 525
4. *Teseo* 529
5. *Melanipa sabia* 534
6. *Melanipa encadenada* 541
7. *Faetón* 544
8. Conclusiones 545
CONCLUSIONES 549
APÉNDICE: LÉXICO PASTORIL 558
BIBLIOGRAFÍA 582

INTRODUCCIÓN

El trabajo que aquí se presenta tiene por objeto demostrar la influencia de Homero y Hesíodo en una figura muy particular de la dramaturgia euripídea: la del pastor. La tesis que se pretende demostrar es, precisamente, que la tradición literaria que Eurípides hereda de aquellos a los que los antiguos consideraron los grandes poetas teólogos, las piedras angulares y la enciclopedia del saber, es, de hecho, aprehendida por este autor teatral y resulta perceptible en la variedad compleja de su extensa obra.

1. Estado de la cuestión

Eurípides utiliza la figura del pastor en varias de sus obras, no solamente en las que nos han llegado en forma completa, sino también en aquellas que se nos han transmitido de manera fragmentaria. Esta figura desempeña en la mayoría de las ocasiones un papel secundario en la trama trágica, si bien no siempre es así, dado que en alguna tragedia, como, por ejemplo, en el *Alejandro* de 415 a. C., el protagonista de la obra es tenido hasta el final por un pastor del Ida. Incluso en las piezas en las que el pastor desempeña un papel secundario por su implicación en la trama, el personaje aparece llamativamente caracterizado y su función es importante desde un punto de vista tanto dramático como performativo o actoral.

Con todo, la figura del pastor en la tragedia griega en general, y en la euripídea en particular, no ha gozado todavía de un estudio lo suficientemente detallado como para justificar su presencia recurrente en la dramaturgia ateniense de época clásica y, en especial, en la dramaturgia euripídea. Nuestra tesis tiene que ver precisamente con la relevancia que la figura del pastor está adquiriendo en época clásica[1], y contribuye a la investigación explorando con detalle la recepción que Eurípides hace de ella en el medio de su propio arte trágico y tomando en consideración las tradiciones poéticas homérica y hesiódica en las que esta figura tiene un importante papel[2]. Eurípides reelabora la caracterización y simbología del pastor en un momento especialmente crítico para la sociedad ateniense y el mundo griego de la época, y su reelaboración artística influirá en la recepción inmediatamente posterior del mismo, tanto en el género de la poesía bucólica helenística[3], como de la novela pastoril[4]. Por todo ello, nuestra

[1] Vid. OSBORNE (1987); CHEVITARESE (2000-2001).
[2] NÜNLIST (1998).
[3] ROSENMEYER (1969); GUTZWILLER (1991); CUSSET (1997).

investigación aborda un tema de una importancia considerable en la historia literaria griega y europea.

2. Justificación

La presencia del pastor como personaje secundario representa un desarrollo especial de la tragedia griega y, sobre todo, de la tragedia euripídea, donde su figura parece más destacada y caracterizada.

El personaje del pastor constituye en la poética euripídea una opción en el elenco de la caracterización trágica que sirve a diferentes funciones en diversos niveles de la estructura dramática. Sirve, así, para caracterizar a una función específicamente trágica como es la del Mensajero, el papel de quien trae noticias de fuera –extraescénicas o retroescénicas– con diferentes resultados y con inesperados cambios en el curso de los acontecimientos[5]. Eurípides otorga este papel en varias ocasiones a pastores que dan a sus obras una cualidad dramática singular, y que sirven, además, al poeta para tratar algunos de los temas que le son más queridos de su "pensamiento social"[6], como el de la nobleza de carácter o de educación más que de sangre o linaje, el de la libertad de los esclavos, o el de las virtudes de la naturaleza frente a la ciudad. La caracterización del mensajero como pastor permite, al mismo tiempo, al poeta ampliar las cualidades escenográficas de su obra, al traer a escena un paisaje exterior diferente al espacio escénico representado, con el que contrasta. La figura del pastor permite al poeta describir espacios extraescénicos de una belleza natural bucólica y sobrecogedora en la mayoría de las ocasiones.

También es frecuente otorgar el papel de pastor a los padres adoptivos de héroes de noble cuna que, tras haber sido expuestos al nacer, son criados por pastores fuera de la ciudad en un espacio de naturaleza, ignorantes de su verdadera identidad; en otras ocasiones es simplemente el personaje que, encargado o no de ejecutar la exposición del niño, se apiada de la criatura y se encarga de facilitar su supervivencia, ya sea criándolo él mismo, ya sea dándoselo a otra persona para que sea criado en adopción. En suma, la figura del pastor se revela imprescindible en estas tramas como personaje que favorecerá luego la *anagnórisis* o reconocimiento de los personajes principales implicados en la tragedia[7].

---

[4] DI MARCO (2006).
[5] DE JONG (1991); BARRET (2002); DICKIN (2009).
[6] ROMERO MARISCAL (2007).
[7] HUYS (1995).

Podríamos decir, pues, que, a través de esta figura aparentemente humilde, pero de una rica tradición literaria[8], Eurípides despliega todo su potencial dramatúrgico, intelectual y artístico para la explotación de un personaje lleno de posibilidades teatrales. Esta riqueza simbólica, política, ética, dramática y performativa es la que nos proponemos estudiar para comprobar si, como sospechamos, la exploración euripídea influirá, como precursor reconocido, sobre los tratamientos posteriores que se harán de la figura del pastor, tanto en la poesía bucólica como en la novela pastoril de épocas helenística e imperial.

3. Hipótesis de partida

Las hipótesis de partida de esta tesis son:

1) que Eurípides se distingue en el canon trágico por una singular recepción de la tradición literaria épica anterior, de la que es heredera y deudora la tragedia ateniense de época clásica y de la que el poeta hace una apropiación original, en la que la figura del pastor es reelaborada de maneras diversas;

2) que Eurípides adapta los tratamientos anteriores de la figura del pastor, especialmente en las obras atribuidas a Homero y Hesíodo, en sus numerosas versiones dramáticas –tragedias y dramas satíricos– y, de esta forma, parece consolidar algunos de los tópicos de esta figura. Entre esos tópicos destacan la ingenuidad o simpleza del pastor; su responsabilidad como protector voluntarioso del ganado que está a su cargo; su fragilidad y vulnerabilidad ante los peligros externos que siempre lo acechan –desde fenómenos atmosféricos turbulentos a ataques y pillajes de animales salvajes o de ladrones y hombres desaprensivos–; su sensibilidad hacia el paisaje y la naturaleza; su afición a la música, su religiosidad primitiva, e incluso su atuendo característico;

3) que la tragedia ateniense de época clásica experimenta con todo un elenco de personajes secundarios que puedan cumplir exitosamente con la función dramática espectacular del Mensajero, interpretada, en numerosas ocasiones, por el 'primer actor', y que, dentro de ese elenco de personajes, el pastor será uno de los que proporcionará a Eurípides unas posibilidades artísticas más variadas y experimentales, como demuestra el uso recurrente y variado que hace de esta figura a lo largo de su producción dramática;

4) que la exploración y explotación trágicas de la figura del pastor llevan a Eurípides a otorgar a esta figura un papel no solamente secundario sino también

[8] LÓPEZ FÉREZ (1996); GUTZWILLER (2006).

protagonista, y lo harán especialmente famoso por su pintoresquismo y por su tratamiento de temas recurrentes en su dramaturgia como los de la nobleza de carácter por encima del mero linaje, la libertad, la educación, la música, o la sensibilidad hacia la naturaleza y el paisaje.

4. Objetivos

El objetivo general de esta tesis es el estudio profundo y detallado de la figura del pastor en las obras atribuidas por los antiguos a Homero y Hesíodo así como establecer su posible influencia en las tragedias de Eurípides para completar, de este modo, un hueco en la bibliografía que sobre este autor se halla disponible en este momento. El corpus euripídeo viene constituido no sólo por el conjunto de las tragedias transmitidas de manera más o menos completa por la tradición manuscrita, sino también por los numerosos fragmentos atribuidos a Eurípides, así como los que los descubrimientos papirológicos aportan.

Los objetivos específicos son:

a) el análisis de la figura del pastor en cada una de las obras en la que este aparezca como personaje o *dramatis persona*;

b) el estudio de todos los pasajes en los que se haga explícita o implícita alusión al mismo, ya sea en odas corales, ya sea en discursos de debate, diálogos, monólogos, prólogos, recitativos o cantos de uno u otro tipo. La exploración detallada de estas apariciones, así como de sus contextos específicos, rasgos característicos e interpretaciones críticas más pertinentes, permitirá establecer las conclusiones de conjunto que puedan confirmar la originalidad de la recepción euripídea en el tratamiento de esta figura respecto a la tradición literaria tanto precedente, especialmente homérica y hesiódica, como contemporánea al autor.

5. Estructura

La primera parte de esta tesis, que consta de cuatro capítulos, está dedicada a los antecedentes literarios de los que Eurípides bebió y a los que trató de superar. En el Capítulo 1 estudiamos la figura del pastor en la *Ilíada*. Analizamos allí, en primer lugar, la fórmula “pastor de pueblos”, que parangona al líder político y militar con un pastor que guía su ganado. A continuación estudiamos los símiles de temática pastoril, entre los que destacan los llamados símiles de león donde el pastor aparece caracterizado como un ser vulnerable ante los ataques de fieras y ladrones, símbolo de soledad y aislamiento, pero, a la vez, inserto en una solidaria comunidad pastoril. La importancia

de la ganadería para el mundo épico se verá también reflejada en la propia historia que cuenta Homero donde los príncipes pastorean su propio ganado y el buey tiene valor crematístico.

El Capítulo 2 estará dedicado al pastor en la *Odisea*. Si en la *Ilíada* el pastor aparece, sobre todo, en símiles y excursos narrativos, en la *Odisea* forma parte del elenco de personajes de la propia trama. De acuerdo con la estructura del poema, donde el héroe pasa del mundo mítico del *folktale* al mundo real de Ítaca, estudiaremos, en primer lugar, a los pastores míticos: Proteo, Circe, Polifemo y Faetusa y Lampetia, encargadas de custodiar las vacas de Helios. Los pastores reales, por su parte, están encarnados por los buenos pastores, el porquero Eumeo y el vaquero Filecio, fieles a su señor y que adquirirán un rol muy relevante en la acción cuando ayuden a Odiseo a acabar con los Pretendientes por lo cual serán recompensados en consonancia con el tono moral que atraviesa toda la obra. Al lado de ellos, se sitúa el símbolo del mal pastor, el cabrero Melantio, que despilfarra los bienes de su amo y será castigado por ello.

El *Himno Homérico a Hermes* y el *Himno Homérico a Afrodita* serán el objeto de estudio del Capítulo 3. El primero trata un tema bien anclado en la tradición épica: el robo de ganado, que dará lugar a un intercambio mediante el que el pastor quedará asociado a dos instrumentos musicales: la lira y la siringe. El segundo se centra en el encuentro amoroso entre el príncipe Anquises, caracterizado como pastor, y la diosa Afrodita.

Cerraremos la primera parte con un estudio de la figura del pastor en Hesíodo. En *Teogonía* encontramos el motivo típico según el cual el poeta recibe su don poético por parte de las Musas mientras pastorea su rebaño. *Trabajos y Días* ensalza la labor agrícola por encima de la pastoril lo que nos indica que estamos ante un nuevo contexto socio-económico y, por tanto, moral.

La segunda parte está dedicada al contexto teatral ateniense de época clásica en el que se inserta la obra de Eurípides. Comenzamos estudiando el *Áyax* de Sófocles (Capítulo 5) donde el ataque del héroe al ganado está modelado sobre los símiles de león iliádicos. El Capítulo 6 lo ocupa el análisis de los pastores de *Edipo Rey* que propician la anagnórisis del héroe. El Capítulo 7 se centra en las tragedias fragmentarias de Sófocles *Aléadas*, *Alejandro*, *Pastores* y *Tiro* en que encontramos bien personajes, bien un coro pastoril.

Los Capítulos que cierran esta segunda parte (Capítulos 8 y 9) están dedicados al drama satírico fragmentario de Esquilo y Sófocles y al *Cíclope* de Eurípides, único drama satírico conservado íntegro. Además de centrar nuestra atención en la ἐσχατιά, como ha hecho ya buena parte de la crítica[9], estudiaremos a los personajes pastores que aparecían en buena parte de los dramas satíricos.

La tercera parte se centra en Eurípides. Una vez estudiados los antecedentes literarios, así como el contexto en que escribió el autor, estaremos en condiciones de enfatizar tanto sus influencias como su originalidad. Los Capítulos 10 y 11 se ocuparán de la figura del Mensajero Pastor, que aparece en *Ifigenia entre los tauros* y *Bacantes*. Como veremos, estos pastores tienen muchos puntos en común con el buen pastor Eumeo de la *Odisea*. Son piadosos, humildes y están dispuestos a servir a su señor. Sin embargo, al encontrarse en un contexto trágico fracasan en su tarea. Pero Eurípides va más allá y utiliza estas figuras para representar a sectores marginales de la población de su tiempo, a los bárbaros en el caso de *Ifigenia entre los tauros*, y a los humildes, en el caso de *Bacantes*.

El Capítulo 12 toma en consideración la figura del pastor Paris en la obra eurípidea. Además de dedicarle una tragedia completa, *Alejandro* (415 a.C.), el autor lo menciona en varias odas corales de otras tragedias. En *Alejandro* la figura del pastor le servirá para tratar el tema de si la nobleza reside en el nacimiento o en el carácter. En las partes líricas de *Hécuba*, *Andrómaca*, *Helena* e *Ifigenia en Áulide*, Paris aparece como un humilde pastor apabullado ante la aparición de las tres diosas, que con su decisión decretará un destino funesto tanto para Troya como para la Hélade. Como veremos, *Alejandro* supone un punto de inflexión en el tratamiento del Juicio de Paris por parte de Eurípides.

El Capítulo 13 está dedicado a *Antíope*, conservada en estado fragmentario. En esta tragedia la escenografía, representada por la cueva en que Antíope abandonó a sus hijos que fueron recogidos por un pastor, es eminentemente pastoril. El pastor que encuentra y cría a los niños adquiere, además, gran relevancia dramática: no solo propicia la anagnórisis, sino que ayuda, probablemente, a los gemelos a vengar a su madre, condenada a una horrible muerte por la reina Dirce. Por su parte, Anfión uno de los hijos de Antíope es un pastor músico, que recuerda al Hesíodo de *Teogonía*,

[9] ROSSI (1972); PAGANELLI (1989); VOELKE (2001).

mientras que su hermano gemelo Zeto, lo insta a abandonar la música y dedicarse con ahínco a la labor pastoril y agrícola, al modo de Hesíodo en *Trabajos y Días*.

El Capítulo 14 engloba a *Alcestis* y el resto de tragedias fragmentarias de Eurípides de temática pastoril. En *Alcestis* encontramos a Apolo, dios de los pastores, como esclavo pastor del rey Admeto. Estudiamos también en este capítulo tres tragedias fragmentarias donde el tema del niño abandonado al nacer y recogido por unos pastores vuelve a ser protagonista: *Álope, Melanipa sabia* y *Melanipa encadenada*. *Andrómeda* y *Teseo*, por su parte, vuelven a poner en escena a Mensajeros pastores. Por último, analizamos la párodo de *Faetón* donde encontramos un bello cuadro pastoril, una prueba más de la querencia de nuestro autor por este tema.

Por último, incluimos un Apéndice en que recogemos el léxico pastoril que aparece en las obras estudiadas en esta tesis.

6. Metodologías

Las metodologías empleadas para la elaboración de esta tesis son, en primer lugar, las propias de las disciplinas de filología, teoría de la literatura y humanidades.

I. Estudios filológicos.

A lo largo de esta tesis se ha procedido a la lectura de las fuentes primarias de consulta en las ediciones críticas más reputadas de los textos que constituyen el corpus de la tesis en la lengua griega original. También se ha hecho uso de comentarios crítico-textuales y hermenéuticos fundamentales. Además de la consulta de las fuentes primarias de información, se ha tendido en cuenta la consulta de las fuentes secundarias de información más relevantes relacionadas con el tema de la tesis, tanto artículos especializados como monografías y 'companions'.

En el proceso de análisis de los textos dramáticos se ha procedido a desarrollar las siguientes tareas:

1. establecimiento de un censo completo de las figuras dramáticas que conciernen a nuestra investigación tanto en las tragedias completas como, conjeturalmente cuando sea necesario, en el corpus de piezas fragmentarias;
2. análisis léxico en torno a la figura del pastor, tanto en la tradición textual previa y contemporánea a Eurípides como, sobre todo, en el propio corpus euripídeo seleccionado. Este análisis léxico ha atendido a:

a. la caracterización específica del pastor, *i.e.* los términos que lo definen como pastor en general y como pastores más especializados, e.g. de ganado vacuno, lanar, caprino; los términos que hacen referencia a su alimentación o dieta (leche, queso y carne del ganado), al entorno en el que habitan o que frecuentan (cimas de montañas y laderas) y a su indumentaria (pieles de animales como el macho cabrío) e instrumentos característicos (bastón, látigo, proyectiles caracolas, flauta pastoril, lira) o de los que se sirve en situaciones típicas (piedras arrojadizas);
b. la caracterización socio-política, *i.e.* los términos que lo definen como de baja condición social o humilde cuna, de escasa instrucción política (por ejemplo, falta de oratoria), si bien con capacidades de organización; su relación con la comunidad de pastores y su relación con el poder establecido o con los gobernantes al uso;
c. la caracterización lingüística, en el caso de que puedan detectarse en el discurso del pastor indicaciones en este sentido;

3. dramaturgia del pastor: relación del pastor con la puesta en escena, vestuario, máscaras, atrezzo, posible escenografía.

II. Análisis funcional

Nos ha interesado igualmente complementar el estudio de la caracterización del pastor con un estudio de la funciones dramáticas. Esta exploración atiende al rol dramático que el pastor desempeña en la tragedia según un análisis funcional. Para este estudio hemos prestado especial atención a las aportaciones metodológicas de las aplicaciones de la investigación sobre la narración al teatro antiguo. La investigación actual de esta orientación no sólo aplica los conceptos pertinentes a las partes que se pueden considerar narrativas en el sentido estricto[10], sino que considera que la idea de narración puede aplicarse igualmente a la construcción de la fábula y la historia trágica[11]. Naturalmente, su aplicación al corpus teatral se ha desarrollado de manera especial para las partes estrictamente narrativas del mismo, como son las narraciones de

[10] DE JONG (1987) y (2001).
[11] GOWARD (1999); LOWE (2000).

mensajero y los prólogos, en las que precisamente suelen estar implicados, como ya hemos señalado, los personajes pastoriles[12]. Pero el acto de narrar no se restringe en la tragedia antigua a estas escenas, sino que es una actividad asumida por prácticamente todos los personajes que participan en una tragedia, quienes narran en un momento u otro de la misma una historia. Por otro lado, el nivel más básico de la construcción teatral, el de la fábula, permite la aplicación de ideas sobre la construcción narrativa al análisis de las tragedias, como viene demostrando una línea de estudios bien consolidada[13].

Será interesante, en este sentido, analizar la construcción de la figura del narrador en cada caso –ya sea dios o diosa, héroe o heroína principal, o personaje secundario, como la nodriza, el pedagogo, o el pastor– y si incluye en su narración a algún otro narrador secundario –es decir, otro personaje de la historia, cuyas palabras se reproduzcan en estilo directo o indirecto–, e incluso si su narración se presenta de manera pretendidamente objetiva o, más bien, focalizada. En el caso de la focalización, ya sea explícita o implícita, resulta especialmente valioso desentrañar si se trata de una focalización personal o si está aplicada al personaje sobre el que versa la narración. Todas las estrategias de focalización exhibidas en las partes narrativas del drama responden, sin duda, a una finalidad que también ha sido importante explorar con sutileza, ya sea esta finalidad la de incrementar el *pathos* de la obra, el horror y la compasión, o bien el suspense o la ironía.

De igual modo, son objeto de estudio los receptores primarios y secundarios a los que van dirigidas estas narraciones en el seno de la pieza. Los prólogos y pasajes corales están dirigidos fundamentalmente al público externo de la obra, pero es posible que también se dirijan a otro u otros personajes en escena. La complejidad enriquece los niveles de comprensión, especialmente, en el tema objeto de esta tesis, cuando remiten a la figura del pastor, que puede ser tanto narrador primario como secundario, así como sujeto de una focalización directa (en su papel de mensajero) e indirecta (en su evocación en cantos corales, por ejemplo), explícita e implícita. La riqueza de este análisis revela la complejidad de la figura del pastor en un teatro como el de Eurípides, que responde a una práctica cultural muy competitiva, en la que la innovación tiene un papel decisivo en el éxito de las piezas propuestas a concurso.

[12] DE JONG (1991).
[13] GOWARD (1999); MARKANTONATOS (2002).

III. Análisis iconográfico

Por otra parte, esta tesis ha tenido también en cuenta el material iconográfico inventariado en el *Lexicum Iconographicum Mythologiae Classicae* (*LIMC*), indispensable para la tradición de figuras pastoriles como Alejandro/Paris en su versión de Pastor del Ida, así como Anquises e incluso para las representaciones tradicionales de Hermes como dios de los pastores, los Cíclopes pastores y otros personajes del mito en trazas de pastor. El estudio de este material da cuenta de la caracterización iconográfica del pastor, así como de sus emblemas más representativos, y ha sido un valioso medio de profundización, de contextualización cultural y de contraste con el soporte tradicionalmente textual de esta figura. La correspondencia entre la serie iconográfica y la serie literaria es un asunto que debe ser tratado con extremo cuidado, sobre todo cuando se trata de ayudarse de la primera para el estudio de la segunda. Sin embargo, los estudios de Taplin[14], entre otros, han evidenciado cómo se puede proceder a la vez con cautela y con sensibilidad, sin presuponer en las imágenes reproducciones de la escena trágica, y con imaginación, lo que ha permitido un enriquecimiento considerable de nuestro conocimiento de las diferentes figuras pastoriles.

IV. Estudios de Tradición y Recepción

Finalmente, esta tesis ha atendido también a los criterios metodológicos de las disciplinas procedentes de los estudios de Tradición Clásica y de Recepción. Desde las consideraciones de la Tradición Clásica, se ha estudiado precisamente la influencia de los poetas Homero y Hesíodo, anteriores a Eurípides, precursores en el tratamiento de la figura pastoril en la literatura accesible al tragediógrafo, así como, incluso, la posible influencia de sus competidores en las festividades dramáticas, sobre todo, Esquilo y Sófocles. Se han analizado, en este sentido, todos aquellos elementos de intertextualidad que nos han sido reconocibles y las posibles referencias y alusiones a esas fuentes como hipotextos conscientes o subconscientes en el hipertexto euripídeo[15]. Pero este análisis, que parte de consideraciones diacrónicas que privilegian el modelo primigenio y que suelen hacer de este proceso una suerte de legado o herencia recibida de un modo casi pasivo, ha sido completado por las aportaciones de los Estudios de Recepción que se centran, en cambio, en el modo en el que ese supuesto legado o herencia se acoge,

[14] TAPLIN (2007b).
[15] LAMARI (2010).

sincrónicamente, por parte del poeta posterior, en este caso Eurípides[16]. Así, hemos podido valorar las estrategias poéticas de adaptación, apropiación, refiguración e incluso extrañamiento, en torno a la figura del pastor de las que se valiera Eurípides, lo que nos ha permitido un modelo de análisis más riguroso y sutil a la individualidad del poeta trágico.

El título de la tesis hace alusión al polémico, pero vigoroso ensayo de Harold Bloom sobre el debatido canon occidental y sobre lo que él ha denominado la "angustia de las influencias". Según este autor, «cualquier gran obra literaria lee de una manera errónea –y creativa–, y por tanto malinterpreta, un texto o textos precursores»[17]. La "angustia de las influencias" supone además un esfuerzo por superar los antecedentes literarios cuyos textos se consideran canónicos[18]. Desde este punto de vista, nuestro dramaturgo se vio ante la difícil tarea de superar a los grandes poetas épicos Homero y Hesíodo, al tiempo que en su propia época tuvo que competir, sobre todo, con Esquilo y Sófocles, entre otros.

Para la cita de revistas acudimos a las abreviaturas de *L'Année Philologique*; para la cita de los autores griegos nos basamos en las abreviaturas de Lidell-Scott, excepto en el caso del *Himno Homérico a Hermes* y el *Himno Homérico a Afrodita*, que abreviamos como *h.Herm.*, *h.Aphr.* respectivamente. Para las tragedias fragmentarias que no están recogidas en Lidell-Scott hemos optado por las siguientes abreviaturas:

Esquilo
Glaucos Pontios: Glau. Pont.
Danaides: Dan.
Dicktyoulkoi: Dict.
Heliades: Heliad.
Heraclidai: Heraclid.
Mirmidones: Mirm.
Niobe: Niobe
Prometheus Lyomenos: Prom. Lyom.
Prometheus Pyrkaeus: Prom. Pyrk.
Philoctetes: Phil.

[16] HARDWICK (2003); HARDWICK & STRAY (2008).
[17] BLOOM (1995): 18.
[18] Vid. BLOOM (1995): 18-22.

Phorkides: Phork.

Sófocles
Aleadai: Aleadai
Alexandros: Alex.
Danae: Danae.
Epi Tainaroi: Ep. Tain.
Inachos: Inach.
Ichneutai: Ichn.
Nauplios: Nauplios
Poimenes: Poim.
Tyro: Tyro
Philoctetes ho en Troiai: Phil. Tr.

Eurípides
Alexandros: Alex.
Alcmena: Alcm.
Andromeda: Androm.
Bellerophontes: Bel.
Syleus: Syl.
Temenedai aut Temenos: Tem.

Por último, queremos dar las gracias, en primer lugar y muy especialmente, a nuestra directora de tesis, la Doctora Lucía Romero Mariscal, sin cuya destreza filológica y sabios consejos este trabajo no habría sido posible. La Doctora Romero Mariscal ha revisado este trabajo hasta la última coma, nos ha proporcionado las bases metodológicas necesarias para acometer esta tarea y nos ha ayudado a comprender los textos de forma profunda. Su entusiasmo y buen hacer filológico son dignos de admirar e imitar.

Nuestro agradecimiento debe ir también dirigido al Doctor Javier Campos Daroca, por echarnos una mano con el alemán y por sus consejos, así como al Doctor Juan Luis López Cruces, que nos ha hecho llegar valiosas aportaciones para la mejora de esta tesis.

No puedo dejar de expresar mi más profundo agradecimiento a mis compañeros de mi Alma Mater, la Universidad de Granada. En primer lugar, al Doctor Alberto Quiroga Puertas, gran filólogo y mejor amigo. En segundo lugar, al Doctor Pedro Pablo Fuentes González, que me ha apoyado en momentos realmente difíciles. Por último, al personal de la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de Granada, por su amabilidad y su completa disponibilidad en todo momento.

Por último, quiero dar las gracias a mis familiares y amigos, en especial, a mis hermanas Carolina y Lidia y a mi queridísima amiga Angie Jiménez, que ha compartido conmigo los nervios y el estrés que suponen la finalización de una tesis, al tiempo que me ha ayudado con cuestiones formales. Un agradecimiento especial debe ir dirigido a mi grandísima amiga Flor Herrero Valdés, que me ha escaneado y enviado un buen número de artículos desde su trabajo en el Institute of Classical Studies de Londres.

Por último, quisiera dedicar este trabajo a mi madre, Gloria Justicia Barrios que, desgraciadamente, no ha podido llegar a ver el final de este proyecto. Ella siempre vivirá en mi memoria.

I. LA FIGURA DEL PASTOR EN LA TRADICIÓN POÉTICA ATRIBUIDA A HOMERO Y HESÍODO

CAPÍTULO 1

ILÍADA: PASTORES Y LEONES

0. Introducción

En este capítulo analizaremos la figura del pastor en la *Ilíada*. A pesar de que el tema principal de la obra es la disputa entre Aquiles y Agamenón en el contexto de la guerra de Troya, el mundo pastoril está presente por doquier a distintos niveles compositivos y con varios significados. Así, en primer lugar, nos encontramos con la fórmula ποιμένα (-ι) λαῶν ("pastor de pueblos") con un marcado carácter metafórico, que nos informa tanto de las características y responsabilidades que debe asumir el líder del mundo épico como de la jerarquía reinante en la sociedad que nos describe Homero. En segundo lugar, el pastor es protagonista de muchos de los símiles de la obra, en concreto de los llamados "símiles de león", en que el poeta describe a la fiera que ataca al ganado. Ocasionalmente, el pastor es parte esencial de estas comparaciones, pues se ve obligado a defender a sus animales, a veces, con éxito, pero la mayoría de las veces fracasando. Estos símiles tienen relación con su contexto inmediato y, a su vez, adquieren significado a la luz del argumento narrativo general, pues su intención retórica es la de hacer vívido el mundo de la guerra[1]. En este sentido, veremos que la función que cumple el "pastor de pueblos" en la narración está estrechamente relacionada con el comportamiento de los pastores de los símiles. La predilección del poeta por el mundo pastoril se hace patente en una de las piezas más celebradas y bellamente construidas de la *Ilíada*: la écfrasis del escudo de Aquiles. Definida por algunos estudiosos como un símil largo[2], comparte con estos, en efecto, el paisaje, el vocabulario y la función. Tanto los símiles como la descripción del escudo nos muestran un mundo en que la labor del pastor está llena de peligros y en que el robo de ganado es uno de los principales motivos de guerra. A continuación analizaremos los excursos míticos de temática pastoril: príncipes pastores seducidos por diosas, Apolo como dios pastor y el juicio de Paris. Por último, nos centraremos en la narración donde los príncipes desarrollan labores pastoriles. La posesión de cabezas de ganado es señal

[1] Como señala REDFIELD (1992): 333.
[2] TAPLIN (1980): 15; BUXTON (2006): 152; SCOTT (2009): 4. REDFIELD (1992): 334 define el escudo de Aquiles como un "símil magistral".

de riqueza y el robo de ganado vuelve a aparecer como motivo de guerra y hazaña heroica, corroborando así las informaciones extraídas de los otros niveles del texto.

Este análisis pretende, en primer lugar, desentrañar las connotaciones literarias y culturales del pastor en la poesía épica y, en segundo lugar, comprobar si esta simbología fue heredada –y cómo– por géneros posteriores, en concreto, por la tragedia, objeto de nuestro estudio.

1. La fórmula ποιμένα (-ι) λαῶν

Milman Parry definió la fórmula como «an expression regularly used, under the same metrical conditions, to express an essential idea»[3]. Esta definición sigue siendo válida hoy en día, si bien algunos estudiosos señalan que el significado concreto de una fórmula puede verse oscurecido por su conservadurismo, por el desarrollo de la lengua y por otros factores de la narración, y abogan por una definición más concreta y un estudio más profundo del lenguaje formular[4]; otros consideran que el filólogo estadounidense dio demasiada importancia a las fórmulas como elemento compositivo de la épica y que estas poco o nada pueden aclararnos respecto a la tradición oral[5]. Sin embargo, no hemos de desdeñar los logros de Parry a la hora de definir las características de la composición oral ni tampoco minusvalorar la función y el significado del lenguaje formular. Aunque quede mucho camino para una plena comprensión de los mecanismos narrativos de la poesía oral, la afirmación de Parry puede ser plenamente comprobada en el caso que nos ocupa.

Así, la fórmula "pastor de pueblos" es «an expression regularly used», pues se repite con cierta frecuencia: 44 veces. Siempre aparece «under the same metrical conditions», en concreto, tras la diéresis bucólica formando un dáctilo y un espondeo, en caso acusativo o dativo[6]. Por último, sirve para «express an essential idea», a saber, que el líder militar es como un pastor que debe cuidar su rebaño.

Por otra parte, hay que tener en cuenta el carácter tradicional de este tipo de expresiones. Es muy posible que el hexámetro en sí mismo se fuese formando

[3] PARRY (1971): 13, citado por CLARK (2006): 119.
[4] Vid. HAINSWORTH (1993): 1-31 y la bibliografía allí citada.
[5] Vid. CLARK (2006): 129.
[6] Como señala CLARK (2006): 126, otras fórmulas no se adaptan a esta definición, pues pueden aparecer en más de una posición en el verso. Sin embargo, el marcado conservadurismo de la fórmula ποιμένα (-ι) λαῶν nos hace pensar que debe de ser de las más antiguas.

gradualmente a través de la repetición de ciertas frases tradicionalmente valoradas[7]. Es también probable que tales fórmulas repetidas se hayan producido en contextos rituales cuyo lenguaje tiende a ser formular. Si la fraseología de la épica está hasta cierto punto enraizada en la tradición, los significados de la épica son también tradicionales (aunque la tradición no tiene por qué ser necesariamente estática ni en forma ni en significado)[8].

La frase formular ποιμένα (-ι) λαῶν se suele aplicar a los líderes tanto del bando aqueo como del bando troyano, si bien, a veces, hace referencia a guerreros menores. Su presencia y frecuencia son una indicación de la estrecha relación que existe en el pensamiento griego entre la labor del ganadero y la del guerrero. Como afirma Joseph Edward Croft, es interesante considerar los contextos en que aparece. En primer lugar, de las 44 veces en que la encontramos, 31 se refieren a los aqueos y solo 13 a los troyanos[9]. En segundo lugar, se aplica más frecuentemente a Agamenón[10]. En tercer lugar, tiende a ser aplicada de manera más usual a los líderes aqueos en contextos deliberativos formales o informales sobre el curso de la guerra, mientras que a los líderes troyanos, cuando han sido matados o están a punto de morir. Solo una vez se usa con referencia a un aqueo en el contexto de su muerte; es el caso de Hipsénor, víctima de Deífobo (13.411)[11]. Sin embargo, Croft no habla de las razones por las que el epíteto se distribuye de la forma explicada. Por nuestra parte, creemos que el hecho de que se aplique a los aqueos en contextos deliberativos se debe a que en el interior de su ejército se produce un enfrentamiento que pone en entredicho el buen hacer de Agamenón, *primus inter pares*[12]. Por ello, aparecerá en contextos en que se discute su autoridad, como veremos más adelante. Asimismo, la fórmula evocará a los héroes del pasado, de los que se ha heredado el poder y cuyo ejemplo debe seguirse[13]. Por otra parte, aunque

[7] Se ha sugerido que Grecia podría haber heredado la fórmula de Mesopotamia y Asia Menor, vid. WEST (1997): 226-27, HAUBOLD (2000): 17.
[8] Vid. CLARK (2006): 125 y HAUBOLD (2000): 16.
[9] De estas, cuatro corresponden a Héctor: 10.406, 14.423, 15.262, 22.277; dos, a Eneas: 5.513, 20.110; y una, a Hipirón (5.144), Glauco (6.214), Biénor (11.92), Apisaón Fausíada (11.578), Heleno (13.600), Hiperénor (14.516) y Apisaón Hipásida (17.348).
[10] En concreto 12 veces: 2.243, 2.254, 2.772, 4.413, 7.230, 10.3, 11.187, 11.202, 14.22, 19.35, 19.251, 24.654. En lo que se refiere al resto de guerreros aqueos, se aplica tres veces a Macaón (11.506, 11.598, 11.651) y a Néstor (2.85, 10.73, 23.411); dos veces, a Diomedes (11.370, 23.389), Aquiles (16.2, 19.386) y Menelao (5.566, 570); y una sola vez, a Biante (4.296), Trasímedes (9.81), Eurípilo (11.842) e Hipsénor (13.411).
[11] CROFT (1974): 24-25.
[12] Así, tanto el narrador antes de la primera batalla (2.771-72), como Áyax en su duelo singular con Héctor (7.229-30) nos recuerdan que la situación de los aqueos surge de la cólera de Aquiles contra Agamenón, es decir, contra el poder establecido. Tras la muerte de Patroclo, su propia madre le aconsejará que cese en su ira contra el "pastor de pueblos" (19.35).
[13] Poder heredado de Atreo: 2.105; Driante (1.263) y Jasón (7.469) como ejemplos dignos de imitación.

el poeta muestra claramente su parcialidad hacia los héroes griegos[14], no quiere dejar de honrar a los troyanos, cuya muerte en defensa de su patria es un acto digno de honor y, por ello, es en este momento precisamente cuando se les aplica la fórmula.

Esta fórmula es, pues, una forma metafórica de referirse al líder político y militar. El líder y el grupo se relacionan uno con otro *como si* fuesen el pastor y su rebaño.

Haubold afirma que el pastor de la temprana épica griega no es el propietario de los animales que pastorea, sino que trabaja por un sueldo[15]. Esta apreciación es inexacta. En la *Ilíada* no aparecen pastores esclavos ni asalariados[16], de hecho, los príncipes pastorean sus propias reses[17]. En efecto, en el mundo de la *Ilíada* el pastoreo no es una actividad indigna, sino una señal de riqueza y nobleza, a la vez que una metáfora de la labor político-militar, pues pastor y caudillo deben vigilar sus *rebaños* y se ven expuestos a los mismos peligros. Tiene razón el autor al poner de relieve que el poema trata el tema del liderazgo inefectivo, pero este no se debe a que el pastor descuide a su ganado por no ser su dueño, sino a que, en el caso de Agamenón, pone su interés personal por encima del bienestar del pueblo.

La obligación principal del pastor es cuidar a su rebaño y asegurar su supervivencia; sin embargo, suele fracasar en su empeño, tal como nos muestran buena parte de los símiles de la *Ilíada*. Se produce así una paradoja: el pastor es indispensable, si bien vulnerable. Debe haber alguien que cuide del ganado, pero debido a la peculiar naturaleza de su tarea no siempre puede salir airoso. De este modo, el fracaso del pastor es prácticamente la regla, no la excepción[18].

El análisis de la fórmula en sus distintos contextos y aplicada a los diferentes protagonistas pone de relieve estas características, sobre todo, en la figura de Agamenón, líder entre líderes, "pastor de pueblos" por antonomasia que, debido a su interés personal, descuida a su *rebaño*, por lo que el pueblo muere y él queda cubierto de oprobio. Veamos esto con más detenimiento. Hay que empezar señalando que en el libro 1 nunca se le llama ποιμένα (-ι) λαῶν, pues comete dos graves iniquidades, en primer lugar, injuria a Crises, sacerdote de Apolo, mostrando un gran desprecio por el

[14] Como ha demostrado DE JONG (1987): 15-20 la clásica idea de que el narrador de la *Ilíada* es imparcial y objetivo debe ser desechada.
[15] HAUBOLD (2000): 18.
[16] Una situación bien distinta es la que encontramos en la *Odisea*, donde aparecen los pastores-esclavos Eumeo, el porquerizo; Melantio, el cabrero y Filecio, el boyero.
[17] Cf. 6.421-424, 11.104-106, 15.545-551, 20.86-93, 187-194 e infra.
[18] HAUBOLD (2000): 20.

ministro del dios, lo que supone injuriar al dios mismo. Con esta actitud pone en serio peligro a su hueste, ya que Apolo, en venganza, provoca una epidemia en el campamento griego. Por tanto, el líder fracasa en su principal función, la de mantener a salvo a su gente. En segundo lugar, tras devolver a Criseida, la hija del sacerdote, Agamenón siente que debe ser compensado y decide llevarse a Briseida de las tiendas de Aquiles[19]. La crítica del Pelida cuando lo llama δημοβόρος βασιλεύς (1.231) indica que la injusta distribución del botín por parte de Agamenón lo sitúa en la categoría de los malos pastores que hacen mal uso de sus rebaños como, por ejemplo, Melantio en la *Odisea*, que malgasta sus animales para satisfacer las demandas de los pretendientes (*Od*. 17.204-59)[20]. De nuevo, Agamenón pone su interés personal por encima del bien común, lo que le acarrea perder al más importante guerrero y aliado, y por ende, a gran parte de sus huestes. Las circunstancias obligan a Néstor a aconsejar a ambos héroes prudencia: deben aprender de los hombres del pasado, auténticos líderes políticos (1.254-84), οἷον Πειρίθοόν τε Δρύαντά τε, ποιμένα λαῶν (1.263)[21]. La aparición de la fórmula en este contexto es altamente significativa. Es la única vez que aparece en el canto primero. Al usarla, Néstor está haciendo un claro contraste entre lo que debe ser un "pastor de pueblos" frente a Agamenón y Aquiles, que no se comportan como tales. Agamenón no debe olvidar la justa distribución del botín y Aquiles no puede pretender querer igualarse a aquel a quien Zeus ha entregado el cetro (1.277-279).

En el segundo canto, las circunstancias no mejoran. Zeus manda a Agamenón un sueño que toma la figura de Néstor. Debe destacarse que el Sueño, mensajero de Zeus, le reprocha su despreocupación: οὐ χρὴ παννύχιον εὕδειν βουληφόρον ἄνδρα / ᾧ λαοί τ' ἐπιτετράφαται καὶ τόσσα μέμηλε (24-25). Asimismo, es a Néstor a quien pide consejo Agamenón cuando despierta y a quien, en primer lugar, se aplica el epíteto "pastor de pueblos" (2.85). De este modo, ante la ineptitud del actual líder, Homero insinúa que el anciano podría ser su sustituto[22]. El Atrida decide poner a prueba a sus hombres, proponiéndoles la huída. En su engañoso discurso, se deja entrever que la principal meta del caudillo es conquistar Troya más que salvar a sus λαοί. Su interés individual vuelve a chocar, por tanto, con su función como "pastor". Sin embargo, su plan falla y el pueblo se dispersa ansiando la huída. Hace falta la intervención de Odiseo, por mediación de Atenea, para restablecer el orden. La asamblea se vuelve a reunir y el

[19] Sobre los errores de Agamenón vid. REDFIELD (1992): 178-84.
[20] Vid. GUTZWILLER (2006): 5 y Capítulo 2.
[21] Citamos por la edición de MONRO & ALLEN (1920).
[22] HAUBOLD (2000): 54.

caudillo se hace consciente de que la captura de Ilión no puede llevarse a cabo sin el pueblo. El líder debe volver a su temida tarea[23].

Sin embargo, Agamenón está siendo víctima del plan tramado por Zeus para restituir la gloria de Aquiles[24]. El Atrida llevará a sus huestes a una muerte segura. En efecto, el líder ha puesto en peligro la vida de sus gentes debido a sus intereses personales, primero, al provocar una plaga, y al hacer después que "el mejor de los aqueos" abandone la lucha[25].

Si en el libro 2, Agamenón dormía plácidamente, en el libro 10 no puede cerrar sus ojos, pues sus tropas están siendo mermadas (1-3). Por ello, llama a su hermano y le dice que deben tramar un plan, pues Zeus los ha condenado a asumir tal responsabilidad (70ss.)[26]. Ahora bien, el líder no puede imponer su decisión sin más, sino que necesita del consejo de los demás nobles, por lo que ordena a Menelao que vaya en busca de Néstor para tramar un plan nocturno (αὐτὰρ ὁ βῆ ῥ' ἰέναι μετὰ Νέστορα, ποιμένα λαῶν, 73)[27]. Una de sus obligaciones es, por tanto, autorizar lo que otros sugieren por el bien común[28].

El líder que mantiene a salvo a sus tropas alcanza un alto estatus. El primer ejemplo de esto lo vemos en 2.576-580 donde Agamenón aparece como el más sobresaliente de los héroes y se hace hincapié en que posee el mayor número de hombres. Por tanto, ser "pastor de pueblos" entraña no solo obligaciones, sino también privilegios. En efecto, la riqueza y estatus de un hombre se mide en la épica por su número de cabezas de ganado. Así, el hecho de que Agamenón sea pastor del mayor número de hombres es significativo de su rango.

Por otra parte, las huestes deben ser conscientes de la superioridad del líder y acatar sus órdenes. Así, en el libro 2, Odiseo se enfrenta a Tersites, que ha injuriado a Agamenón, recordándole que no es más que un simple soldado y que Agamenón es el "pastor de pueblos" (2.254) al que todos deben someterse. Una escena similar se da en 4.370-418. El Atrida pasa revista a las tropas y, al llegar al grupo comandado por Diomedes, los reprende. Esténelo, zaherido, le responde, pero el Tidida le advierte que los hombres de menor rango no deben vituperar al ποιμένι λαῶν.

---

[23] HAUBOLD (2000): 58.
[24] Vid. 1.493-530.
[25] Como señala HAUBOLD (2000): 28, el fracaso del "pastor de pueblos" se muestra en la fórmula ὤλεσε λαῶν.
[26] El liderazgo como una obligación que emana de Zeus se ve en otros pasajes e.g. 1.277-279, 9.97-98.
[27] El propio Néstor le recuerda a Agamenón en 9.96 ss. que tiene la obligación tanto de hablar como de escuchar.
[28] Como también señala REDFIELD (1992): 176.

Los "pastores de pueblos" cuidan unos de otros. Antíloco defiende a Menelao cuando este intenta enfrentarse con Eneas (βῆ δὲ διὰ προμάχων· περὶ γὰρ δίε ποιμένι λαῶν, 5.566; Ἀντίλοχος δὲ μάλ' ἄγχι παρίστατο ποιμένι λαῶν, 5.570). Néstor saca a Macaón, víctima de una herida, del campo de batalla (Νέστορα δ' ἐκ πολέμοιο φέρον Νηλήϊαι ἵπποι / ἰδρῶσαι, ἦγον δὲ Μαχάονα, ποιμένα λαῶν 11.597-8). Patroclo lleva a Eurípilo, también fuera de combate, a su tienda (Ἦ, καὶ ὑπὸ στέρνοιο λαβὼν ἄγε ποιμένα λαῶν 11.842). Agénor venda a Héleno cuando es herido en la mano (σφενδόνῃ, ἣν ἄρα οἱ θεράπων ἔχε ποιμένι λαῶν 13.600). Como vemos, en todos los pasajes se resalta que los protagonistas son ποιμένες λαῶν. En efecto, su vida es más valiosa que la de un soldado cualquiera, pues su muerte privaría al ejército de los mejores guerreros y dejaría al *rebaño* sin pastor con el consiguiente sufrimiento. Asimismo, estos pasajes muestran que estamos ante una comunidad, donde si bien hay disensiones (como es el caso de Aquiles y Agamenón) prevalece la solidaridad en interés del bien común. Como veremos, la tragedia explotará esta idea de una comunidad pastoril solidaria.

Si el "pastor" mantiene a salvo a su pueblo, este le asigna símbolos de estatus como la fama (κλέος)[29] y el honor (τιμή)[30], que quedan manifiestos en las ocasiones públicas: el agón, el funeral y la batalla. Pero si fracasa y destruye al pueblo se llena de vergüenza, νέμεσις, como Paris en 6.325-7 o como Agamenón en 9.21 ss. que, tras destruir al pueblo, se ve privado de la fama (δυσκλεής)[31].

En el libro 9 el énfasis narrativo cambia de Agamenón a Aquiles. La escena de la embajada (225-619) constituye una oposición que es de cierta importancia para la historia: la fama de Agamenón depende no de la caída de Troya, sino del bienestar de los λαοί. Por contra, la cólera de Aquiles y con ella su estatus se liga con la destrucción de los λαοί[32].

El Pelida rechaza los presentes que le ofrece Agamenón por lo que el ejército aqueo sigue pereciendo hasta el punto de llamar la atención de Aquiles[33]. En el libro 11, Aquiles empieza a sentir curiosidad por saber lo que está pasando, pues ve cómo varios héroes vuelven a sus tiendas heridos. Uno de ellos es Macaón. Cuando el poeta lo nombra insiste en la metáfora del "pastor de pueblos" (11.506,598). Con ello, quiere dejar claro que lo que atrae la atención de Aquiles es precisamente el papel tradicional

[29] Cf. e.g. *Il.* 2.115 (en sentido negativo), 9.22 (en sentido negativo), 22.104-110.
[30] Cf. e.g. *Il.* 16.84.
[31] Para un estudio de los términos κλέος y τιμή, vid. REDFIELD (1992): 78-86.
[32] Vid. NAGY (1981): 69-83, HAUBOLD (2000): 65.
[33] Para un análisis de la escena de la Embajada, vid. REDFIELD (1992): 40-50.

que se ha dedicado a socavar. Es entonces cuando el héroe envía a Patroclo a averiguar qué ha pasado y este ratifica el papel de Macaón (γιγνώσκω, ὁρόω δὲ Μαχάονα, ποιμένα λαῶν, 11.651). Justamente porque Aquiles está ausente, Macaón debe ser el "pastor de pueblos"[34].

Como no quiere dar su brazo a torcer, Aquiles delega en su más querido *hetairos*, Patroclo, que se convierte en el vínculo entre él y los *laoi* y, precisamente por esto, los problemas del pueblo se convierten en los suyos. Así, a partir del libro 16 los roles de "compañero" y "pastor de pueblos" emergen en la figura de Patroclo. Aquiles es introducido como "pastor de pueblos" al principio de este episodio (16.2), y después en el mismo libro reúne al *laós* como un "pastor" tradicional lo haría (16.129). Queda claro que Aquiles está a punto de tomar el relevo de Agamenón. Pero mientras que es Aquiles el que reúne a la gente, Patroclo debe ponerse la armadura de Aquiles. Este da las gracias a Zeus por destruir al pueblo de los aqueos, pero le pide que su compañero vuelva sano y salvo[35]. Esta distinción no se supera. Patroclo va como compañero y como líder al mismo tiempo. Ya en el libro 11, y más todavía en el 16, media entre los dos mundos que Aquiles pone en contra. El resultado es sufrimiento para ambos.

A partir del libro 19 Aquiles es el nuevo líder[36]. Si en el canto primero el Pelida se refería a Agamenón como un δημοβόρος βασιλεύς (1.231), al final del poema lo llama, por primera vez ποιμένι λαῶν (24.654). En efecto, la cólera de Aquiles, tema principal de la *Ilíada*, ha cesado y su gloria ha sido restituida, pero no sin coste: el pueblo ha sido destruido y él ha perdido a su más querido compañero.

En el bando troyano el ποιμήν λαῶν por antonomasia es Héctor, que al igual que Agamenón, fracasa en su tarea. El ideal épico dice que el pastor debe cuidar a su pueblo, incluso morir por él si es necesario. Héctor, sin embargo, lleva esto al extremo: parece estar más preocupado de salvar a la ciudad que a la gente. No se da cuenta de que el bienestar del *laós* incluye el de la ciudad y no al contrario. En el libro 16 (367-9) abandona el *laós*, hecho que el pastor debe evitar. En Héctor se cumple el principio de reciprocidad negativa, puesto que ha destruido al pueblo, debe morir (22.104-10), como él mismo reconoce[37].

---

[34] Tal como señala HAUBOLD (2000): 69.
[35] 16.233-248.
[36] Y el poeta, por tanto, le aplica la fórmula: τῷ δ' εὖτε πτερὰ γίγνετ', ἄειρε δὲ ποιμένα λαῶν, 19.386.
[37] Vid. HAUBOLD (2000): 86-93. Como señalara REDFIELD (1992): 203-40, Héctor es un antecedente del héroe trágico, atrapado entre la familia y la comunidad, entre ser el rey y el guerrero, cuyo 'error trágico' es la causa de su muerte.

Como hemos dicho, la mayoría de las veces la fórmula ποιμένα (-ι) λαῶν se aplica a guerreros troyanos cuando van a morir o han muerto. Un caso significativo, que viene a iluminar la relación metafórica entre el pastor y el líder, es el de Hipirón, al que se llama "pastor de pueblos" cuando Diomedes le da muerte (5.144). Este epíteto aplicado al personaje, cuyo nombre evoca al del Sol Hiperión, famoso por sus ganados, se mezcla con la imaginería propia del símil de león que aparece unos versos más arriba (5.136-143)[38] e introduce una nota de *pathos*. Hipirón es como el pastor que no puede defender su ganado. El epíteto, aplicado a un personaje prácticamente desconocido, aumenta su estatura heroica en el pasaje y sirve a la *aristeia* de Diomedes, cuyo arrojo es semejante al del león en los símiles.

El hecho de que se llame al líder militar "pastor de pueblos" se debe a que, para el pensamiento griego, dentro del ámbito pastoral, el pastor tiene competencia exclusiva para establecer el orden y la armonía, cualidades deseables en un buen político que, además, como el pastor, tiene el deber de cuidar y preservar a su gente. De hecho, estas cualidades, propias del buen líder, serán discutidas por los filósofos a partir de época clásica. Así, en las *Memorables* de Jenofonte (3.2.1), Sócrates se encuentra con un individuo que había sido elegido militar y le hace notar que Homero llamaba a Agamenón "pastor de pueblos" porque tenía el deber de cuidar a su gente y de enseñarles el arte militar por medio del cual vencerían y serían felices. El general no debe mirar por su propio bienestar, sino asegurar el de sus huestes. En su *Ética a Nicómaco* (1161a 12-15), Aristóteles sigue este mismo razonamiento: el rey debe hacer el bien a sus súbditos y cuidar de ellos, como el pastor cuida a sus ovejas, razón por la cual Homero llama a Agamenón "pastor de pueblos". La base para esta analogía es, como bien dice Platón, la ἐπιμέλεια, el deber de cuidar de los humanos igual que el pastor cuida de los animales[39]. Los trágicos beberán de esta tradición al usar el sustantivo ποιμήν y el verbo ποιμαίνω como sinónimos de 'cuidar' (cf. A. *Eu*. 91, *Supp*. 767; E. *Supp*. 674, *Ph*. 1140, fr. 744 Kn.). El rey, además, nos dice Esquilo, debe ser bueno en juzgar a su rebaño, i.e. su pueblo (cf. *Ag*. 795: ἀγαθὸς προβατογνώμων) y el mismo Agamenón aparecerá en sus *Mirmidones* como un mal pastor (cf. fr. **132c.8 Radt: ποιμένος κακοῦ). Sin embargo, en *Persas* (241 ss.) la figura del "pastor de

[38] Este símil es analizado infra, p. 24.

[39] Pl., *Plt*., 275 b. En el diálogo el Extranjero acaba desechando la definición del político como aquel que cuida del rebaño humano según la analogía con el pastor. En la *República* (343 b) Trasímaco se burla de la ingenuidad de Sócrates, arguyendo que el pastor cuida y engorda a sus rebaños para su propio bien. Respecto a las fuentes citadas, cf. ROSENMEYER (1969): 99; HAUBOLD (2000): 21-24; GUTZWILLER (2006): 6-7.

pueblos" se asimila a la del tirano, por ello, cuando la reina pregunta al coro quién es el pastor y el jefe, este le responde que no son esclavos de un solo hombre.

Asimismo, el más tardío y general término para el pastor, νομεύς, refleja una específica asociación cultural griega entre el pastoreo y la distribución ordenada, que en el temprano pensamiento griego era la base para el justo tratamiento de los otros. De la raíz del verbo νέμω, 'distribuir de una forma ordenada', viene, no sólo νομεύς, 'el pastor que sabe contar las cabezas de ganado', sino también νομός, 'lugar de pasto', y con un cambio de acento νόμος, 'costumbre/ley'[40].

El estudio realizado de todos aquellos pasajes en que aparece la fórmula deja clara esta asociación, totalmente coherente tanto con el pensamiento griego como con el contexto narrativo. De este análisis podemos extraer las características que revisten al líder como pastor de hombres en la temprana épica griega:

1. Su rango es un privilegio divino, pues el cetro procede del mismo Zeus (1.279, 9.99-100). Ello hace que los dioses velen constantemente por su vida y sus intereses. El cetro es como el báculo del pastor, un emblema de su autoridad y oficio.

2. Debe respetar a los dioses, a sus sacerdotes y los preceptos religiosos. Como veremos, los pastores de la tragedia se caracterizan en su mayoría por su piedad.

3. Debe dirigir al ejército, además de poseer fuerza física y pericia en la batalla (ἀριστεύειν), del mismo modo que el pastor conduce a su ganado y debe contar con armas para defenderlo de las incursiones de rapiña y los ataques de las fieras predadoras, como veremos en el epígrafe dedicado a los símiles.

4. Ha de tener prudencia o, a falta de ella, capacidad de atender los consejos de personas mayores y sabias. En la recepción trágica teatral, muchos mensajeros son pastores que aportan consejos y se expresan con sentencias gnómicas.

5. Su principal obligación es cuidar a los λαοί[41]. Por tanto, no debe mirar sólo por su propio beneficio en detrimento del bien común. Ha de ser justo y equitativo. Si cumple bien esta función es pagado con fama, honor y riqueza en forma de botín de guerra, esto es, ganado. Si por el contrario, destruye a su pueblo, la deshonra y el vituperio recaen sobre él, como en el caso de Agamenón; o acaba vertiendo lágrimas por las muertes que ha causado, como le sucede a Aquiles; o muere por haber aniquilado a los suyos, caso de Héctor. En la *Odisea* esta "moral pastoril" está

[40] Vid. CHANTRAINE s.v. 'νέμω'; ATHANASSAKIS (1992): 179; GUTZWILLER (2006): 5.
[41] Contra, EDWARDS (1991): 51: «ποιμένα (-ι) λαῶν means simply "leader of men", without any suggestion that the hero is being particularly protective or his followers especially ovine (though these characteristics of shepherd and sheep appear in similes, e.g. 4.475-9, 13.492-3)».

emblematizada en los personajes de Eumeo, el buen pastor, que es recompensado por su fidelidad y actitud heroica, y Melantio, el mal pastor, duramente castigado por haber derrochado los ganados y haber traicionado a Odiseo.

8. El líder-pastor es vulnerable ante el ataque de fuerzas más poderosas que le impiden cumplir con éxito su misión protectora[42].

Por tanto, el hecho de que se equipare al líder con un pastor, no solo nos demuestra sus obligaciones respecto al *rebaño*, sino que nos ayuda a dar un significado de mayor alcance a los eventos que se narran en la *Ilíada*.

A continuación nos centraremos en el análisis de los símiles, en los que veremos que el pastor del *mundo real* también está destinado al fracaso tal como el líder militar. En este sentido, la fórmula "pastor de pueblos" quedará totalmente iluminada, pero también tendremos ocasión de adentrarnos en otros aspectos del mundo pastoril, como el paisaje, los utensilios, las acciones y las aficiones de estos personajes.

2. El pastor en las digresiones: los símiles y el Escudo de Aquiles

2.1. La naturaleza del símil homérico

Distinguimos en nuestro estudio entre símiles y narración por considerar que los textos tienen dos niveles: el nivel del relato y el nivel de la imagen[43]. Los símiles, las metáforas, las écfrasis y otras digresiones estarían en el nivel de la imagen, de ahí, la necesidad de estudiar estos elementos separadamente, si bien estas imágenes iluminan el nivel del relato.

No es nuestra intención realizar un estudio exhaustivo de todos los símiles que aparecen en la *Ilíada*, para lo cual ya existe una amplia bibliografía[44], sino centrarnos solo en aquellos símiles que reflejan el mundo pastoril. Simplemente, aclararemos algunas cuestiones que nos parecen de importancia.

En ocasiones, los críticos se han visto en apuros al advertir que muchos de los símiles no concuerdan con su entorno narrativo. De hecho, no es extraño encontrar en la *Ilíada* símiles pacíficos en contextos guerreros. ¿Por qué? El quid de la cuestión está en las palabras de Scott, el símil debe casar con la narrativa en «acción, espíritu y tono», pero no tiene por qué relacionar todos los ítems uno por uno. Así, el mismo estudioso

[42] Tal como le sucede al pastor en los símiles de león, vid. infra, epígrafe 2.2.1.

[43] Vid. LARSEN (2007): 10.

[44] SCOTT (1974) y (2009); MOULTON (1977); LONSDALE (1990); BUXTON (2006); LARSEN (2007); TAPLIN (2007a); ROOD (2008), entre otros.

afirma que aquéllos símiles que contrastan con su contexto deben haber sido los más efectivos[45]. También Oliver Taplin ha hecho hincapié en que los símiles operan tanto con la similitud como con la disimilitud, así se establece un desafío para el oyente/lector que debe trabajar tanto con las tensiones como con las analogías[46]. Desde un punto de vista narratológico, Irene de Jong también ha arrojado luz a este problema. Según la estudiosa, las comparaciones y símiles están narrados y focalizados por el narrador externo y encuentran su origen en su deseo de ilustrar para su destinatario, el narratario, aspectos visuales, audibles o psicológicos de lo que sucede en su historia. A esta función primaria (ilustración) debe añadirse otra, secundaria: añadir *pathos* o conferir énfasis. Las comparaciones y símiles producidos por el narrador-focalizador externo alcanzan solo al narratario-focalizado, los personajes no son conscientes del hecho de que están siendo comparados, por ejemplo, con un león. En otras palabras, comparaciones y símiles no son eventos en el nivel de la fábula, son *interpretaciones de los eventos,* que pertenecen sólo a la historia y al texto[47].

Será, por tanto, esta asociación entre acción, espíritu y tono en el símil y en la narración la que ayude al poeta a crear una imagen de alto contenido simbólico y estético en que el auditorio reconoce ciertos temas anclados en la tradición que ayudan a crear analogías entre la acción presentada en la narrativa y la presentada en el símil, y al mismo tiempo, a clarificar el contexto e incluso el significado entero del poema, dado que el símil, como hemos dicho, es una interpretación de los eventos. Por otra parte, los símiles se pueden agrupar dentro de distintas familias o temáticas. Si bien, en este último punto los estudiosos no se ponen de acuerdo a la hora de clasificarlos[48].

El símil cumple dos funciones fundamentales, por una parte, es un recurso útil que ayuda a la composición del poema oral, por otra parte, tiene un significado simbólico que lo relaciona tanto con el contexto circundante como con el poema en su totalidad, es decir, el símil tiene una función estructural y una función significativa, ilustrativa e interpretativa. Como ha demostrado William Clyde Scott el símil es un elemento compositivo esencial de la poesía oral. El poeta oral construye sus poemas a partir de escenas individuales cortas. Si el poeta está hablando, por ejemplo, de un héroe que se arma para entrar en la batalla puede describir su armadura, hacerlo entrar en

[45] SCOTT (1974): 94.
[46] TAPLIN (2007a): 177-78. Cf. MOULTON (1977): 50.
[47] Vid. DE JONG (1987): 124-25 y 135.
[48] Cf. SCOTT (1974): 58-83; EDWARDS (1991): 34-35; LARSEN (2007): 30-51; ROOD (2008): 19. Para una clasificación desde un punto de vista narratológico vid. DE JONG (1987): 124-36.

acción sin comentario alguno o introducir un símil. El símil es, por tanto, uno de los varios elementos entre los que el poeta puede elegir para seguir con su canto[49]. El símil retarda la narración, pero esta suspensión narrativa sirve para proporcionar viveza a un episodio o enfatizar un hecho vital[50]. Así, los símiles marcan crisis en la acción, pero también sirven para enfatizar los episodios, o adornan la narrativa simbólicamente suscitando emociones comparables a las que son evocadas en el contexto narrativo[51]. Asimismo, la monografía, ya clásica, de Carrol Moulton demuestra que los símiles en la *Ilíada* están ordenados en secuencias que llevan a cabo equilibrio, contraste y expansión de los segmentos narrativos, de forma que aclaran el tema que el poeta quiere tratar e incluso sirven para caracterizar a los principales personajes[52]. De hecho, en algunas ocasiones el narrador externo ilustra en el símil un evento tal como es experimentado por uno de los personajes[53].

Desde el punto de vista de su significado, los símiles iliádicos tienen un rol más fundamental dentro del poema: el de localizar la acción dentro de los ritmos más amplios de la naturaleza, del tiempo y el paisaje, de la producción y la artesanía. Estas comparaciones están construidas para pintar el mundo de fuera, un mundo que va a seguir existiendo cuando todo el polvo se haya ensangrentado, todas las lamentaciones hayan cesado y todo el botín haya sido distribuido[54].

En ocasiones se ha dicho que la función del símil es mostrar el mundo del público que asistía al recital de los poemas homéricos. Esta afirmación no es cierta. El contenido de la gran mayoría de los símiles no está fijado en el tiempo ni localizado en ningún lugar: no pertenecen particularmente al primer auditorio de Homero más que a cualquier otro. Una alta proporción de ellos podrían ser familiares a muchos auditorios en muchos lugares y muchos tiempos, incluyendo el público de hoy en día. Hay excepciones, pero no en una alta proporción[55].

Es cierto que actividades como la caza o el pastoreo podían resultar familiares al público de Homero, del mismo modo que pueden resultar familiares a un lector actual, sin embargo, las acciones que en los símiles se describen tienen más que ver con el

[49] SCOTT (1974) passim.
[50] SCOTT (1974): 4.
[51] Vid. MOULTON (1977): 18 y DE JONG (1987): 124 quien, como ya hemos señalado, hace referencia a la función enfática y 'patética' del símil.
[52] MOULTON (1977). Como señala DE JONG (1987): 124 el narrador, en los símiles, puede asimilar su focalización a la de uno de los personajes.
[53] DE JONG (1987): 147.
[54] REDFIELD (1992): 333, BUXTON (2006): 152.
[55] DE JONG (1987): 94, TAPLIN (2007a): 178.

contenido del poema que con cualquier actividad real. El símil tiene un significado simbólico y universal. Simbólico porque ejerce asociaciones entre ciertos fenómenos naturales y los avatares de la guerra; universal porque apunta al centro de las más fundamentales preocupaciones del ser humano: la fragilidad de la vida, la lucha contra una naturaleza hostil, nuestra condición de mortales, etc. De ahí, que el símil homérico haya ejercido fascinación en los oyentes/lectores de todos los tiempos, pues apunta al corazón de temas fundamentales que atañen al espíritu humano, activando la imaginación y proporcionando una excusa para la reflexión sobre el mundo que nos rodea.

Ello no debe llevarnos, sin embargo, a pensar que el público no tenía nada que ver en la composición de los símiles, muy al contrario, se puede decir que los oyentes de la poesía oral eran co-creadores. Los símiles, tanto como la narrativa en que asistimos a una disputa entre líderes en medio de una guerra, trataban temas tradicionales. Dónde o cuándo surgieron estas tradiciones es difícil de determinar[56], pero los poemas homéricos nos ofrecen una evidencia bastante factible de que ciertos temas pasaron a formar parte de la tradición porque eran especialmente queridos por el auditorio, tal es el caso, por ejemplo, de los símiles de león cuya frecuencia de aparición es especialmente alta.

En este sentido, es apropiado hablar del concepto *similema*, acuñado por William Clyde Scott. El similema es la estructura mental que subyace en cada símil. En sí mismo no es completamente expresable, sino que está compuesto por las acciones, los objetos y los modos alternativos de expresión, que han llegado a estar asociados por su uso frecuente. El símil individual es la composición particularizada del poeta formada para adaptarse al pasaje narrativo entero; el similema es el fondo material no verbal compartido por el poeta y el público, en otras palabras, el rango entero de posibilidades para hacer frente a los temas estándar que se han desarrollado a través de una larga serie de *performances*[57].

Finalmente, queremos justificar nuestra decisión de estudiar los símiles y el escudo de Aquiles de forma conjunta y no separadamente. Varios han sido ya los estudiosos que han mostrado las concomitancias existentes entre el símil y la écfrasis del escudo. Así, Oliver Taplin llama la atención sobre el hecho de que tanto en los

[56] SCOTT (1974): 6-7 piensa que los símiles se formaron tarde en la dicción tradicional. Considera que su similitud al arte geométrico del siglo VIII a.C. es probablemente la clave para la fecha de su constitución actual.
[57] SCOTT (2009): 19.

símiles como en el escudo asistimos a la pintura de un mundo que no es ideal, un universo donde hay momentos de paz y armonía, pero que, en ocasiones, se ve violentado por los enfrentamientos entre hombres o entre hombres y animales. El escudo es un microcosmos como también lo son los símiles en que asistimos a escenas con sus propios protagonistas y su propia presentación, nudo y desenlace. Tanto el escudo como los símiles nos hacen pensar sobre la guerra y verla en relación con la paz[58]. Richard Buxton defiende esta misma idea y considera la écfrasis del escudo como un símil largo[59]. William Clyde Scott también entiende esta descripción como un símil largo y la estudia junto con lo que llama «digresiones expositivas» cuyas características, que coinciden con las de los símiles, son:

1. Son digresiones largas.

2. El poeta crea una fuerte ruptura con el entorno local del curso de la narrativa a través de digresiones que desarrollan sus propias historias en respuesta a sus propias motivaciones. Los símiles son poesía dentro de la poesía.

3. Cada digresión está en movimiento; tiene un principio, un nudo y un final.

4. No son simplemente mejoras para caracterizar una escena individual, sino, más bien, partes importantes del tema de cada libro[60].

En este caso, el episodio del escudo marca un momento de extrema importancia para el desarrollo de la narrativa: la vuelta de Aquiles al campo de batalla. Asimismo, sirve para caracterizar al héroe y contiene varias escenas plenamente desarrolladas que nos alejan del contexto inmediato a la vez que se relacionan con él y con el poema como un todo, características todas estas que forman también parte de la naturaleza de los símiles[61].

2.2. Análisis de los símiles en los que aparece el pastor

El pastor y el mundo pastoril se ven reflejados en una cantidad considerable de símiles. A continuación analizaremos estos grupos de símiles con el fin de averiguar qué función cumple el mundo pastoril en ellos y qué relación guardan con el sentido del poema. No haremos un estudio exhaustivo de cada uno de los símiles, sino uno de

[58] TAPLIN (1980): 14-15. En el mismo sentido se expresan REDFIELD (1992): 334-35 e IRIARTE & GONZÁLEZ (2008): 79 que consideran el escudo un espejo del poema.
[59] BUXTON (2006): 152.
[60] SCOTT (2009): 4-5.
[61] En cuanto al escudo de Aquiles, nuestro estudio se centrará solo en las escenas pastoriles que aparecen en él. Para un análisis detallado de su estructura y significado pueden consultarse, entre otros, CROFT (1974): 93-106; TAPLIN (1980): 1-21; REDFIELD (1992): 334-35; EDWARDS (1991): 200-233; SCOTT (2009): 4-5.

conjunto en busca de las características básicas y comunes, comentando solo aquellos símiles que sean de especial relevancia para nuestro propósito.

2.2.1. El pastor en los símiles de león[62]

La *Ilíada* contiene aproximadamente 197 símiles largos y 153 símiles cortos[63]. De ellos, 26 símiles (27, si contamos la escena que aparece en el escudo de Aquiles) largos y 14 cortos son de león, pero sólo en 15 de ellos aparecen pastores (16 contando el escudo)[64].

El tipo básico de este símil extendido es el del león que ataca al ganado defendido por perros y pastores con distintos resultados. Generalmente, el héroe victorioso se identifica con el león y las víctimas con el ganado, los pastores o los perros, pero el poeta nos ofrece distintas casuísticas, lo que confiere variedad al tipo básico y guía nuestras simpatías, ya hacia la bestia salvaje, ya hacia los animales domésticos, o hacia los pastores.

Los símiles de león son un excelente ejemplo del alto nivel metafórico de los símiles homéricos, pues los animales funcionan en calidad de símbolos, dotados de un nivel semántico autónomo muy rico[65].

El león califica la actitud del guerrero en el combate. Expresa al más alto nivel los valores aristocráticos de coraje, nobleza y menosprecio de la muerte en favor de una concepción intransigente del honor; exalta las proezas del individuo enfrentado en solitario a la colectividad enemiga. Pero lejos de representar únicamente un modelo de comportamiento, el león adquiere para el héroe el aspecto de un verdadero doble[66].

En ocasiones el león es intercambiable por el jabalí. Sin embargo, hay notables diferencias entre ambos tipos de símil. Los símiles de jabalí son de caza[67]. El jabalí

---

[62] Para la clasificación temática de los símiles, seguimos a SCOTT (1974): 58-83.
[63] Vid. BUXTON (2006): 147. El número varía según los estudiosos, vid. e.g. DE JONG (1987): 124, EDWARDS (1991): 24.
[64] Incluimos en el cómputo los símiles que contienen la palabra θήρ, "fiera", pues con toda probabilidad en estos contextos es sinónimo de "león".
[65] Para un estudio profundo de la relación entre hombres y animales en la *Ilíada*, vid. BONNAFÉ (1984): 41-71.
[66] Vid. REDFIELD (1992): 342, DARMON (2001): 219-221.
[67] Hay 18 símiles de caza desarrollados en la *Ilíada*. Vid. LONSDALE (1990): 71.

nunca mata a sus oponentes, mientras que el león sí lo hace[68]. En los símiles de león la fiera es la protagonista; en los de caza, lo son los oponentes[69].

El símil de león parece ser de los más antiguos y tradicionales. Ya en el arte micénico el animal aparece como símbolo del guerrero y del rey, pero Grecia parece haber heredado esta tradición de Oriente Próximo, por lo que se trata de una asociación muy anterior a la composición de los poemas homéricos[70].

En cuanto a los pastores y sus rebaños, su imagen es la de seres vulnerables expuestos a los más violentos ataques. El pastor, junto con otros pastores y sus perros, intenta, en ocasiones, repeler al león, pero pocas veces lo consigue. Otras veces, el pastor se ve incapaz de luchar contra la bestia, paralizado por el miedo, o simplemente, es un pastor negligente, que ha descuidado a sus animales. El ganado es símbolo de la más grande indefensión e impotencia: huye aterrorizado, las reses se amontonan unas sobre otras; sin su pastor, se ven perdidas. El pastor y sus rebaños simbolizan la guerra defensiva, de ahí, que en la mayoría de las ocasiones representen a los troyanos. En efecto, Troya es una ciudad asediada que debe defenderse de sus atacantes extranjeros, los aqueos que, del mismo modo que los leones quieren entrar en el establo, ansían entrar en la ciudad de Ilión[71].

Respecto al perro, es un aliado del hombre en la defensa del ganado y en su lucha contra los animales salvajes. Al domesticar al perro, el hombre ha tomado a su servicio contra los depredadores a un animal depredador. El hombre, pues, ha cogido una pieza de su frontera vertical con la naturaleza y la ha vuelto contra esta. La naturaleza depredadora se ha convertido en algo que tiene un lugar definido dentro del mundo humano. Pero ese lugar está en la frontera; el perro, intermediario entre el hombre y la bestia, defiende como es debido la frontera entre el hombre y la bestia[72].

Veamos ahora las distintas situaciones a que se enfrenta el pastor cuando el león ataca al ganado.

---

[68] Asimismo jamás se describe la caza de un león en la *Ilíada*, pues este es el doble del héroe. Vid. DARMON (2001): 222-223.

[69] Para un estudio detallado de los símiles de león y de caza vid. LONSDALE (1990): 22-89. Para los símiles de caza puede verse también BONNAFÉ (1984): 52-57.

[70] Vid. DUCHEMIN (1960): 396; SCOTT (1974): 169-177; WEST (1997): 246-47; LONSDALE (1990): 103.

[71] Así, de los símiles que analizamos aquí, solo en cuatro de ellos aparecen los troyanos como leones. Se trata de momentos en que llevan la delantera en el combate, en que las tornas han cambiado gracias al «plan de Zeus»: 11.548-557 (referido a toda la tropa de los troyanos); 12.299-308 (referido a Sarpedón, único héroe junto con Héctor que está a punto de derribar el muro aqueo); 15.630-637 y 18.161-164 (referidos ambos a Héctor). Cf. CROFT (1974): 71.

[72] Como señala REDFIELD (1992): 343-44.

1) El pastor vence a la fiera: 5.554-560, 11.548-557, 16.751-754, 17.109-113, 17.656-666.

De estos símiles, 11.548-557, 17.109-113 y 17.656-666 nos muestran al león que, expulsado por los pastores, se aleja frustrado. El símil del libro 11 y el de 17.656 ss. tienen una fraseología casi idéntica, si bien los contextos difieren. Analicémoslos con detenimiento:

ὡς δ' αἴθωνα λέοντα βοῶν ἀπὸ μεσσαύλοιο
ἐσσεύαντο κύνες τε καὶ ἀνέρες ἀγροιῶται,
οἵ τέ μιν οὐκ εἰῶσι βοῶν ἐκ πῖαρ ἑλέσθαι
πάννυχοι ἐγρήσσοντες· ὃ δὲ κρειῶν ἐρατίζων
ἰθύει, ἀλλ' οὔ τι πρήσσει· θαμέες γὰρ ἄκοντες
ἀντίον ἀΐσσουσι θρασειάων ἀπὸ χειρῶν
καιόμεναί τε δεταί, τάς τε τρεῖ ἐσσύμενός περ·
ἠῶθεν δ' ἀπὸνόσφιν ἔβη τετιηότι θυμῷ·
ὣς Αἴας τότ' ἀπὸ Τρώων τετιημένος ἦτορ
ἤϊε πόλλ' ἀέκων· περὶ γὰρ δίε νηυσὶν Ἀχαιῶν.
(11. 548-557)

Como al fiero león de un aprisco de bueyes
espantan los perros y los hombres rústicos,
que no le permiten hacerse con la grasa de los bueyes
vigilando despiertos toda la noche; y éste, deseoso de la carne,
avanza, pero no logra nada; pues continuas jabalinas
se precipitan a su encuentro desde audaces manos
y encendidas teas lo amedrantan, aunque está furioso;
y por la mañana se aleja angustiado en su corazón;
así entonces Áyax de los troyanos, angustiado en su corazón,
se alejaba muy a su pesar; pues temía por las naves de los aqueos[73].

[73] A no ser que se indique lo contrario, las traducciones son nuestras.

Ὣς ἔφατ', οὐδ' ἀπίθησε βοὴν ἀγαθὸς Μενέλαος,
βῆ δ' ἰέναι ὥς τίς τε λέων ἀπὸ μεσσαύλοιο,
ὅς τ' ἐπεὶ ἄρ κε κάμῃσι κύνας τ' ἄνδρας τ' ἐρεθίζων,
οἵ τέ μιν οὐκ εἰῶσι βοῶν ἐκ πῖαρ ἑλέσθαι
πάννυχοι ἐγρήσσοντες· ὃ δὲ κρειῶν ἐρατίζων 660
ἰθύει, ἀλλ' οὔ τι πρήσσει· θαμέες γὰρ ἄκοντες
ἀντίον ἀΐσσουσι θρασειάων ἀπὸ χειρῶν,
καιόμεναί τε δεταί, τάς τε τρεῖ ἐσσύμενός περ·
ἠῶθεν δ' ἀπονόσφιν ἔβη τετιηότι θυμῷ·
ὣς ἀπὸ Πατρόκλοιο βοὴν ἀγαθὸς Μενέλαος 665
ἤϊε πόλλ' ἀέκων· (...)

(17.656-666)

Así habló y no desobedeció el bueno en el grito de guerra, Menelao,
que echó a andar como un león desde el aprisco,
cuando se cansa de provocar a los perros y a los hombres,
que no le permiten hacerse con la grasa de los bueyes
vigilando despiertos toda la noche; y éste, deseoso de la carne, 660
avanza, pero no logra nada; pues continuas jabalinas
se precipitan a su encuentro desde audaces manos
y encendidas teas lo amedrantan, aunque está furioso;
y por la mañana se aleja angustiado en su corazón;
así de Patroclo, el bueno en el grito de guerra, Menelao 665
se alejaba muy a su pesar (...).

En el primero de estos símiles, Áyax, heridos Agamenón, Diomedes y Odiseo, ha de enfrentarse solo a los troyanos, pero Zeus le infunde miedo por lo que se retira. El símil se centra en la decepción del guerrero, pero hace también hincapié en el movimiento por el que pastores y perros se convierten en protagonistas de la acción, que no cejan en su empeño hasta expulsar a la fiera. Estos pastores y perros son los troyanos que están a la defensiva ante los ataques de Áyax, del mismo modo que en el campo el pastor debe estar a la defensiva ante las posibles amenazas de los predadores de ganado.

En el símil del libro 17, Menelao no se retira por la imposibilidad de defenderse, sino porque Áyax le ordena que vaya en busca de Antíloco para que este le comunique a Aquiles la muerte de Patroclo. Esta disimilitud con el contexto puede explicarse de

varias maneras. Como hemos señalado, un símil no tiene por qué comparar todos los elementos que aparecen en la narración uno por uno, sino captar el tono y emoción de los eventos. Áyax se retira por miedo y Menelao porque tiene una misión que cumplir, pero el estado emocional que les causa esta retirada es el mismo y eso es lo que el poeta quiere señalar. Así, en ambos símiles se enfatiza la angustia que siente el león por no haber logrado su objetivo (ἐσσύμενός περ, 11.550=17.663; τετιηότι θυμῷ, 11.551=17.664). En la narración los héroes tampoco han logrado su objetivo: Áyax no ha podido expulsar a los troyanos de las naves y Menelao ha tenido que cejar en su empeño por proteger el cadáver de Patroclo. Las causas son distintas: Áyax está asustado y Menelao debe ir a cumplir una misión importante, pero el resultado es el mismo.

Por otra parte, C.R. Beye[74] ha sugerido muy plausiblemente que este pasaje y el del libro 11 tienen en común que Áyax es el personaje protagonista, que un griego se retira y que de la retirada resulta que se lleve información a Aquiles (11.697ss.). La repetición del símil supone una especie de composición en anillo, la cadena de eventos que comenzó con el envío de Patroclo a la batalla por parte de Aquiles (11.607ss.) ahora está a punto de traerlo de vuelta, como resultado de tal acción.

En cuanto a los pastores es interesante el calificativo que les da Homero en 11. 549. El adjetivo ἀγροιώτης marca a estos hombres como alejados de la ciudad. En efecto, los pastores suelen estar en la montañas, en las orillas de los ríos o en las afueras, en los márgenes de la sociedad, lo que hacen que sean definidos como seres marginales[75].

El celo que ponen en vigilar a sus rebaños se enfatiza mediante la expresión πάννυχοι ἐγρήσσοντες (11.551, 17.660). En efecto, tal como el líder militar, el pastor no puede permitirse el lujo de dormir. Podemos, por tanto, decir que estamos ante buenos pastores, pues además protegen sus ganados con armas defensivas: jabalinas (ἄκοντες, 11.552, 17.660) y teas encendidas (καιόμεναί τε δεταί, 11.554, 17.662). Como vemos, se trata de las mismas armas que usan los combatientes en la guerra y, más explícitamente, los troyanos, que atacan la empalizada griega y amenazan con quemar sus naves.

Por su situación (ἀπὸ μεσσαύλοιο, 11.548, 17.657), podemos entender que el poeta ha imaginado esta escena en el invierno, cuando los pastores deben proteger al

[74] Citado por EDWARDS (1991): 126.
[75] Vid. HAUBOLD (2000): 18.

ganado de la intemperie. En el contexto narrativo la ubicación adquiere, por otra parte, un significado particular: el león intenta entrar en el aprisco, lugar que procura la defensa de los ganados, del mismo modo que Héctor intenta derribar el muro defensivo que los aqueos han construido.

Queda así demostrado lo que decíamos más arriba acerca de la doble función del símil. Ambos símiles tienen una función simbólica y significativa: la de parangonar al héroe con el león, a los defensores de la ciudad con pastores, y la de evocar una analogía entre el mundo pastoril y el guerrero. A ellas se añade la función ilustrativa, pues los dos símiles analizados ilustran el estado de ánimo de Áyax y Menelao. Pero también tienen una función estructural: la de relacionar eventos dentro del poema.

En 17.109-113 Menelao se aleja de la defensa del cuerpo de Patroclo, esta vez sí, por miedo, pues lo amenazan perros y hombres armados (ὅν ῥα κύνες τε καὶ ἄνδρες ἀπὸ σταθμοῖο δίωνται / ἔγχεσι καὶ φωνῇ 17. 110-11).

En los tres pasajes nos hallamos ante el punto de vista de la fiera, que se aleja de su presa, angustiada o asustada, ya que los pastores con armas (ἄκοντες 11.553=17.661, ἔγχεσι 17.11) y los perros logran ahuyentar al animal salvaje. El poeta trata, así, de dirigir nuestra simpatía hacia el héroe frustrado (Menelao, Áyax). Sin embargo, también nos habla de la vulnerabilidad del pastor, expuesto a continuos ataques, y de su celo por proteger al rebaño. Estos pastores no son otros que los troyanos, que tratan de defender sus bienes y su ciudad de los ataques de los *leones* aqueos. Hemos de recordar que la fórmula "pastor de pueblos" hace hincapié en el deber del líder de proteger a sus tropas. Si en 2.242-45 el Sueño, enviado por Zeus, reprocha a Agamenón que esté durmiendo, en estos símiles se nos muestra el comportamiento adecuado del pastor: πάννυχοι ἐγρήσσοντες (11.551=17.660). Los troyanos, de hecho, han pasado la noche en el campo de batalla para intentar expulsar definitivamente la amenaza griega actuando como buenos pastores. En la *Odisea* el buen pastor Eumeo se asemeja a estos pastores de los símiles: va armado con una jabalina; posee perros pastores; pasa la noche en vela vigilando a su piara y habita en el ἀγρός.

Más interesantes son aún los símiles de los libros 5 y 16, los únicos de este tipo en que el león muere:

οἵω τώ γε λέοντε δύω ὄρεος κορυφῇσιν
ἐτραφέτην ὑπὸ μητρὶ βαθείης τάρφεσιν ὕλης· 555
τὼ μὲν ἄρ' ἁρπάζοντε βόας καὶ ἴφια μῆλα

σταθμοὺς ἀνθρώπων κεραΐζετον, ὄφρα καὶ αὐτὼ
ἀνδρῶν ἐν παλάμῃσι κατέκταθεν ὀξέϊ χαλκῷ·
τοίω τὼ χείρεσσιν ὑπ' Αἰνείαο δαμέντε
καππεσέτην, ἐλάτῃσιν ἐοικότες ὑψηλῇσι. 560
(5.554-560)

Como dos leones en las cimas de las montañas
se crían bajo la madre entre los matorrales del profundo bosque; 555
y, entonces, para apresar a las vacas y a las gordas ovejas
los establos de los hombres destruyen, hasta que también los dos
son matados por el agudo bronce en manos de los hombres;
así entonces ambos doblegados por los brazos de Eneas
cayeron, semejantes a altos abetos. 560

Eneas mata a los dos hijos gemelos de Diocles, Cretón y Orsíloco. Este símil es un buen ejemplo para ver cómo el poeta innova en un tema tradicional[76]. La comparación entre guerreros y leones es normal, pero nunca se hace referencia a la crianza de los cachorros. Así como tampoco se suele comparar a los vencidos con leones. De este modo, Homero nos muestra su parcialidad hacia los héroes griegos que muestran un arrojo idéntico al del león que no teme a la muerte. La analogía está llena de *pathos* y tiene un alto valor simbólico en el contexto del poema; los héroes, al igual que estos cachorros, han sido criados con un único fin: la muerte[77]. Sin embargo, el poeta añade un símil más corto[78] para iluminar mejor el pasaje y compara a los hermanos con los árboles que caen, símil típico para describir la muerte del guerrero[79].

El león habita las montañas; la distinción entre el semi-civilizado territorio del pastor y las salvajes guaridas del león emerge claramente en el símil, pues los leones criados en las colinas saquean los σταθμούς ἀνθρώπων (5.557), donde el énfasis cae sobre ἀνθρώπων, cf. μῆλα βροτῶν (24.43). Solo los detalles más simples concernientes al hábitat natural del león emergen. El león vive en un ξύλοχος. Los detalles del entorno físico no se relacionan con las situaciones tácticas en la narrativa, excepto en que el

[76] Vid. FENIK (1968): 58 citado por KIRK (1990): 115-116.
[77] El *pathos* de esta comparación también es señalado por DE JONG (1987): 124.
[78] Sobre la importancia estructural y significativa de los símiles sucesivos, vid. MOULTON (1977): 28-33.
[79] Cf. 4.482 ss., 13.178 ss., 13.389 ss. (= 16.482 ss.), 14.414 ss., 17.53 ss. Un estudio detallado de este tipo de símiles puede verse en BONNAFÉ (1984): 19-22 y ROOD (2008): 19-43.

lugar donde se guarda al ganado se convierte en una metáfora de la ciudad troyana o del muro aqueo. Veamos ahora el símil del libro 16:

Ὣς εἰπὼν ἐπὶ Κεβριόνῃ ἥρωϊ βεβήκει
οἶμα λέοντος ἔχων, ὅς τε σταθμοὺς κεραΐζων
ἔβλητο πρὸς στῆθος, ἑή τέ μιν ὤλεσεν ἀλκή·
ὣς ἐπὶ Κεβριόνῃ Πατρόκλεες ἆλσο μεμαώς.
(16.751-754)

Tras hablar así, marchó contra el héroe Cebríones
con el ímpetu de un león, que mientras los establos saquea
es disparado en el pecho y su propia fuerza lo destruye;
así, sobre Cebríones, Patroclo, te lanzaste ávido.

El símil hace hincapié en que la cualidad más deseable del héroe, su ἀλκή, es también la causa de su ruina. En efecto, su vigor guerrero lo impulsa a afrontar los más graves peligros con un resultado funesto en muchas ocasiones. Sin embargo, la analogía difiere del contexto, pues Patroclo no es asesinado, sino que mata a Cebríones. El objetivo del poeta es presagiar la pronta muerte del héroe, que será debida precisamente a su ἀλκή, pues no sigue el consejo de Aquiles de no enfrentarse a Héctor.

Croft ha señalado que en ambos símiles los leones solo son matados después de haber causado un grave daño. Añade que en ningún caso la muerte del león se debe a la acción del pastor, pues en el primer símil solo sabemos de su presencia porque la fiera ha sido herida, y en el segundo, es su propio coraje el que la lleva a la muerte[80]. Sería conveniente hacer algunas matizaciones a esta afirmación. No cabe duda de que el símil del libro 5 enfatiza el hecho de la muerte inexorable de los leones, y el del libro 16, la audacia del león. Sin embargo, aunque los pastores no aparezcan de forma explícita o prominente, se deja entrever su principal cometido: proteger los rebaños. Bien es cierto que, aunque han matado al león, los ganados ya han sido atacados, por lo que podemos considerar que los pastores han fracasado en su labor. Esta es, de hecho, la tónica general de los símiles de león, como veremos a continuación.

[80] CROFT (1974): 66.

2) El pastor fracasa porque

a) La bestia es demasiado salvaje y, aun esforzándose, el pastor no es capaz de hacerle frente o siente miedo: 5.136-43; 17.61-9; 18.161-4; 18.573-586 (escudo); 24.41-43.

En 5.136-143 se compara a Diomedes, incitado en realidad por la diosa Atenea, con un león azuzado por las heridas que le inflige un pastor que intenta defender su ganado. La expresión ἐπ' εἰροπόκοις ὀΐεσσι (5.137) es, según Kirk, un apéndice casi adverbial del pastor, situado en el campo, ἀγρῳ, como zona de pastoreo (en oposición a ἄρουρα, zona de cultivo)[81]. El león reacciona con más voracidad aún, por lo que el pastor tiene que buscar refugio y abandonar el ganado. En caso de que entendamos que el pastor es el sujeto que se refugia[82]. Asimismo, el pastor, que roza al león, pero no lo doblega, podría hacer referencia a Pándaro, quien acaba de herir a Diomedes con una de sus flechas[83].

El pastor aparece caracterizado con los rasgos tradicinales: está vigilante sobre su ganado y debe de tener consigo jabalinas o algún arma arrojadiza con la que hiere al león. Lo extraordinario de este símil es que el pastor no logra disuadir a la fiera (como se esperaría, una vez herida), sino que la azuza, por lo que no solo no logra defender su ganado, sino que provoca una auténtica matanza con la fiera enardecida.

El siguiente símil es digno de ser citado:

> *Ὡς δ' ὅτε τίς τε λέων ὀρεσίτροφος, ἀλκὶ πεποιθὼς,*
> *βοσκομένης ἀγέλης βοῦν ἁρπάσῃ ἥ τις ἀρίστη·*
> *τῆς δ' ἐξ αὐχέν' ἔαξε λαβὼν κρατεροῖσιν ὀδοῦσι*
> *πρῶτον, ἔπειτα δέ θ' αἷμα καὶ ἔγκατα πάντα λαφύσσει*
> *δηῶν· ἀμφὶ δὲ τόν γε κύνες τ' ἄνδρές τε νομῆες* 65
> *πολλὰ μάλ' ἰύζουσιν ἀπόπροθεν οὐδ' ἐθέλουσιν*
> *ἀντίον ἐλθέμεναι· μάλα γὰρ χλωρὸν δέος αἱρεῖ·*
> *ὣς τῶν οὔ τινι θυμὸς ἐνὶ στήθεσσιν ἐτόλμα*
> *ἀντίον ἐλθέμεναι Μενελάου κυδαλίμοιο.*
>
> *(17.61-69)*

[81] Vid. CHANTRAINE s. v. 'ἀρόω' y KIRK (1990): 71.
[82] Sobre la ambigüedad de este verso y las distintas interpretaciones por parte de los estudiosos, vid. KIRK (1990): 71-72.
[83] Cf. KIRK (1990): 71, LONSDALE (1990): 52.

Como cuando un león que se alimenta en las montañas, confiado en su
fuerza, captura a la mejor vaca del rebaño mientras pace;
y cogiéndola del cuello la despedaza con sus fuertes dientes
en primer lugar y después la sangre y todas las entrañas engulle
cortándolas; y a su alrededor los perros y los pastores 65
se desgañitan de lejos y no quieren
hacerle frente; pues los sobrecoge un pálido miedo;
así el ánimo de ellos en el pecho no se atrevía
a hacerle frente al glorioso Menelao.

Menelao ha matado a Euforbo y se dispone a quitarle la armadura. El primer paralelo se da entre la matanza del león y la de Menelao, continúa con la engullida de la presa y el intento de despojar al cadáver; después el foco se centra en los asustados perros y pastores y, cuando volvemos a la narrativa, su cobardía es transferida a los troyanos. En efecto, la maestría de la poesía homérica se manifiesta en este tipo de símiles en que hay dos o más puntos de comparación que ilustran desde varios puntos de vista lo que sucede en el campo de batalla[84]. De nuevo, la estampa pastoril presenta los rasgos característicos del pastor, acompañado de perros pastores que tratan en vano, de lejos, de disuadir a la fiera predadora con sus ladridos. Es el miedo ante la violencia del ataque sañudo del león al ganado el que impide que los pastores lo protejan eficazmente. Mención especial merecen el género y número que designa al pastor en este símil: el plurar subraya la imagen, ya conocida, de la comunidad pastoril que será aprovechada en la dramaturgia euripídea (y sofoclea), mientras que el género masculino, enfatizado además mediante el sustantivo ἄνδρές –de hecho ἄνδρές νομῆες debe entenderse como un sintagma inseparable– apunta a una especialización sexista de la prfesión del pastor, reservada en la *Ilíada* a los varones.

Por último (18.161-4), los Ayantes son como pastores (ποιμένες ἄγραυλοι) indefensos que no pueden apartar al fiero león hambriento, Héctor, del cadáver de su presa, Patroclo.

Veamos ahora la escena del escudo de Aquiles que representa el ataque de dos leones:

[84] EDWARDS (1991): 28. Para un estudio de los símiles del libro 17 y su relación con la estructura narrativa, vid. MOULTON (1977): 73-76.

Ἐν δ' ἀγέλην ποίησε βοῶν ὀρθοκραιράων·
αἱ δὲ βόες χρυσοῖο τετεύχατο κασσιτέρου τε,
μυκηθμῷ δ' ἀπὸ κόπρου ἐπεσσεύοντο νομὸνδὲ
πὰρ ποταμὸν κελάδοντα, παρὰ ῥοδανὸν δονακῆα.
χρύσειοι δὲ νομῆες ἅμ' ἐστιχόωντο βόεσσι
τέσσαρες, ἐννέα δέ σφι κύνες πόδας ἀργοὶ ἕποντο.
σμερδαλέω δὲ λέοντε δύ' ἐν πρώτῃσι βόεσσι
ταῦρον ἐρύγμηλον ἐχέτην· ὃ δὲ μακρὰ μεμυκὼς
ἕλκετο· τὸν δὲ κύνες μετεκίαθον ἠδ' αἰζηοί.
τὼ μὲν ἀναρρήξαντε βοὸς μεγάλοιο βοείην
ἔγκατα καὶ μέλαν αἷμα λαφύσσετον · οἱ δὲ νομῆες
αὔτως ἐνδίεσαν ταχέας κύνας ὀτρύνοντες.
οἱ δ' ἤτοι δακέειν μὲν ἀπετρωπῶντο λεόντων,
ἱστάμενοι δὲ μάλ' ἐγγὺς ὑλάκτεον ἔκ τ' ἀλέοντο.
(18.573-586)[85]

Allí labró también una manada de vacas de rectos cuernos;
las vacas, fabricadas en oro y estaño,
con un mugido se precipitaban del estiércol al pasto
por un ruidoso río, por un cimbreante cañaveral.
Cuatro pastores de oro iban en fila
junto con las vacas, nueve perros de patas ligeras los acompañaban.
Dos leones, terribles de ver, en medio de las primeras vacas
a un toro de fuerte bramido sujetaban, que bramaba sin cesar
mientras lo arrastraban; perros y mozos lo perseguían.
Pero aquellos tras desgarrar la piel del enorme buey
las entrañas y la negra sangre devoraban con avidez; los pastores
los hostigaban en vano azuzando a los rápidos perros.
Estos estaban demasiado lejos de los leones para morderlos,
deteniéndose cerca ladraban, pero los esquivaban.

[85] Los versos 587-589 describen un pastizal y parecen pertenecer a otro círculo.

En el escudo hay una descripción más detallada del paisaje que en los símiles que hemos visto hasta ahora. Un río y un cañaveral nos presentan una naturaleza bella y apacible, como la de la tardía poesía bucólica, sin embargo, la lucha irrumpe en este mundo a través del ataque de los dos leones. Al igual que en los símiles, defienden al ganado pastores y perros. La descripción del escudo en este punto es más detallada que la de los símiles, puesto que nos ofrece el número. Los pastores no usan armas en esta ocasión, sino que azuzan a sus perros, que no se atreven a acercarse a los leones. Nótese además el paralelismo entre ἔγκατα καὶ μέλαν αἷμα λαφύσσετον (18.583) y αἷμα καὶ ἔγκατα πάντα λαφύσσει en 17.64, donde también un grupo de pastores trata en vano de defender al ganado vacuno con gritos y ladridos desde lejos, pues temen la ferocidad del león.

Así, la escena del escudo cumple la misma función que los símiles, la de recordarnos que estamos en un mundo donde la violencia irrumpe por doquier, y en un poema donde asistimos a la muerte de un gran número de hombres, lo que nos hace ver la guerra como algo excesivo y destructivo, la ruina de la paz y el placer[86]. El mundo pastoril es una buena metáfora de este universo: el pastor que vigila con celo a su rebaño es extremadamente vulnerable ante las acometidas de las bestias salvajes. La escena se vuelve más significativa por encontrarse en el escudo de Aquiles que, en su vuelta a la batalla, recibirá varios símiles de león. En efecto, el héroe es el más destructivo de los leones.

Por último, el símil del libro 24 (41-43) en que Apolo, compadeciéndose del trato que está recibiendo el cadáver de Héctor a manos de Aquiles, compara al Pelida con un león que fiado en su βίῃ καὶ ἀγήνορι θυμῷ (42) ataca los rebaños de los mortales, hace más hincapié en la brutalidad del héroe que en el comportamiento de los pastores, cuya existencia en el símil solo viene dada por la frase ἐπὶ μῆλα βροτῶν (43). Al contrario que en el resto de símiles no sabemos nada de su esfuerzo por rescatar al ganado. Solo se menciona que el león se da un festín. De este modo, el poeta enfatiza al protagonista, dejando a un lado a las víctimas.

b) El pastor es inexperto o negligente: 10.485-8; 15.323-7; 15.630-7; 16.352-6.

En este grupo de símiles la responsabilidad de la matanza recae por entero sobre el pastor, que muestra comportamientos indebidos. En el símil del libro 10 los rebaños

[86] TAPLIN (1980): 15.

carecen de guardián (μήλοισιν ἀσημάντοισιν, 485). Especialmente significativos y descriptivos son los símiles del libro 15:

> *οἳ δ' ὥς τ' ἠὲ βοῶν ἀγέλην ἢ πῶϋ μέγ' οἰῶν*
> *θῆρε δύω κλονέωσι μελαίνης νυκτὸς ἀμολγῷ,*
> *ἐλθόντ' ἐξαπίνης σημάντορος οὐ παρεόντος, 325*
> *ὣς ἐφόβηθεν Ἀχαιοὶ ἀνάλκιδες· ἐν γὰρ Ἀπόλλων*
> *ἧκε φόβον, Τρωσὶν δὲ καὶ Ἕκτορι κῦδος ὄπαζεν.*
> *(15.323-327)*

> *Igual que a una manada de bueyes o a un gran rebaño de ovejas*
> *dos bestias asaltan en el momento del ordeño de la negra noche*
> *cuando llegan de repente durante la ausencia del guardián, 325*
> *así huyeron los aqueos sin coraje; pues Apolo*
> *les infundía la huída y a los troyanos y a Héctor la gloria concedía.*

Zeus obliga a Poseidón a retirarse de la batalla, pues estaba ayudando a los aqueos, que habían recuperado la ventaja. Manda entonces a Apolo a infundir ánimo a Héctor y a asistir a los troyanos. Como señala Moulton, la significación poética de este símil es notable. Equilibra e intensifica la anterior imagen de 15.271 ss. que muestra a los griegos en pánico, como perros y cazadores que persiguiendo a un ciervo o cabra huyen ante la aparición del león, Héctor; esta vez, los griegos no son los cazadores, sino el rebaño que es puesto en estampida por dos bestias salvajes. Además, el león solitario del símil anterior, que simbolizaba a Héctor en 15.275, ha sido ahora reemplazado por una doble amenaza (15.324): Héctor tiene la ayuda de Apolo y su ataque es más formidable[87]. El rebaño ha sido abandonado del mismo modo que Poseidón ha abandonado a los griegos[88]. Sin embargo, Lonsdale ha apuntado la posibilidad de que la ausencia de pastor haga referencia a Aquiles[89]. En nuestra opinión una opción no excluye a la otra, pues es propio de la naturaleza del símil hacer referencia a su contexto inmediato y, en este caso, el pastor ausente sería Poseidón, pero también al contexto

[87] Vid. MOULTON (1977): 69. Como afirma el estudioso, Héctor es el principal protagonista del libro 15 por lo que se le asignan la mayor parte de los símiles de este libro: seis.
[88] JANKO (1994): 262.
[89] LONSDALE (1990): 68.

narrativo en su totalidad, lo que no impide que, además de al dios, haya una velada alusión a Aquiles, el pastor ausente por antonomasia en la *Ilíada*.

Hay que notar también que, al contrario que en los símiles anteriores en que se destaca el estado de ánimo del león, aquí el ataque es visto desde el punto de vista de las ovejas y bueyes enfatizando el miedo que sienten[90].

Por último, cabe señalar la expresión νυκτὸς ἀμολγῷ (15.324). La conexión etimológica con ἀμέλγω, 'ordeñar', está clara por lo que la expresión debe referirse a la mañana (cf. 22.28) o al crepúsculo (cf. 22.317); sin embargo aquí 'en plena noche' parece ser el significado, en cuyo caso el sentido etimológico ἀμολγῷ se ha perdido[91]. Aún así, está claro que la fórmula era bien entendida en el ambiente en que originariamente se creó, una sociedad aristocrática que vivía del ganado. Aunque en Homero se haya olvidado su significado original, esta fórmula es una clara muestra de que la *Ilíada* nos muestra a una sociedad eminentemente pastoril que medía el tiempo según las actividades de pastoreo. Si bien el buen pastor vigila durante la noche, en este caso, el ganado es asaltado σημάντορος οὐ παρεόντος (15.325).

El segundo de los símiles del libro 15 reza así:

αὐτὰρ ὅ γ' ὥς τε λέων ὀλοόφρων βουσὶν ἐπελθών,
αἵ ῥά τ' ἐν εἰαμενῇ ἕλεος μεγάλοιο νέμονται
μυρίαι, ἐν δέ τε τῇσι νομεὺς οὔ πω σάφα εἰδὼς
θηρὶ μαχέσσασθαι ἕλικος βοὸς ἀμφὶ φονῇσιν·
ἤτοι ὃ μὲν πρώτῃσι καὶ ὑστατίῃσι βόεσσιν
αἰὲν ὁμοστιχάει, ὃ δέ τ' ἐν μέσσῃσιν ὀρούσας 635
βοῦν ἔδει, αἳ δέ τε πᾶσαι ὑπέτρεσαν· ὣς τότ' Ἀχαιοὶ
θεσπεσίως ἐφόβηθεν ὑφ' Ἕκτορι καὶ Διὶ πατρὶ
πάντες, (...)

(15.630-637)

[90] Como afirma SCOTT (2009): 39 la mayoría de los símiles parecen adoptar el punto de vista del narrador. Sin embargo, hay métodos para introducir otros puntos de vista, como el de un personaje. En este caso, el punto de vista es el de las víctimas. Como señala DE JONG (1987): 126-27 el narrador puede asimilar su focalización a la de un personaje, de forma que ilustra en la comparación o símil lo que el personaje ha visto o experimentado. La autora llama a este tipo de símiles '*assimilated similes*'.

[91] Vid. HAINSWORTH (1993): ad 11.173-7.

Entonces él, como el funesto león que ataca a las vacas,
que en el prado a orillas de un extenso río pacen
incontables y entre ellas un pastor que aún no sabe
luchar con la fiera para evitar la matanza de una vaca de retorcidos
cuernos; con las primeras y con las últimas vacas
va en fila todo el tiempo, más este se lanza contra las del medio
a una vaca devora y todas se espantan; así entonces los aqueos
prodigiosamente huyeron ante Héctor y ante Zeus padre
todos, (....)

Este símil es interesante desde varios puntos de vista. En primer lugar, debe notarse el juego etimológico entre νομεὺς y νέμονται. El vocablo, como ya hemos señalado, expresa una íntima relación entre el pastoreo y el arte militar. En efecto, este pastor no sabe νέμειν, pues anda siempre con las últimas o las primeras vacas, dejando abandonadas a las del medio.

La elaboración del símil es grande y los contrastes y similitudes, significativos: la víctima solitaria es como el guerrero que cae y las vacas son los griegos en estampida. El símil acaba con estos, pero, más adelante, Homero vuelve hacia Héctor que, en efecto, mata a un solo hombre (15.638)[92]. Es más, la huída es comunicada a través del símil, no de la narrativa. Nos los podemos imaginar porque el símil ha comunicado tan efectivamente la naturaleza de su miedo que el poeta puede seguir fácilmente con su historia[93].

En 16.352-356 son los lobos quienes atacan el rebaño, que anda diseminado debido a la negligencia del pastor (ποιμένος ἀφραδίῃσι, 354)[94]. Los lobos son, en este caso, Patroclo y los mirmidones. Mientras que el guerrero solitario siempre es comparado al león, el ejército en conjunto suele ser parangonado a los lobos (cf. 4.471; 8.131; 11.72; 13.102 ss.; 22.263 ss.; los mirmidones fueron comparados a lobos en los vv. 156-63). Los corderos y carneros son los troyanos y el pastor no es otro que Héctor, que unos versos más adelante (16.367) abandonará a sus huestes.

[92] JANKO (1994): 297.
[93] Tal como señala SCOTT (2009): 7-8.
[94] Estamos, por tanto, propiamente hablando, ante un símil de lobos, pero lo hemos incluido junto con los símiles de león por la similitud que muestra con éstos.

c) La fiera, aún sabedora de que va a morir, no suelta a su presa o bien huye después de haber matado a las vacas, consciente de que los pastores se vengarán de ella: 12.299-308; 15.585-588.

En el primero de estos pasajes (12. 299 ss.) Sarpedón no desiste en su intento de traspasar el muro aqueo, aunque le cueste la vida, como el león que arremete contra el ganado a pesar de encontrarse a boyeros que lo defienden con perros y con palos. Para Hainsworth este es el más elaborado símil de león en la *Ilíada*. Este león es un héroe por derecho propio; inspirado por su θυμὸς ἀγήνωρ (300) intenta una tarea arriesgada (ἐς πυκινὸν δόμον ἐλθεῖν 301) como el asalto de la muralla; no se retirará aunque encuentre resistencia, sino que vencerá o morirá. El símil clarifica el color emocional de la narración más que la acción con la que se relaciona y prepara para la *parainesis* de Sarpedón a Glauco que incita a su compañero a cobrar gloria de los otros o dársela a ellos (12.310-328)[95]. Los pastores (βώτορας ἄνδρας, 12.302) y sus perros quedan en un segundo plano ante la descripción de este león que supone el más elaborado ejemplo del código heroico. El narrador consigue así presentar el ataque de Sarpedón al muro aqueo como un hecho importante y amenazante[96]. Los pastores usan armas rústicas, palos, pero también jabalinas (δούρεσσι, 303; ἄκοντι, 306) cumpliendo con su cometido de proteger el rebaño que custodian (φυλάσσοντας, 303). El símil no deja claro si el león va a morir o a salir con vida, ambas soluciones son plausibles, pero el poeta no nos habla del resultado de la escaramuza. Sin embargo, en el poema, Sarpedón morirá[97].

Como han señalado algunos autores, Sarpedón es, junto con Héctor, el único héroe del bando troyano que es comparado con un león y esta comparación tiene lugar en el momento del ataque a la empalizada griega[98]. Si la ciudad de Troya se asimila constantemente a un establo que los leones-aqueos quieren asediar, ahora, cuando los dárdanos llevan la delantera, el muro aqueo convierte el campamento griego en otro establo (σταθμοῖο, 12.304) que está a punto de caer en manos de los leones-troyanos.

---

[95] HAINSWORTH (1993): 351. El hecho de que este símil tiene relación con el discurso directo de Sarpedón es también enfatizado por DE JONG (1987): 272, n. 81.

[96] Como señala DE JONG (1987): 75.

[97] En 20.164 ss. también se compara a Aquiles con un león cuyo ánimo lo impulsa a enfrentarse con los hombres o morir en el intento. Sin embargo, este no es un símil estrictamente pastoril, sino más bien de caza, en el que la fiera salvaje irrumpe en el mundo civilizado y todo el pueblo se ve obligado a luchar contra esta. El símil recuerda al mito del jabalí de Calidón (9.529-605) y hace hincapié en la gran mortandad que causa Aquiles. Para DUCHEMIN (1960): 395, sin embargo, caza y pastoreo están emparentados: «Si l'âge de la chasse a précédé celui de l'élevage, tout berger n'est-il pas en même temps chasseur?».

[98] CROFT (1974): 71, LONSDALE (1990): 60.

Interesante es también el siguiente símil en que Antíloco (15.585-588), después de haber causado gran mortandad, no se atreve a enfrentarse a Héctor. Es como un león, que, tras haber matado a un pastor (βουκόλον, 587) o un perro, teme las represalias de sus compañeros (ὅμιλον...ἀνδρῶν, 588). Este es el único de todos los símiles en que se menciona la muerte del pastor. En efecto, en el fragor de la batalla los guerreros, aun valientes, son tan vulnerables como un pastor ante la acometida de un depredador.

3) Conclusiones

Los símiles de león son un buen ejemplo para demostrar el alto contenido simbólico del símil homérico. Frente a la idea tradicional de que el poeta usa el símil para describir el mundo de su auditorio, este tipo de símiles enfatiza más bien la relación existente en el imaginario griego entre el liderazgo militar y el pastoreo. Así, no se da una visión realista o natural del león. Este no ruge, no suele aparecer con sus cachorros, no hace otra cosa que atacar los ganados de los mortales. Es, como ya hemos dicho, una forma simbólica de presentar a los héroes que, como el león, no temen al peligro y están dispuestos a matar incluso a costa de su propia vida[99]. La asimilación al ganado pinta a los guerreros a los que se aplica el símil como víctimas naturales, pero insiste además en su incapacidad de actuar por sí mismos, en su dependencia total en relación al jefe, al ποιμήν λαῶν encargado de dirigirlos[100]. Del mismo modo, la preferencia del público por este tipo de símiles viene marcada por la tradición, no porque el ataque de los leones formase parte de su vida cotidiana. Varios estudiosos han demostrado que, probablemente, este motivo, que se encuentra también en el arte micénico, fue heredado de Asia Menor[101]. De hecho, no ha podido demostrarse que existiesen leones en Grecia en la época en que los poemas homéricos eran cantados[102].

El símil de león ilustra, por tanto, de una forma vívida y magistral los avatares de la batalla. Todo guerrero busca en el combate convertirse en depredador, pero corre el riesgo de pasar a ser la presa. De este modo la imagen del depredador (el león) y la presa (el ganado) proporcionan una imagen del resultado del combate[103].

En el anterior epígrafe hablábamos de la fórmula "pastor de pueblos" mediante la cual se ejercía una asociación entre el liderazgo militar y el pastoreo. Esta es la clave para entender los símiles de león. Así, como el ποιμήν λαῶν, el pastor del símil:

---

[99] LONSDALE (1990): 35; DARMON (2001): 222.
[100] BONNAFÉ (1984): 57.
[101] SCOTT (1974): 169-177; WEST (1997): 246-47; LONSDALE (1990): 103.
[102] LONSDALE (1990): 103.
[103] Vid. REDFIELD (1992): 342.

a) Debe vigilar su rebaño incluso por la noche, del mismo modo que el líder militar debe montar guardias nocturnas (11.548 ss., 17.656 ss., cf. 2.24-25, 10.73 ss.).

b) Debe guiar al rebaño en grupo y no permitir que ninguna res se aleje de la manada, del mismo modo que el líder debe ordenar a sus hombres (15.630 ss., cf. 4.220-421).

c) Debe cuidar de que sus animales no sufran daño, sirviéndose para ello de perros y armas defensivas tales como jabalinas (ἄκοντες, 11.552; 12.306; 17.661), picas (ἔγχεσι, 17.111), palos (δούρεσσι, 12.303) y teas encendidas (καιόμεναί δεταί, 11.554; 17.663), del mismo modo que el "pastor de pueblos" lucha con picas, jabalinas, etc., para impedir que sus huestes perezcan (12.229 ss., 17.110 ss.).

Sin embargo, estos pastores de los símiles parecen destinados a fracasar[104]. Incluso cuando logran matar al león, este ya ha causado gran mortandad entre el rebaño (5.554 ss., 16.751 ss.). Si lo hieren, no hacen más que aumentar su fuerza (5.136 ss.) o bien sienten miedo (17.61 ss.) o su ataque es vano (18.573 ss.). Los pastores son inexpertos (10.485-8; 15.323-7; 15. 630-7; 16.352-6) o mueren en la defensa del rebaño (15.585 ss.). Los símiles de león iluminan así uno de los temas básicos de la *Ilíada*: el del liderazgo inefectivo, protagonizado en el poema por Agamenón, que se muestra como un pastor negligente que conduce a su pueblo a la muerte, y Héctor, que como en nuestro símil de 15.585 ss., muere tras haber causado gran mortandad.

Asimismo, los leones suelen ser asimilados a los griegos, atacantes en el poema, y los rebaños, a los troyanos, que defienden la ciudad (excepto en el caso ya citado de Sarpedón y Héctor). Todo el poema parece activar la asociación de Troya con un redil que los pastores troyanos han de proteger del ataque de los feroces griegos.

Por otra parte, en estas comparaciones vemos un alto grado de compañerismo por parte de los pastores. Cuando peligra la vida de un pastor o de su rebaño, los demás acuden en su ayuda y ponen a su disposición todas las armas que poseen para atacar a la fiera y evitar el peligro, del mismo modo que en el ejército unos cuidan de otros y, si bien, a veces actúan en solitario, son un grupo. Esta cualidad será explotada por Eurípides en *Ifigenia entre los tauros,* donde nos muestra a unos pastores unidos para proteger sus reses, así como en *Bacantes,* donde se ponen de acuerdo para aprehender a Ágave y sus seguidoras, y en *Andrómeda,* donde la comunidad de pastores se reúne para socorrer al desfallecido Perseo.

[104] Cf. DUCHEMIN (1960): 398.

Por último, cabe destacar que la profesión del pastor es, como la del guerrero, una profesión varonil.

2.2.2. El pastor en los símiles de animales de granja.

En los símiles de la *Ilíada* hay dos grupos animales básicos: los salvajes y los domesticados. El primer grupo es más numeroso, pues se adapta mejor al contexto guerrero, e incluye a leones, jabalíes, panteras, lobos. Las comparaciones con animales de granja casi siempre hacen referencia a un héroe o a la armada en su conjunto. Esta familia de símiles puede darse casi en cualquier contexto, guerrero o pacífico, para calificar a los protagonistas[105]. Los símiles de animales de granja en que aparece un pastor (2.469-482, 3.197-198, 4.433-438, 10.183-189, 13.489-495, 13.570-575) suelen hacer referencia a la relación del líder con su ejército. Especialmente significativo es el primero de estos símiles:

Ἠΰτε μυιάων ἀδινάων ἔθνεα πολλὰ
αἵ τε κατὰ σταθμὸν ποιμνήϊον ἠλάσκουσιν
ὥρῃ ἐν εἰαρινῇ ὅτε τε γλάγος ἄγγεα δεύει,
τόσσοι ἐπὶ Τρώεσσι κάρη κομόωντες Ἀχαιοὶ
ἐν πεδίῳ ἵσταντο διαρραῖσαι μεμαῶτες.
Τοὺς δ' ὥς τ' αἰπόλια πλατέ' αἰγῶν αἰπόλοι ἄνδρες
ῥεῖα διακρίνωσιν ἐπεί κε νομῷ μιγέωσιν,
ὣς τοὺς ἡγεμόνες διεκόσμεον ἔνθα καὶ ἔνθα
ὑσμίνηνδ' ἰέναι, μετὰ δὲ κρείων Ἀγαμέμνων
ὄμματα καὶ κεφαλὴν ἴκελος Διὶ τερπικεραύνῳ,
Ἄρεϊ δὲ ζώνην, στέρνον δὲ Ποσειδάωνι.
ἠΰτε βοῦς ἀγέληφι μέγ' ἔξοχος ἔπλετο πάντων
ταῦρος· ὃ γάρ τε βόεσσι μεταπρέπει ἀγρομένῃσι·
τοῖον ἄρ' Ἀτρεΐδην θῆκε Ζεὺς ἤματι κείνῳ
ἐκπρεπέ' ἐν πολλοῖσι καὶ ἔξοχον ἡρώεσσιν.

(2.469-483)

[105] Para un estudio completo de esta familia de símiles vid. SCOTT (1974): 79-80.

Como los enjambres numerosos de abundantes moscas
que en el establo pastoril vuelan agrupadas 470
en la estación primaveral cuando la leche rebosa los cántaros
tantos aqueos de melenuda cabellera frente a los troyanos
en la llanura se apostaban, ávidos de destrucción.
Como los cabreros a los amplios rebaños de cabras
fácilmente separan cuando se mezclan en el pasto, 475
así los caudillos los ordenaban y dividían por aquí y por allá
para ir a la batalla y, en medio, el soberano Agamenón
igual en sus ojos y cabeza a Zeus, que se deleita con el rayo,
en la cintura, a Ares, y en el pecho, a Poseidón.
Como en la manada el buey más sobresaliente de todos es 480
el toro, pues se distingue entre todas las vacas reunidas;
así Zeus al Atrida volvió aquel día
excelente entre todos y sobresaliente entre los héroes.

Tras el sueño enviado por Zeus, Agamenón se dirige a poner en formación a sus hombres. Homero pinta al ejército aqueo con una larga cadena de símiles que empieza en 2.455 donde la armada se parece al fuego que abrasa un bosque y brilla desde lejos, por el fulgor de sus escudos, y a la raza de las incontables aves que revolotean de aquí para allá (2.459-468). El símil de los versos 469-473 es propiamente hablando un símil de insectos, pero hemos decidido estudiarlo aquí porque está fuertemente relacionado con el símil posterior y ayuda a captar mejor su significado. En primer lugar, el símil de las moscas nos lleva desde el vasto espacio de la montaña de las comparaciones anteriores hacia un mundo pastoril más cerrado. El ejército está en orden, inquieto y con ganas de destrucción, en la llanura. El símil presenta, por contraste, una escena pacífica, pero que incluye alguna tensión en menor escala: las numerosas moscas revolotean sin descanso, atraídas por la leche. Estos insectos son una molestia más que una amenaza; aún así, su apariencia, en paralelo con otras descripciones de molestas moscas en la *Ilíada*, proporciona un débil reflejo de lo ominoso en este contexto pastoril.[106] La frase final διαρραῖσαι μεμαῶτες confiere un aire irónico al símil, dada la escasa capacidad de destrucción que las moscas pueden tener; de hecho, en otros símiles iliádicos las moscas

[106] MOULTON (1977): 30.

representan una naturaleza en paz en contraste con otros insectos como las abejas o avispas[107]. Sin embargo, el símil nos mete de lleno en un entorno pastoril, pues el aspecto inoportuno de las moscas aquí resaltado es bien conocido por los pastores, ya que estas acosan al ganado[108].

A pesar de las implicaciones amenazadores de διαρραῖσαι μεμαῶτες (473), el siguiente vehículo del símil pertenece de lleno al contexto pastoril sugerido por la leche en los recipientes en 471. Los jefes que ordenan al ejército son ahora comparados con cabreros que separan sus rebaños fácilmente cuando los llevan a pastar. El contraste, que asciende casi a una disyunción, entre las escenas pacíficas y marciales, lo cual es un efecto frecuente en los símiles homéricos, es explícito aquí: compárese νομῷ μιγέωσιν en 475 con ὑσμίνηνδ΄ ἰέναι en 477[109].

Después el jefe es comparado con tres dioses. La extrañeza de este símil ha sido señalada en varias ocasiones[110]. En primer lugar, lo normal es comparar a un héroe con alguno de los dioses, no con tres. En segundo lugar, nunca se dice que el hombre se parezca al dios en alguna característica física. En tercer lugar, ζώνη suele referirse a la cintura de la mujer. Sin embargo, el efecto explícito de la comparación es poner de manifiesto el esplendor del jefe: el símil en sí asume la función de *auxesis*. Este efecto es amplificado y complicado por el último símil de la secuencia, en que Agamenón es pintado como el toro que sobresale en la manada (480-3). La progresión desde 476 es notable: como uno de los líderes que ordena la armada, Agamenón puede ser llamado pastor en los términos del símil anterior, mientras que ahora él es solo una parte, aunque la parte sobresaliente, del rebaño en sí. Esto puede sugerir un enlace entre la narración anterior del libro 2 y el engaño de Agamenón; de hecho, Zeus, mencionado en este símil en 482 y 478, tiene el control del líder y se puede decir que es el verdadero pastor[111].

Además, los animales de granja suelen ser asimilados a guerreros indefensos, como en 13.570-575 en que Adamante, al morir es comparado con un buey al que los pastores arrastran con cuerdas por la fuerza. Este ejemplo resalta aún más el toque irónico que hay en la comparación de Agamenón con un toro[112].

---

[107] Vid. SCOTT (2009): 52.
[108] Vid. DUCHEMIN (1960): 391.
[109] MOULTON (1977): 31.
[110] Cf. e.g. KIRK (1985): 166, SCOTT (2009): 54-55.
[111] MOULTON (1977): 32.
[112] Para el estudio de los símiles de animales de granja en relación con héroes indefensos, vid. SCOTT (2009): 56. Podemos citar como ejemplos 17.520 ss. en que el héroe moribundo es comparado con el buey al que se le corta la cerviz para el sacrificio y 20.403 ss. en que Hipodamante se compara a un toro

Así, el símil con su contraste entre la narración violenta en que se enmarca y las escenas pacíficas que pinta, la preeminencia de Agamenón y el hincapié hecho en los inofensivos animales domésticos, enfatiza el tema principal del libro y uno de los temas prominentes de la *Ilíada*: el del liderazgo inefectivo. En efecto, como hemos visto en nuestra discusión acerca de la fórmula "pastor de pueblos" y en nuestro análisis de los símiles de león, sí hay algo que caracteriza al líder épico es que está destinado a fracasar[113].

En estrecha relación con este símil se encuentran 3.197 ss. y 13.489 ss. En el primero, en la famosa escena de la *teikhoskopia,* Príamo compara a Odiseo con un carnero «que atraviesa un gran rebaño de cándidas ovejas». Más elaborado es el símil del libro 13, Eneas conduce a sus hombres como un carnero conduce a sus rebaños para beber después de haber pastado, pero inmediatamente se convierte en un pastor que se alegra por esta visión; este cambio lo hace líder entre los líderes, "pastor de pueblos". El símil pacífico refleja las dos caras del equilibrio, complementando al anterior símil violento en que un hombre se opone a muchos (13.470-75). Un κτίλος (13.492), originalmente "animal domesticado", es un jefe, el carnero entrenado para conducir el rebaño[114]. Lo apropiado de la analogía también se da sobre el terreno espiritual, como se enfatiza aquí por el punto de comparación que es emotivo: el pastor se alegra en su corazón por el orden de sus rebaños (13.493), tanto como Eneas se alegra en su pecho (13.494) por la respuesta obediente del ejército[115]. Ambos pasajes hacen referencia a la relación del líder con sus tropas, que es comparado, ya con el pastor, ya con el animal más sobresaliente del rebaño. En este caso, no hay caracterización irónica. La maestría de Homero le permite usar un mismo similema para expresar, bien admiración, bien compasión por sus protagonistas.

En el libro 4 (433 ss.) los troyanos son «como las ovejas innumerables de un hombre muy rico»[116] que balan sin cesar mientras son ordeñadas. El tono pacífico del símil contrasta con el contenido violento de la narración en que los ejércitos se disponen a retomar la lucha. Los troyanos son como ovejas que pueden ser atacadas; de hecho, en

---

al que llevan con cuerdas al sacrificio. Sin embargo, no se especifica que sean pastores los protagonistas de estos símiles.

[113] Para un estudio de la secuencia de símiles del libro 2 vid. MOULTON (1977): 27-33 y SCOTT (2009): 43-65, quien afirma que todos los símiles de este libro tienen la función de caracterizar irónicamente el tema del liderazgo inefectivo.

[114] JANKO (1994): 109.

[115] LONSDALE (1990): 21.

[116] Esta frase demuestra que las cabezas de ganado son señal de riqueza en la poesía homérica, como veremos con más detenimiento más adelante y como insiste CROFT (1974): 20.

el libro 5 serán los griegos quienes tomen la delantera. Así, el poeta presagia el destino de los dárdanos a través de este símil.

Por último, en el libro 10 (183 ss.) los guardianes son comparados con perros y pastores que hacen la guardia nocturna del rebaño. El símil marca la estrecha relación entre el "pastor" y su pueblo, pues, como hemos visto, la principal función del líder militar es cuidar de los suyos.

Los símiles de animales de granja en que aparece el pastor vienen a iluminar la fórmula "pastor de pueblos". El ejército es un rebaño y el líder su pastor. Esta relación puede ser fallida y así el símil del libro 2 enfatiza el liderazgo inefectivo de Agamenón, o puede ser satisfactoria, como en el caso de Eneas y Odiseo, pintados por el poeta como líderes de la manada. Sea como sea, el énfasis siempre recae en la responsabilidad del pastor para con sus rebaños.

2.2.3. La emboscada al rebaño: Escudo de Aquiles (18.520-534)

En el escudo que Hefesto labra para el hijo de Tetis se muestra el que parece ser uno de los mayores peligros y un motivo de guerra en la sociedad heroica: el robo de ganado.

οἳ δ' ὅτε δή ῥ' ἵκανον ὅθι σφίσιν εἶκε λοχῆσαι,
ἐν ποταμῷ, ὅθι τ' ἀρδμὸς ἦεν πάντεσσι βοτοῖσιν,
ἔνθ' ἄρα τοί γ' ἴζοντ' εἰλυμένοι αἴθοπι χαλκῷ.
τοῖσι δ' ἔπειτ' ἀπάνευθε δύω σκοποὶ ἧατο λαῶν
δέγμενοι ὁππότε μῆλα ἰδοίατο καὶ ἕλικας βοῦς.
οἳ δὲ τάχα προγένοντο, δύω δ' ἅμ' ἕποντο νομῆες 525
τερπόμενοι σύριγξι· δόλον δ' οὔ τι προνόησαν.
οἳ μὲν τὰ προϊδόντες ἐπέδραμον, ὦκα δ' ἔπειτα
τάμνοντ' ἀμφὶ βοῶν ἀγέλας καὶ πώεα καλὰ
ἀργεννέων οἰῶν, κτεῖνον δ' ἐπὶ μηλοβοτῆρας.
οἳ δ' ὡς οὖν ἐπύθοντο πολὺν κέλαδον παρὰ βουσὶν 530
εἰράων προπάροιθε καθήμενοι, αὐτίκ' ἐφ' ἵππων
βάντες ἀερσιπόδων μετεκίαθον, αἶψα δ' ἵκοντο.
στησάμενοι δ' ἐμάχοντο μάχην ποταμοῖο παρ' ὄχθας,
βάλλον δ' ἀλλήλους χαλκήρεσιν ἐγχείῃσιν.

Cuando llegaron adonde era oportuno tender la emboscada,
en el río donde estaba el abrevadero de todas las vacas,
allí entonces se apostaron, recubiertos de brillante bronce.
Dos vigías suyos se habían colocado a distancia de las huestes
donde pudiesen ver las ovejas y las vacas de retorcidos cuernos.
En seguida las vieron, dos pastores las acompañaban 525
deleitándose con la siringe; y no sospecharon engaño alguno.
Al verlos, los agredieron por sorpresa y en seguida
interceptaron la manada de vacas y los bellos rebaños
de blancas ovejas y mataron a los pastores.
Cuando advirtieron el gran clamor entre las vacas 530
los que estaban sentados ante los estrados subiéndose en seguida
a caballos de rápidos pies los persiguieron y al punto llegaron.
Nada más formar se entabló la lucha junto a las orillas del río
arrojándose unos a otros broncíneas picas.

Nos encontramos en el segundo círculo del escudo, que describe la vida en la ciudad tanto en tiempos de paz como en tiempos de guerra. En este caso, un ejército pretende hacerse con los rebaños de los pastores de la región apostándose ἐν ποταμῷ, ὅθι τ' ἀρδμὸς ἔην πάντεσσι βοτοῖσιν (521). El paisaje, por tanto, coincide con el de los símiles. Se trata de un espacio al aire libre en medio de la naturaleza, a distancia de la ciudad.

Cabe destacar que estos dos pastores que tocan la siringe son el más claro antecedente de la poesía bucólica, pero, al contrario que en esta, donde nos encontramos en un mundo en paz en que prevalecen la armonía y el orden, Homero introduce la violencia y los pastores mueren. El énfasis se pone en su desconocimiento del peligro (δόλον δ' οὔ τι προνόησαν, 526). Seguramente, los antiguos pastores, como los modernos, a veces usaban el canto para eludir el aburrimiento y para establecer su estatus a través de competiciones agonísticas. Pero también practicaban el canto y tocaban la siringe como una parte de sus deberes pastoriles, para establecer el orden guiando a los animales a través del sonido[117].

[117] Vid. GUTZWILLER (2006): 4, 14. Un ejemplo del pastor que guía a los rebaños con su música lo encontramos en E. *Alc.* 578-87 donde Apolo conduce con su lira el ganado de Admeto y los animales salvajes se acercan para disfrutar de su música.

La violenta devastación del mundo pastoril nos aleja de Troya misma hacia el campo y las ciudades vecinas, que los aqueos y, sobre todo, Aquiles han estado saqueando durante nueve años (6.423-4,11.105-6). El *pathos* del despiadado guerrero que destroza el mundo pastoril es esencialmente homérico y está maravillosamente transmitido aquí por los dos pastores[118].

El escudo nos muestra así el ataque de los leones en tiempos de paz (18.573-86) y el ataque de otros hombres en tiempos de guerra (18.520-34) enfatizando la vulnerabilidad del mundo pastoril y dramatizando el motivo del conflicto fundamental, el robo de ganado. Como afirma Croft la porción pastoril del escudo en "la ciudad en guerra" puede verse como un reflejo de la primitiva forma de guerra como robo de ganado, profundamente incrustada en la antigua poesía heroica, que fue transformada en la *Ilíada*. En este sentido, se podría sugerir que la descripción del escudo es una imagen apropiada del poema como un todo[119].

2.2.4. El pastor como testigo de las fuerzas de la naturaleza y los fenómenos atmosféricos: 3.10-14; 4. 275-282; 4.452-6; 8.555-561

Hay varias familias de símiles que nos acercan a la naturaleza y sus fenómenos: los símiles de viento y mar, de fuego y cuerpos celestes, de ríos. Como ha notado Annie Bonnafé, los símiles que se refieren al espectáculo de los fenómenos atmosféricos tienen un valor de presagio. Para el poeta, cada uno de estos fenómenos es una manifestación de la pujanza de Zeus y, por tanto, un signo a descifrar. La imagen «meteorológica» implica casi siempre un sentimiento de malestar o inquietud, nacido de la ambigüedad del «signo» del fenómeno atmosférico[120].

El pastor aparece aquí como símbolo de soledad y aislamiento. En efecto, en época de trashumancia, en las altas montañas[121], se convierte en observador privilegiado de las fuerzas de la naturaleza, contra las que debe, también, luchar. Ante la niebla debe vigilar con más ahínco, pues ésta puede hacer más fácil el trabajo a los ladrones (3.10-14). Así, el pastor, en la cima de las montañas, con una visibilidad escasa, se convierte en uno de los símbolos homéricos de aislamiento y amenaza potencial[122].

---

[118] TAPLIN (1980): 5.
[119] CROFT (1974): 98-99. El tema del robo de ganado como motivo de guerra, será ampliamente estudiado en el epígrafe 4.2 de este capítulo.
[120] BONNAFÉ (1984): 22.
[121] Según OSBORNE (1987): 49 en la antigüedad los pastos de tierras bajas parecen haber sido escasos. Vid. también GLOTZ (1926): 34-35, REDFIELD (1992): 338.
[122] KIRK (1985): 265-66.

Si se avecina tormenta, el pastor (αἰπόλος ἀνὴρ) debe resguardar a su rebaño en una cueva (4.275-282). Aquí, la similitud que une los dos términos de la comparación es mínima: la nube «más negra que la pez» (277) corresponde al color oscuro de las falanges y la emoción del cabrero hace eco (ῥίγησέν τε ἰδών, 279), en otro dominio, al estremecimiento de los ejércitos ante el inminente combate. Pero el interés de la comparación radica, sobre todo, en el esfuerzo del cabrero por proteger a sus rebaños al percibir la negra nube que presagia tempestad. Sugiere, por tanto, la única actitud que es razonable que adopten los troyanos ante los dos héroes (los Ayantes) cuyo avance promete una feroz batalla: la huída. La imagen de la nube, la imagen de la sombra, está siempre unida a un estado de atenta ansiedad, de una amenaza imprecisa. Simbólicamente la guerra misma, la cólera, son «nubes» en la vida y el corazón de los hombres, porque la propia muerte llena los ojos de tinieblas[123]. La imagen del pastor es especialmente importante, pues nos ayuda a ver y sentir la escena como si estuviésemos presentes[124].

Asimismo, el pastor no solamente es un observador atento de la naturaleza, sino también un oyente alerta. En medio de los montes el pastor (ποιμήν) escucha el ruido que hacen dos ríos que unen su caudal (4.452-456). El ruido no está expresamente descrito, sino que se sugiere, más bien, antes de ser nombrado, por el choque de las consonantes (452-453). La rapidez de los torrentes y la abundancia de sus caudales hacen de ellos una fuerza brutal que la presencia del pastor, introducida por el poeta como un testigo de la crecida de las aguas, ayuda a percibir explícitamente como una amenaza. El sentimiento que provoca el ruido lejano no se nombra; su existencia implícita en el corazón del pastor es suficiente para que la relación entre el ruido y el miedo en la segunda parte de la imagen sea admitida como una evidencia. Ruido, amenaza y miedo están relacionados. El ruido es indisociable, pero distinto, del sentimiento que provoca, al mismo tiempo que lo expresa[125].

Sin embargo, cuando hace buen tiempo y el cielo está despejado el pastor (ποιμήν) «se alegra en su corazón» (8.555-561). El símil no se adapta muy bien al contexto. Los troyanos han encendido fogatas para montar guardia durante la noche y al poeta le viene a la mente el cielo despejado en que se ven la luna y las estrellas, algo muy grato al pastor. Los troyanos están a punto de llegar a las naves de los aqueos, lo

[123] BONNAFÉ (1984): 24.
[124] Como señala KIRK (1985): 359-60.
[125] BONNAFÉ (1984): 27.

que supone un grave peligro para el ejército griego. Como ha demostrado Irene de Jong, el símil es fácil de entender si atendemos al contexto inmediato. En 8.485-88 la noche cae después del segundo día de lucha, que ha sido exitoso para los troyanos. En un discurso optimista (8.497-541) Héctor anuncia que pasarán la noche fuera de la muralla. Ordena encender muchos fuegos, para evitar que los griegos escapen en la oscuridad de la noche (8.509-16). Sus órdenes son ejecutadas por los troyanos con optimismo (8.553). En vista de este contexto parece natural conectar al pastor y su alegría en el símil con los troyanos, en otras palabras, considerar el símil asimilado a los troyanos y darle la función secundaria de representar su optimismo. A este argumento más o menos intuitivo hay que añadir otros dos. En primer lugar, está el llamado dativo simpatético σφισι en 8.554, que subraya la conexión entre los fuegos y los troyanos. Los fuegos no sólo están encendidos, están encendidos *para ellos*. Del mismo modo, las estrellas no sólo brillan, sino que su brillo tiene un valor para el pastor, porque significa que va a ser una noche tranquila, pues está iluminada y eso hace que ni ladrones ni fieras predadoras puedan ampararse en la oscuridad de la noche para atacar al ganado. En segundo lugar, está la reacción negativa de los griegos a estos fuegos, que, por contraste, también remarca la conexión entre los fuegos y el estado de ánimo troyano en el momento[126].

Estos símiles, si exceptuamos el de las fogatas, son violentos, adecuados al contexto bélico. El paisaje descrito abarca montañas, ríos y valles. Se trata de un escenario muy proclive a la figura del pastor. Ahora bien, Homero nos da una visión simbólica del mundo pastoril bastante "oscura". El pastor es un ser aislado, alejado de la sociedad y de la vida en las ciudades, un ser marginal[127]. Esta marginalidad será recogida por géneros como la tragedia donde los pastores pueden representar a uno de los tipos más característicos de marginación para el imaginario griego: los bárbaros, como sucede en la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides. El mismo dramaturgo representará también la marginalidad del Cíclope pastor Polifemo en el drama satírico *El Cíclope*.

Esta marginalidad está también representada por el paisaje que habita el pastor, las zonas de pasto y la ἐσχατιά, zonas agrestes, alejadas de la ciudad, donde la naturaleza se muestra hostil al hombre. Así, tanto en los símiles de león como en los símiles meteorológicos la naturaleza no se muestra benigna y dócil, sino feraz y amenazadora. El pastor es una persona que se enfrenta con la naturaleza no domesticada

[126] Vid. DE JONG (1987): 132.
[127] Vid. HAUBOLD (2000): 18.

de una forma en que no lo hacen muchos hombres. De este modo, en la *Ilíada*, el combate del hombre contra el hombre se compara a la lucha del hombre contra la naturaleza sin domesticar, cuyo símbolo es el pastor[128]. Como ha señalado Webster «the herdsman who perceives the storm or fails to prevent the lion's ravage is not simply a picturesque addition to the simile, but adds a further point of correspondence: the event has relevance for some responsible person»[129].

El pastor en los símiles meteorológicos es además un focalizador anónimo, es decir, un observador que no es ni el narrador ni ninguno de los personajes. Ello invita al narratario a identificarse con él y compartir sus sentimientos. La función de estos pasajes focalizados anónimamente es envolver al auditorio más directamente en la historia: se le hace escuchar, ver por sí mismo e incluso "visitar" el campo de batalla. Al mismo tiempo se le instruye acerca de cómo reaccionar emocionalmente a lo que se está contando: con admiración, sobrecogimiento, compasión, dolor y pena[130].

Sin duda, estos pasajes donde los pastores actúan como focalizadores anónimos influyeron grandemente en los discursos de mensajero de la tragedia, donde el ἄγγελος hace que el público vea y oiga los eventos extraescénicos e incluso influye en la respuesta emocional de los espectadores a través de varias estrategias discursivas. Por ello, no es casualidad que tanto Sófocles como Eurípides escogieran, precisamente, a pastores en varias de sus tragedias para cumplir la función de mensajeros, seguramente inspirados por estos pasajes homéricos donde el pastor es un observador atento de su entorno más inmediato.

2.2.5. El mundo pastoril en los símiles de insectos

Las avispas, las abejas y las moscas son protagonistas de cinco símiles. Se usan para describir a los guerreros menores, normalmente a la tropa entera. A veces el símil enfatiza simplemente el número de hombres, otras veces, su enojo[131]. En dos de estos símiles el fondo es el mundo pastoril y los insectos son las moscas. El primero aparece para describir el número de aqueos que se dirigen a la batalla, pero con un sentido irónico, pues la mosca es un ser inofensivo, como hemos visto más arriba. El segundo aparece en el libro 16 cuando los griegos luchan por defender el cadáver de Patroclo:

---

[128] Vid. REDFIELD (1992): 340.
[129] WEBSTER (1958): 232, citado por DE JONG (1987): 273, n. 90.
[130] Sobre el focalizador anónimo vid. DE JONG (1987): 58-60. Cf. KIRK (1985): ad 4.275-82: «Yet the position and response of the herdsman himself are no less important, for he helps us to see and feel the scene almost as he does». Cf. también DUCHEMIN (1960): 386.
[131] Vid. SCOTT (1974): 74-75.

οἳ δ' αἰεὶ περὶ νεκρὸν ὁμίλεον, ὡς ὅτε μυῖαι
σταθμῷ ἔνι βρομέωσι περιγλαγέας κατὰ πέλλας
ὥρῃ ἐν εἰαρινῇ, ὅτε τε γλάγος ἄγγεα δεύει·
(16.641-643)

Y ellos sin cesar se reunían alrededor del cadáver, como cuando las moscas en el establo zumban sobre los cuencos repletos de leche en la estación primaveral, cuando la leche rebosa los cántaros.

Las moscas son numerosas y ruidosas, como los guerreros; la leche rebosa como la sangre, pero la imagen también trabaja por contraste. El detalle de que la leche es más abundante en primavera choca con el contexto marcial; la leche es un líquido inocente y las moscas, inofensivas[132]. Estamos ante un cuadro que pinta con humilde realismo una profusión de vida[133], la vida rural[134]. El contraste entre la vida pastoril llena de abundancia y la dura batalla que se desarrolla en el poema añade *pathos* a la escena y nos hace pensar en lo que dejan atrás estos guerreros al morir. Por otro lado, la relación entre el pastor y la leche como alimento básico forma parte de la caracterización tópica de la figura y mundo pastoril, algo que no pasará desapercibido a Eurípides[135].

2.2.6. El pastor en los símiles de niños

Siete veces se compara a un guerrero con un niño pequeño. Esto sucede cuando el personaje está haciendo algo extraño, inepto o impropio de su persona. Así, cuando Aquiles lucha contra el río Escamandro es comparado al hijo de un porquerizo:

ὥς μ' ὄφελ' Ἕκτωρ κτεῖναι ὃς ἐνθάδε γ' ἔτραφ' ἄριστος·
τώ κ' ἀγαθὸς μὲν ἔπεφν', ἀγαθὸν δέ κεν ἐξενάριξε· 280
νῦν δέ με λευγαλέῳ θανάτῳ εἵμαρτο ἁλῶναι
ἐρχθέντ' ἐν μεγάλῳ ποταμῷ ὡς παῖδα συφορβόν,
ὅν ῥά τ' ἔναυλος ἀποέρσῃ χειμῶνι περῶντα.
(21.279-283)

[132] JANKO (1994): 393.
[133] CROFT (1974): 39.
[134] Cf. DUCHEMIN (1960): 391-92 y 412-14 para quien estas imágenes parecen provenir de un fondo preestablecido legado por poetas-pastores.
[135] En efecto, los pastores aparecen como galactófagos en el *Cíclope* y *Andrómeda*. Sin embargo, Eurípides no incorpora moscas a sus estampas costumbristas.

¡Ojala me hubiese matado Héctor, el mejor que aquí se ha criado!
Un valiente habría matado y a un valiente habría despojado; 280
pero ahora el destino ha decretado que perezca con miserable muerte
atrapado en el gran río, como el hijo de un porquero,
al que un torrente arrastra en invierno, cuando lo atraviesa»

La protesta de Aquiles a Zeus no revela miedo a la muerte, sino a una muerte indigna. συφορβόν, que solo aparece aquí en la *Ilíada*, enfatiza el deshonor que esa muerte conllevaría[136]. En efecto, el Pelida no moriría en la lucha cuerpo a cuerpo, como exige el código heroico, sino como el más bajo de los pastores: el porquero (συφορβόν), en este caso un crío (παῖδα), para mayor deshonra. En este sentido cabe recordar que los porqueros podían también ser esclavos, como es el caso de eumeo en la *Odisea*. El símil enfatiza así la grandeza del héroe y nos informa sobre el grado de desprecio con que los griegos veían a los pastores de cerdos.

El tamaño de Aquiles queda parangonado al de un niño debido a la enormidad y la fuerza del río, con lo que, de nuevo, el poeta, como en los símiles meteorológicos, nos habla de la indefensión del hombre ante una naturaleza peligrosa y amenazante. A esa naturaleza agreste pertenece la figura del pastor, a la que recurre el héroe como propia del escenario en que está inmerso.

2.2.7. El pastor en los símiles que expresan medida

En la *Ilíada* hay 21 símiles que expresan medida. Esta es la forma habitual en que el poeta informa sobre distancias, pesos, longitud, números. En lugar de dar la cifra exacta, prefiere introducir un símil por el que nos hacemos una idea de la medida expresada[137]. En uno de estos símiles se compara la distancia a la que Polípetes lanza un bloque de hierro, en el contexto de los juegos funerarios por la muerte de Patroclo, con la distancia a la que el boyero lanza el cayado, que vuela por encima de los rebaños de vacas (21.844-47).

El término usado para designar el cayado, καλαύροψ, aparece sólo aquí en la literatura temprana (cf. Antim. fr. 91 W. πάντες δ΄ ἐν χείρεσσι καλαύροπας οὐατοέσσας y A.R. 2.33). Se refiere a un palo que se lanza y que, de acuerdo con los comentaristas,

[136] RICHARDSON (1993): 75.
[137] Para los símiles de medida, vid. SCOTT (1974): 20-24.

estaba equipado con una cuerda para sostenerlo y un peso en el otro extremo: el epíteto de Antímaco οὐατοέσσας debe de referirse a la cuerda que formaba un "mango"[138].

Homero no pretende darnos la distancia exacta a la que Polipetes arroja el bloque de hierro. Simplemente quiere transmitir la idea de "muy lejos" y, para ello, usa una imagen que debió de ser fácilmente reconocible para un pueblo cuyos principales medios de vida eran el pastoreo y la agricultura.

2.2.8. El pastor en un símil que no pertenece a la tradición

En el libro 12 Zeus infunde fuerza a Héctor y este:

ὡς δ' ὅτε ποιμὴν ῥεῖα φέρει πόκον ἄρσενος οἰὸς
χειρὶ λαβὼν ἑτέρῃ, ὀλίγον τέ μιν ἄχθος ἐπείγει,
ὣς Ἕκτωρ ἰθὺς σανίδων φέρε λᾶαν ἀείρας,
αἳ ῥα πύλας εἴρυντο πύκα στιβαρῶς ἀραρυίας
δικλίδας ὑψηλάς· δοιοὶ δ' ἔντοσθεν ὀχῆες 455
εἶχον ἐπημοιβοί, μία δὲ κληὶς ἐπαρήρει.
(12.451-456)

Como cuando un pastor fácilmente carga el vellón de un carnero
cogiéndolo con una sola mano y poco le oprime su peso,
así Héctor levantando una roca la tiró fuerte hacia las hojas,
que cerraban con solidez las puertas, ajustadas de modo robusto,
de elevados batientes; en el lado interior dos trancas 455
entrelazadas las sujetaban y una sola llave las ensamblaba.

La comparación está claramente fuera de la tradición. En muchos lugares del poema los héroes aparecen levantando grandes piedras, pero jamás se compara su esfuerzo con el de un pastor[139]. Los troyanos están a punto de derribar el muro aqueo, sin embargo, el símil es pacífico. El contraste pretende llamar la atención sobre el hecho de que el destino de Héctor está en manos de Zeus que, como sabemos, no le concederá

[138] RICHARDSON (1993): 265.
[139] DUCHEMIN (1960): 412.

la victoria[140]. Por ello, el poeta se sale de la tradición y nos muestra una escena plenamente pacífica, la del pastor que carga con el vellón de lana. Su fuerza, concedida brevemente por el dios, es ilusoria, como lo es su victoria.

2.3. Conclusiones

De nuestro análisis de los símiles pastoriles en la *Ilíada*, podemos deducir las siguientes conclusiones:

1. Respecto a su contenido simbólico, los símiles de león dibujan metafóricamente al héroe como un león y a sus víctimas como rebaños. Los pastores suelen fracasar en la defensa del ganado, lo que relaciona estas comparaciones con uno de los temas principales de la *Ilíada*: el del liderazgo inefectivo, que se explora también mediante la metáfora "pastor de pueblos".

2. Sin embargo, los símiles de león parecen ser un cuadro metafórico en miniatura del poema entero. Los aqueos asaltan Troya para recuperar a Helena y hacerse con las riquezas de esta ciudad, del mismo modo que los leones intentan entrar por la fuerza en los rediles y establos de los hombres. Así, los griegos se convierten en leones; los troyanos, en pastores y ganados indefensos; y la ciudad misma, en un gran redil.

3. Los símiles de león muestran solidaridad y compañerismo entre los pastores, tema que será magistralmente explotado por la poesía dramática, y subrayan la imagen del pastor acompañado de perros y equipado con jabalinas y armas arrojadizas.

4. Por su parte, los símiles de animales de granja ponen el acento en la relación del pastor con su rebaño y nos recuerdan que la tarea principal del líder político y militar es cuidar de sus hombres y mantenerlos a salvo.

5. Los símiles en que el pastor es testigo de las fuerzas de la naturaleza lo presentan como un individuo aislado y marginado, haciendo hincapié en su soledad y vulnerabilidad. Tanto en estos símiles como en los de león el pastor aparece enfrentado a una naturaleza hostil y feraz. La figura del pastor como alguien que vive fuera de los límites de la civilización forma parte del imaginario griego de el *Otro* y será magistralmente explotada por autores posteriores, como Eurípides. Sin embargo, este aislamiento será también visto después de Homero como una condición propicia para

[140] SCOTT (1974): 111-12.

desarrollar la meditación, la contemplación, requisitos imprescindibles para el poeta y el pensador[141].

6. Los símiles de insectos, de medidas, de niños y aquel que queda fuera de la tradición (12.451-6) parecen indicar que el mundo pastoril es familiar a la poesía épica. Encontramos detalles de un realismo que podríamos calificar de "costumbrista". El pastor aparece relacionado con la leche como producto principal de sus cuidados ganaderos y este elemento láctero será tradicional en la imaginería pastoril teatral.

7. Cabe destacar que todos los pastores son hombres. En efecto, nos encontramos en un mundo patriarcal en que el pastoreo juega un papel esencial como señal de riqueza y prestigio social. Esto refuerza el mundo viril, masculino, de la *Ilíada*, y encaja en el uso alegórico de los símiles como imágenes de un mundo sometido a la violencia tanto de la naturaleza como humana. Habrá que esperar a la tardía novela griega para encontrar pastoras[142].

3. El pastor en el mito.

Hay una serie de pasajes en la *Ilíada* en que los pastores aparecen en un contexto mitográfico. Desde el punto de vista narratológico, se trata de analepsis externas cuya función es proporcionarnos detalles biográficos de alguno de los personajes[143]. Vamos a proceder a un análisis de estos mitos dividiéndolos por temáticas.

3.1. Pastores seducidos por diosas.

Como ha demostrado Richard Buxton, las montañas, lugares marginales, habitados por cazadores y pastores, son el lugar ideal para el encuentro de dioses y mortales. En muchos de los mitos estos encuentros concluyen en relaciones sexuales[144]. Tal es el caso del pastor Anquises, al que se hace referencia cuando Afrodita salva a su hijo Eneas, que está a punto de ser matado por Diomedes (5.311-13)[145]:

Καί νύ κεν ἔνθ' ἀπόλοιτο ἄναξ ἀνδρῶν Αἰνείας,
εἰ μὴ ἄρ' ὀξὺ νόησε Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη,
μήτηρ, ἥ μιν ὑπ' Ἀγχίσῃ τέκε βουκολέοντι

[141] Así en la *Teogonía* de Hesíodo, en la *Antíope* de Eurípides y en la poesía bucólica. Cf. GUTZWILLER (2006): 11.
[142] Al menos a pastoras humanas, pues en la *Odisea* (12.132) aparecen las diosas pastoras Faetusa y Lampetia. Vid. Capítulo 2.
[143] Vid. DE JONG (1987): 89. Otra de las funciones de las analepsis externas es describir el origen de los objetos.
[144] BUXTON (1994) :91
[145] La unión entre Anquises y Afrodita se menciona también de forma más alusiva en 2.819-21 y 20.208-9.

Y allí habría muerto en ese momento el señor de hombres Eneas, si no lo hubiese notado la aguda inteligencia de la hija de Zeus, Afrodita, su madre, que lo engendró por obra de Anquises cuando estaba de boyero.

Homero no nos dice en realidad dónde pastorea Anquises, bien porque era un dato conocido por el público, bien porque el poeta ha hecho ya referencia al Ida como lugar de la unión entre el héroe y la diosa en 2.821. Sea como fuere, el Ida es el lugar en que la tradición épica sitúa el encuentro entre Anquises y Afrodita, como se puede ver en el *Himno Homérico a Afrodita* (vv. 54 y 68) y en la *Teogonía* de Hesíodo ([1008-1010])[146]. El poeta, por tanto, no se detiene en darnos detalles, puesto que el relato mítico es bien conocido y lo que aquí le interesa es enfatizar la situación crítica en que se encuentra Eneas, como demuestra el uso del εἰ μὴ (512)[147]. Como veremos en el Capítulo 3, el encuentro entre Anquises y Afrodita será tratado de forma extensa en el *Himno Homérico a Afrodita* donde el entorno pastoril, que invita al héroe a tocar la lira, adquirirá gran relevancia.

En 6.21-26 Euríalo se lanza contra Esepo y Pédaso, hijos de una Ninfa y un pastor:

βῆ δὲ μετ' Αἴσηπον καὶ Πήδασον, οὕς ποτε νύμφη
νηΐς Ἀβαρβαρέη τέκ' ἀμύμονι Βουκολίωνι.
Βουκολίων δ' ἦν υἱὸς ἀγαυοῦ Λαομέδοντος
πρεσβύτατος γενεῇ, σκότιον δέ ἑ γείνατο μήτηρ·
ποιμαίνων δ' ἐπ' ὄεσσι μίγη φιλότητι καὶ εὐνῇ, 25
ἡ δ' ὑποκυσαμένη διδυμάονε γείνατο παῖδε.

Fue tras Esepo y Pédaso, a los que en otro tiempo la Ninfa
Náyade Abarbárea engendró por obra del excelente Bucolión.
Bucolión era hijo del ilustre Laomedonte
el mayor por nacimiento y a escondidas lo engendró su madre;
pues mientras apacentaba a las ovejas se unió en amor y lecho, 25
y ella, embarazada, dio a luz a hijos gemelos.

[146] Hesíodo, sin embargo, no hace referencia a la labor pastoril de Anquises. Hay que tener en cuenta que los últimos versos de la *Teogonía* (900-1020) se consideran espurios, vid. WEST (1966): 398-99.
[147] Vid. DE JONG (1987): 79.

Estos héroes menores a los que ataca Euríalo llevan nombres de un río y una ciudad respectivamente. El Esepo es un río del Ida en 2.285 y Pédaso es una ciudad situada junto al río Satnioente en 6.34-5. En 21.86 ss. la ciudad pertenece a los léleges y en 20.92 nos enteramos de que fue saqueada por Aquiles, pero también era el nombre de una ciudad diferente en Mesenia (y el de uno de los caballos de Aquiles). Este pasaje está en relación con 14.442-5 donde Áyax ataca a Satnio, «al que en otro tiempo una Ninfa Náyade ilustre engendró / por obra de Énope mientras pastoreaba en las orillas del Satnioente» (ὃν ἄρα νύμφη τέκε νηΐς ἀμύμων / Ἤνοπι βουκολέοντι παρ' ὄχθας Σατνιόεντος). Así, Pédaso lleva el nombre de una ciudad que está a orillas del Satnioente, y Satnio, como Pédaso, tiene a una Náyade como madre y a un pastor como padre, solo que el padre de Pédaso es llamado Βουκολίων –nombre parlante que alude a su tarea como βουκόλος– mientras que el padre de Satnio, Énope, estaba βουκολέοντι, y su madre es Abárbarea; la madre de Satnio permanece anónima. Sobre Abarbárea nada sabemos. Tanto ella como Bucolión deben de ser detalles ficticios para variar el tema general del héroe nacido de un río o una Náyade (así, por ejemplo Simoesio en 4.473-89 e Ifitón en 20.382-5)[148]. Pero también puede haber una historia tras ellos, probablemente, una leyenda de fundación. El motivo típico del héroe nacido de un río, sirve a la imaginación del poeta para crear un paisaje bucólico en que los pastores son protagonistas[149].

3.2. Apolo, dios pastor

En el libro 21 en el contexto de una asamblea de los dioses Poseidón recrimina a Apolo el hecho de que defienda a los troyanos con las siguientes palabras (vv. 441-452):

(...) οὐδέ νυ τῶν περ
μέμνηαι ὅσα δὴ πάθομεν κακὰ Ἴλιον ἀμφὶ
μοῦνοι νῶϊ θεῶν, ὅτ' ἀγήνορι Λαομέδοντι
πὰρ Διὸς ἐλθόντες θητεύσαμεν εἰς ἐνιαυτὸν
μισθῷ ἔπι ῥητῷ· ὃ δὲ σημαίνων ἐπέτελλεν. 445

[148] GRIFFIN (1992): 563-70 cree que el hecho de que estos mitos se apliquen solo a personajes troyanos delata la influencia de Oriente Próximo, donde encontramos historias en que la Gran Diosa se une a un joven pastor con un destino funesto para este. En la *Ilíada* el mito se habría adaptado al ambiente griego: la Gran Diosa es sustituida por una Ninfa y el destino trágico recae en el hijo del pastor.
[149] Vid. KIRK (1990): ad 6.21-22.

ἤτοι ἐγὼ Τρώεσσι πόλιν πέρι τεῖχος ἔδειμα
εὐρύ τε καὶ μάλα καλόν, ἵν' ἄρρηκτος πόλις εἴη·
Φοῖβε σὺ δ' εἰλίποδας ἕλικας βοῦς βουκολέεσκες
Ἴδης ἐν κνημοῖσι πολυπτύχου ὑληέσσης.
ἀλλ' ὅτε δὴ μισθοῖο τέλος πολυγηθέες ὧραι 450
ἐξέφερον, τότε νῶϊ βιήσατο μισθὸν ἅπαντα
Λαομέδων ἔκπαγλος, ἀπειλήσας δ' ἀπέπεμπε.

«Acaso no recuerdas
cuantos males sufrimos en Ilión
sólo nosotros dos de los dioses, cuando al altivo Laomedonte,
enviados por Zeus, servimos por un año a cambio de un salario convenido; y él, haciendo una señal, nos daba órdenes. 445
Así, yo alrededor de la ciudad construí una muralla para los troyanos,
ancha y muy bella, para que la ciudad fuese indestructible.
Febo, tú pastoreabas a las vacas de tornátiles patas y torcidos cuernos
en las laderas del Ida muy verdeante de bosques.
Pero cuando las estaciones felices el plazo del salario 450
cumplieron, entonces nos privó de todo pago
el violento Laomedonte y nos echó con amenazas».

El servicio de Poseidón y Apolo a Laomedonte se alude brevemente en 7.452-3, donde Poseidón dice que ambos construyeron la muralla troyana. El poeta no nos da una razón para este período de servicio de ambos dioses: los escolios sugieren que o fue un castigo por una rebelión contra Zeus o que querían poner a prueba a Laomedonte (cf. *Od.* 17.485-7). Helánico da la segunda razón *(FGH* 4.26a; cf. Apollod. 2.5.9). La historia continúa con la venganza de los dioses: Apolo envía una plaga y Poseidón al monstruo marino al que se hace referencia en 20.145-8 (cf. Apollod. 2.5.9).

Apolodoro señaló las dos tareas divinas, Poseidón trabajó como ἀσφάλιος καὶ θεμελιοῦχος y Apolo como νόμιος (*FGH* 244.96). Una historia similar es la de Apolo al servicio de Admeto. Así, en el prólogo de la *Alcestis* de Eurípides el propio dios nos explica que, enfadado con Zeus por haber matado con un rayo a su hijo Asclepio, mató

a los Cíclopes, encargados de fabricar los rayos del dios y, por ello, Zeus le impuso como castigo que sirviese a Admeto como pastor[150].

No es de extrañar que Apolo, dios de los pastores, aparezca en los mitos ejerciendo esta función. El dios, como sabemos por el *Himno Homérico a Hermes*, tenía su propio rebaño de vacas, que le fue robado por el neonato Hermes. Así fue cómo el dios se hizo con la lira y compartió con Hermes sus prerrogativas pastoriles, como veremos en el capítulo 3[151].

3.3. El Juicio de Paris

En el libro 24 los dioses sienten compasión por Héctor, cuyo cadáver está siendo maltratado por Aquiles. En este contexto, el narrador introduce una analepsis externa donde se menciona de forma alusiva la ἀρχή κακῶν, el juicio de Paris (vv. 27-30). Se nos dice que Poseidón, Hera y Atenea:

> (...)
> *ἀλλ' ἔχον ὥς σφιν πρῶτον ἀπήχθετο Ἴλιος ἱρὴ*
> *καὶ Πρίαμος καὶ λαὸς Ἀλεξάνδρου ἕνεκ' ἄτης,*
> *ὃς νείκεσσε θεὰς ὅτε οἱ μέσσαυλον ἵκοντο,*
> *τὴν δ' ἤνησ' ἥ οἱ πόρε μαχλοσύνην ἀλεγεινήν. 30*
>
> *(...)*
> *persistían como desde el principio, en su odio a la sagrada Ilión*
> *y a Príamo y a su hueste por culpa de Alejandro,*
> *que insultó a las diosas cuando llegaron a su aprisco*
> *y eligió a la que le proporcionaba una dolorosa lascivia. 30*

El poeta menciona el Juicio de forma alusiva, ya que los detalles eran bien conocidos por el público de su tiempo. La mención del aprisco (μέσσαυλον, 29) nos indica que Paris estaba pastoreando cuando tuvo lugar el Juicio. En efecto, según el *Alejandro* de Sófocles y de Eurípides, ambos en estado fragmentario, que se basa en el mito tradicional, Paris fue abandonado en el Ida debido a un sueño ominoso que Hécuba tuvo cuando estaba embarazada. El bebé fue recogido y criado por pastores. Al llegar a la edad adulta fue reconocido por los suyos y regresó a palacio causando la desgracia a

[150] Vid. RICHARDSON (1993): 91 y E. *Alc*. 1-8.
[151] Como señala GRAF (2009): 122-24 la razón de que uno de los epítetos de Apolo sea Licio se relaciona con el hecho de que Apolo, como *Nomios*, es protector de los rebaños contra los lobos.

los troyanos. En las fuentes posteriores, sobre todo, en Eurípides el Juicio tiene lugar cuando el joven vive entre pastores. El dramaturgo utilizará este motivo para resaltar la majestuosidad de las diosas frente a la humildad del confuso pastor[152]. Este pasaje parece indicar que también Homero seguía la tradición según la cual Alejandro era pastor cuando tuvo lugar el Juicio, aunque no puede descartarse que hubiese sido ya reconocido, puesto que es habitual que los príncipes troyanos pastoreen su propio ganado. Fuere como fuere, el episodio sirve para justificar el rencor eterno de Hera y Atenea hacia los troyanos, por culpa de un pastor[153].

4. El pastor en la narración.

El mundo pastoril es familiar al universo de la épica en las fórmulas y las digresiones. El poema nos muestra que los héroes tienen una especial relación con este mundo a distintos niveles. Los pasajes que hacen referencia al mundo pastoril en la historia que nos cuenta Homero se pueden clasificar de la siguiente forma:

4.1. Los príncipes troyanos pastorean su propio ganado (6.421-4; 11.104-106; 15.545-551; 20.86-93; 20.187-194).

En el mundo heroico los *aristoi* realizan sus propias tareas, del mismo modo que las mujeres se ocupan de las labores del hogar[154]. No debe resultarnos extraño ver a estos nobles llevar a pastar sus rebaños, pues el pastoreo está en el poema estrechamente asociado con la riqueza[155].

Ahora bien, tampoco los príncipes están exentos de peligros. Así, la mayoría de ellos son víctimas del robo de ganado y del rapto por parte de otros héroes. Andrómaca le cuenta a Héctor cómo Aquiles mató a sus siete hermanos cuando estaban «junto a las vacas de tornátiles patas y a las blancas ovejas» (6.421-4). El poeta nos recuerda que el Pelida raptó a Iso y Antifo, hijos de Príamo, mientras pastoreaban y los liberó bajo rescate (11.104-106). Cuando Apolo, habiendo tomado el aspecto de Licaón, exhorta a Eneas a luchar contra Aquiles, este le responde que ya una vez Aquiles lo puso en fuga «cuando atacó nuestras vacas y saqueó Lirneso y Pédaso» (20.86-93), anécdota que vuelve a recordar el propio Eácida con más detalle en los versos 187-194. Eneas se

[152] Vid. Capítulo 12.
[153] Como señala RICHARDSON (1993): 276-78 no hay razones para creer, como han hecho algunos estudiosos, que estos versos son espurios.
[154] GIL (1984): 395); HAINSWORTH (1993): 237.
[155] GLOTZ (1926): 14; CROFT (1974): 19; GIL (1984): 397.

salvó gracias a la ayuda de los dioses. Este último pasaje es de especial interés, pues asocia claramente el robo de ganado con el saqueo de una ciudad: Aquiles vino para tomar el ganado y al mismo tiempo saqueó dos ciudades. Además, sabemos por lo que se ha dicho en el libro 2 (688-691) que fue en un saqueo como Aquiles se hizo con Briseida, destinada a ser el objeto de su disputa con Agamenón. Tomados juntos, los dos pasajes proveen un relato explícito de la unión entre el mundano robo de ganado y una empresa altamente heroica; porque se ven juntos el robo de ganado, el saqueo de una ciudad y el secuestro de una mujer que va a ser el objeto de una riña que casi arruina a la armada entera. Por supuesto, la pelea por Briseida es un eco temático de la gran lucha por Helena. El robo de ganado es, por tanto, un medio discreto a través del cual los dos grandes temas del poema se unen[156]. De hecho, la mujer es también un botín de guerra y su valor se puede medir en cabezas de ganado.

Especialmente llamativo es el caso de Melanipo en que el pastoreo aparece como la actividad por antonomasia de los héroes troyanos en tiempos de paz. El héroe debe abandonar su ocupación para defender su patria (15.545-551). El recuerdo de la vida pacífica que llevaba antes de la guerra añade *pathos* a su muerte del mismo modo que las escenas de paz en el escudo de Aquiles enfatizan los placeres que estos hombres van a perder una vez mueran en la arena de Troya.

4.2. El robo de ganado como motivo de guerra (1.152-157; 9.406-407; 11.670-684; 24.260-262).

En el libro 1, en su disputa con Agamenón, Aquiles deja claro que los troyanos «nunca robaron mis vacas ni mis caballos ni nunca en la fértil Ftía, nutricia de hombres, el campo devastaron» (154-56), es decir, las causas más naturales de la guerra en la antigüedad eran el robo de ganado y la devastación del campo. El héroe desdeña así el motivo de la guerra de Troya, si bien, como afirma Kirk, exagera un poco, ya que el código heroico obligaba a luchar por la defensa del honor de los demás guerreros[157]. Asimismo, en el libro 9 el héroe menosprecia los presentes que Agamenón le ofrece para que vuelva a la lucha arguyendo que «se pueden ganar con pillaje bueyes y cebado ganado» (406).

Por su parte, en el canto 11 (670-84), Néstor le cuenta a Patroclo una hazaña de su juventud, en que fue a luchar sin permiso de su padre y obtuvo gran éxito, con la

[156] CROFT (1974): 18.
[157] KIRK (1985): 68-69.

esperanza de que el joven defienda a los aqueos en contra de los deseos de Aquiles. El anciano nos cuenta que robó el rebaño de los eleos porque estos tenían deudas con los pilios; al día siguiente se reparte el botín; al tercer día los epeos atacan Trioesa; por la noche las noticias llegan a Pilos, que se prepara para el combate; al cuarto día los pilios llegan al río Alfeo donde toman la cena; por la noche acampan con sus armas; el quinto día tiene lugar la batalla en que los epeos son vencidos.

La narración de Néstor está relacionada con el tema más importante de la *Ilíada*: el reparto del botín. Su relato nos muestra que el ganado era moneda de cambio entre pueblos en conflicto y podía servir para saldar las deudas de los estados vasallos. En este sentido, el robo por parte de Néstor es una acción justa y un hecho heroico. Al parecer también se secuestraba a los pastores al cargo de los rebaños, pues en el verso 697 se nos dice que Neleo se reserva trescientas cabezas con sus pastores. En efecto, algunos pastores no eran más que esclavos al servicio del dueño del ganado. Ahora bien, en ocasiones, como muestra el pasaje analizado anteriormente, se producían robos que ocasionaban la guerra con ciudades vecinas. Atacar las tierras de cultivo o los animales de pastoreo, principales medios de subsistencia en la antigüedad, conllevaba, por tanto, represalias[158].

Especialmente significativo es el pasaje del libro 24 donde Príamo llora la muerte de Héctor acusando al resto de sus hijos de mentirosos, diletantes y pastores deshonestos que roban a su propia familia. El hijo que Príamo tiene en mente es el pastor Paris, que despreciando el reino y la gloria militar que le ofrecían Hera y Atenea se decanta por la bella mujer que le ofrece Afrodita, el señuelo de placer al que los pastores, «solo vientre», son, en este paradigma cultural, particularmente susceptibles[159]. Al contrario que en el resto de ejemplos, Paris no ha robado los ganados de los vecinos para aumentar su riqueza o poner a prueba su espíritu heroico, sino que ha cometido la peor de las infamias: devorar los ganados de su propio pueblo, dado el inmenso coste que esta guerra les está ocasionando[160]. Por otra parte, el rapto de Helena es comparable al robo de ganado. Se podría decir que Paris se ha llevado a la mejor de las *vacas* de Menelao.

---

[158] Al parecer en época clásica el pastoreo se veía con recelo, pues estos hombres traspasaban las fronteras políticas, lo que ocasionó leyes en defensa de estas "incursiones", cf. OSBORNE (1987): 137-64.
[159] GUTZWILLER (2006): 12-13.
[160] El coro de *Ifigenia en Áulide* (573-589) describe cómo, después del Juicio a las diosas, Paris abandonó su rebaño como en un estado de locura para buscar el prometido placer de Helena, con resultado de que su *eros* mutuo produce *eris* tanto para Grecia como para Troya. Cf. GUTZWILLER (2006) 4-5 y Capítulo 12.

El robo de ganado y el ataque sobre el ganado por parte del depredador son virtualmente intercambiables en la tradición épica. Príamo aplica el término ἁρπακτῆρες a sus hijos. La palabra está derivada del verbo ἁρπάζω, usado para el león que se apodera de sus víctimas[161]. En tiempos de paz el principal enemigo del hombre es el león, en tiempos de guerra, otro hombre.

Estos ejemplos nos demuestran que el rol del guerrero es una consecuencia de su función de pastor. Como ha señalado Joseph Edward Croft, la íntima asociación entre el pastoreo y la guerra fue descrita en el siglo IV a. C. por Dicearco, un discípulo de Aristóteles (sus teorías están recogidas en Porfirio, *De abstinentia* 4.2). Describe tres estados de la sociedad: la edad de Cronos (Κρόνου βίος), la nómada vida pastoril (νομαδικὸς βίος) y la forma de vida agrícola (γεωργικὸν εἶδος). El rasgo más fundamental de la teoría de Dicearco es que distingue las condiciones de la edad de Cronos de las de la vida pastoril. En ello, difiere radicalmente del más tardío género bucólico donde la vida del pastor suele ser asimilada a la edad de oro. Para Dicearco, por el contrario, este paraíso sólo era posible en un estadio prepastoral. En su teoría se ponen de manifiesto tres características básicas de la vida pastoral:

1. El pastor estaba muy preocupado por la propiedad; dadas las condiciones no competitivas para la edad de Cronos, esto podría ser visto como una referencia a la primera institución de la propiedad privada –algo básicamente ajeno a la convención del pastoral literario, pero central para el mundo del esplendor épico.

2. En lugar de continuar viviendo en paz con los animales, los hombres domesticaron a los animales inocuos y atacaron a los peligrosos. Mientras, al imprimir así en su conciencia la división entre el león y el cordero, entre el carnívoro y el herbívoro, y siendo el primero visto como un mal, el pastor abandonó el vegetarianismo de la edad de Crono y se convirtió en un depredador.

3. La culminación del nuevo estadio pastoral fue la guerra[162].

El desarrollo que se presenta aquí de una forma natural es, por tanto, el de un estado que comienza a participar en la guerra para atacar los rebaños vecinos y para proteger los suyos de incursiones similares por parte de sus vecinos, a un estado donde la guerra se convierte en su propia justificación, ligada a su propio código de honor. El primero está representado por el pasaje citado más arriba de Néstor en el libro 11, el

[161] LONSDALE (1990): 122.
[162] CROFT (1974): 7-9. La teoría de Dicearco también es citada por ROSENMEYER (1969): 74-75 y VIDAL-NAQUET (1983): 362-66. Puede verse traducción al español del texto y comentario en LENS TUERO & CAMPOS DAROCA (2000): 176-79.

segundo, todavía con una mezcla claramente discernible de su predecesor, aparece en la guerra de Troya en la imaginación de Homero, donde unos caballeros dan su palabra de recuperar a una bella mujer[163].

Asimismo, los pasajes citados más arriba (6.421-424, 11.104-105, 20.89-92) en que los príncipes son atacados mientras pastorean muestran no sólo la íntima asociación entre pastoreo y guerra, sino también su conexión con las personas de noble cuna[164].

Se trata de hombres cuya posición les permite desarrollar una forma de vida basada en la guerra y un código heroico que apoye tal forma de vida. La *Ilíada* ha olvidado la base realista centrándose en la historia épica de Helena. Hay que notar que lo que empieza como codicia (robo de ganado) termina en honor (código heroico). El movimiento es del más material de los objetos al más inmaterial de los valores: la belleza de una mujer[165]. Los objetos hacen posible la creación de valores, que después tienden a devorar los objetos[166].

4.3. El ganado como símbolo de riqueza.

En la *Ilíada* los hombres de distinción son descritos en términos de su riqueza pastoral πολύαρνος (2.106), πολύμηλος (2.705, 14.490; también para una región, 2.605; cf. también los nombres propios , Πολύμήλη 16.180 y Πολύμηλος 16.417) πολυβούτης (9.154, 296) y πολύρρηνος (9.154, 296).

La vaca y el buey eran un estándar usual de riqueza y una moneda de cambio como se ve en 6.234-235 donde Diomedes cambia unas armas que valen cien bueyes por otras de nueve y en 23.702-705 donde el Pelida ofrece como premio en los funerales por la muerte de Patroclo un trípode valorado en doce bueyes. El buey se convierte, por tanto, en una "vara de medir".

Cuando Agamenón ofrece a Aquiles siete ciudades, uno de los atractivos es que estas tienen hombres ricos en ganados (9.154, 296). El uso práctico de animales de pastoreo para conseguir una esposa se ve en el relato del troyano Ifidamante que muere a manos de Agamenón (11.241-5)[167]. Asimismo, las danzantes que aparecen en el escudo de Aquiles son παρθένοι ἀλφεσίβοιαι (18.593), es decir, su dote está valorada en muchos bueyes.

---

[163] CROFT (1974): 10.
[164] CROFT (1974): 21.
[165] Así, en la famosa escena de la *teichoskopía*, cuando Príamo y los demás ancianos nobles ven llegar a Helena, afirman que no es extraño que se haya originado la guerra, dada la belleza de la mujer (3.156-8).
[166] CROFT (1974): 27.
[167] CROFT (1974): 20.

En ocasiones, los héroes se jactan no sólo de su linaje, sino también de la opulencia que acompaña a este. En el canto 14 (110 ss.) Diomedes, para que se tenga en cuenta su voz en la asamblea, hace un repaso de su estirpe y nos habla de las posesiones de su padre, que incluían: ἄλις δέ οἱ ἦσαν ἄρουραι / πυροφόροι, πολλοὶ δὲ φυτῶν ἔσαν ὄρχατοι ἀμφίς, / πολλὰ δέ οἱ πρόβατ' ἔσκε (122-4). La palabra que designa aquí el rebaño, πρόβατον, es bastante significativa: expresa, en sentido propio, lo que camina, lo que se desplaza. Los rebaños traducen así el aspecto de movimiento de la fortuna. Constituyen, por tanto, la primera forma de riqueza que, en lugar de continuar fija, es susceptible de acrecentarse o, por el contrario, de disminuir. Primeramente, porque con la complicidad de Hermes, ladrón de rebaños, se pueden añadir a las bestias propias las que procuran las excursiones de rapiña sobre la tierra del vecino. Luego, porque si Hermes ἐπιμήλιος (Paus. 9.34.3), Hermes πολύμηλος (*Il.* 14.490) es favorable, el ganado se multiplicará y aumentará la riqueza de crías (cf. Hes. *Th.* 444-47)[168].

Más adelante, en el mismo canto, se nos habla del héroe Ilioneo, cuyo padre Forbante, era rico en ganado gracias al favor de Hermes (ὃ δ' οὔτασεν Ἰλιονῆα / υἱὸν Φόρβαντος πολυμήλου, τόν ῥα μάλιστα / Ἑρμείας Τρώων ἐφίλει καὶ κτῆσιν ὄπασσε· 14.489-91). Forbante viene de φορβή, "forraje" por lo que sus connotaciones pastorales no deben sorprender. Hermes suele estar asociado con los rebaños. El verso 490 podría ser una adaptación de un Himno a Hermes, pues su epíteto tradicional es πολυμήλος[169]. Estrechamente asociado al mundo pastoril, el dios es patrón y auxiliar de los pastores, como veremos en el Capítulo 3 donde analizaremos el *Himno Homérico a Hermes*.

Otro ejemplo de la relación entre divinidades y actividades pastoriles, en este caso, la incursión en el ganado, viene dada por uno de los epítetos de Atenea: ἀγελίη (5.765; 6.269; 279; 15.213 y como sustantivo en 4.128). Parece que los primeros pastores se proporcionaban a sí mismos aprobación para sus actividades de saqueo[170].

El análisis de los elementos pastorales en la narración nos demuestran que el mundo pastoril es el fondo sobre el que la guerra de Troya tiene lugar. Las características de las sociedades pastoriles que pueden encontrarse también en la *Ilíada* son:

[168] Vid. VERNANT (1973): 170-71; ATHANASSAKIS (1992): 179.
[169] JANKO (1994): 221-22.
[170] CROFT (1974): 22.

1. La institución de la propiedad. Así, vemos que el poema gira en torno a la posesión de una mujer, que pone en marcha la guerra de Troya y en torno a la disputa sobre la posesión de otra, que pone en marcha el argumento de la *Ilíada*.

2. La institución del parentesco, que desplaza la base comunal de la sociedad anterior, de ahí los omnipresentes patronímicos de la *Ilíada*.

3. Una aristocracia patriarcal. El poema entero asume esto como la norma social.

4. La predominancia de un dios del cielo en lugar de una madre tierra y un dios de la vegetación.

5. "Una moralidad tribal masculina" cuyos espíritus guardianes aborrecen "las mentiras, la falta de claridad y la desobediencia". Por estas faltas Príamo regaña a sus hijos, por lo mismo Héctor maldice a su hermano Paris (6.380-5) e incluso Helena lo denigra (6.350-53) y Aquiles rechaza los dones ofrecidos por Agamenón en compensación a su afrenta (9.308ss.).

La pintura de la *Ilíada* del conflicto entre aqueos y troyanos puede ser vista en líneas generales como un conflicto entre guerreros cuyas formas básicas de vida son las de merodeadores de ganado y cuyo deleite básico es un código de honor, y una más desarrollada y asentada población cuyo deleite básico es acumular riqueza. Aunque este motivo no es desarrollado por sí mismo en el poema –probablemente porque Homero ve el conflicto como personal más que como social– provee el substrato de la saga iliádica[171].

El análisis de todos los niveles del poema nos ha mostrado un entramado simbólico que privilegia el mundo pastoril. En efecto, los príncipes troyanos pastorean su propio ganado porque este es señal de riqueza, pero, como sucede en los símiles, se ven expuestos a los saqueos de los griegos-leones[172]. El robo de ganado no se ve como una actividad indigna sino como un medio mediante el cual un individuo puede aumentar su estatus. La labor del guerrero es, por tanto, una consecuencia directa de la labor pastoril. Hemos visto como en los símiles Troya es un redil que los aqueos pretenden saquear. Esta asociación queda manifiesta en los pasajes del poema en los que los héroes recuerdan sus rapiñas en Troya y las ciudades vecinas. Podemos, por tanto, decir, que los símiles son un cuadro en pequeño de la situación general que nos pinta la

[171] Estas conclusiones están tomadas de CROFT (1974): 13-16.
[172] Nos posicionamos así en contra de STINTON (1965): 52, quien afirma que el hecho de que los príncipes sean pastores no tiene mayor importancia, y de HAUBOLD (2000): 18 que defiende que en la épica el pastor no es dueño de sus rebaños. Los pasajes analizados aquí son prueba de que su interpretación no es del todo correcta.

Ilíada: la de un pueblo cuyo modo de subsistencia es el pastoreo, actividad que produce la noción de propiedad privada. A más propiedades, más estatus, de ahí la necesidad de seguir acumulando riquezas mediante el robo de ganado a ciudades vecinas. Con ello, surge la guerra. Sin embargo, la riqueza conllevará un código heroico por el cual los hombres de la épica no luchan solo por la acumulación de bienes, sino también por defender su honor.

5. Conclusiones

La *Ilíada* no es ajena al mundo pastoril, muy al contrario este aparece en los símiles, la écfrasis y la narración. La visión que Homero nos ofrece del pastor es poliédrica. En las digresiones y fórmulas el mundo pastoril tiene un significado simbólico, mientras que en la narración tiene un significado antropológico. Ambos se relacionan para ofrecernos un cuadro completo de la sociedad de la épica.

Desde un punto de vista antropológico, parece que el fondo sobre el cual tiene lugar la guerra de Troya es el de una sociedad que acaba de descubrir la propiedad privada. Esta propiedad que se basa, principalmente, en el ganado nos muestra a una sociedad eminentemente pastoril. Así, la riqueza de un hombre se puede medir en cabezas de ganado y el buey es el patrón para calcular el valor de los bienes materiales. La propiedad se convierte, por tanto, en un símbolo de estatus y, de ahí, surge la necesidad de elevar ese estatus mediante la acumulación de más riqueza. Para ello, los héroes épicos no dudan en robar los ganados de sus vecinos. A su vez, este estatus basado en símbolos materiales da lugar al nacimiento de símbolos sociales, por lo que los "hombres ricos en ganados" tienen una ética basada en el honor. A través de los símiles y digresiones, la *Ilíada* nos muestra la causa del inicio de las guerras en las sociedades: el robo de ganado con el fin de aumentar la riqueza, mientras que el tema principal del poema –la disputa de dos hombres por una mujer y la de dos pueblos por recuperar a otra– enfatiza el código de honor que viene aparejado a la riqueza.

Junto a este entramado antropológico mediante el que los griegos reflexionan acerca del desarrollo de las sociedades, tenemos un código simbólico, relacionado con aquel. En efecto, quien tiene muchos ganados es digno de un alto estatus, pero debe cuidar y mantener a salvo a su *rebaño*, igual que el pastor. Este es el significado que subyace en la fórmula "pastor de pueblos" en que se hace referencia metafóricamente a la relación del líder con su hueste. Agamenón, "pastor de pueblos" por antonomasia, fracasa, como el pastor negligente de los símiles, en la defensa de su *rebaño*, pues pone

su interés personal por encima del bien común. Así, la fórmula viene a iluminar uno de los temas claves de la *Ilíada*: el del liderazgo inefectivo. Tema, que, como vemos, se relaciona con el fondo social que describe la *Ilíada* en que los príncipes, es decir, los líderes, son, en efecto, pastores de sus rebaños. La relación entre el pastor y su ganado aparece también en muchos de los símiles: los de león o los de animales de granja son un buen ejemplo. El pastor lucha contra la fiera para proteger sus rebaños, pero, en la mayoría de ocasiones, fracasa; en el segundo ejemplo, los animales domesticados siguen a su pastor, pero este puede llevarlos a una muerte segura, como es el caso de Agamenón en el libro 2.

El poema pinta, por tanto, una sociedad basada en la propiedad privada y el honor. Sociedad que se muestra totalmente inefectiva por esa relación fallida que se da entre el pastor y sus *rebaños*. Los problemas se resolverían mediante la creación de instituciones fijas, pero habrá que esperar para que la literatura griega haga referencia a estas. Homero solo pretende mostrarnos la complejidad de la sociedad que retrata, no darnos soluciones.

Ahora bien, detrás de todo este entramado simbólico encontramos realidades. En el poema se describen casi todas las labores pastoriles: el ordeño, el uso de la lana, el pastoreo, la trashumancia, etc. Hay pastores de ganado bovino, caprino, lanar y hasta un humilde pastorcillo de cerdos. Asimismo, se nos muestra al pastor como el ser marginal que realmente era, pues estaba alejado de la ciudad y, por lo tanto, de la civilización. El pastor habita en las altas montañas, más allá de las tierras de cultivo, en la zona fronteriza a la que los griegos denominaban ἐσχατιά. Estas zonas de pasto están llenas de peligros y el pastor ha de enfrentarse al ataque de fieras y ladrones, así como a los fenómenos naturales. Hemos señalado que en los símiles atmosféricos, el pastor actúa como un focalizador anónimo que nos hace ver lo que sucede en el campo de batalla a través de sus ojos. Se encuentra aquí la figura que dará lugar a los pastores mensajeros que aparecen en *Ifigenia entre los tauros* y *Bacantes* de Eurípides. Pero este lugar no es solo peligroso, sino también misterioso, habitado por Ninfas, que se unirán a mortales para engendrar a los grandes héroes de la *Ilíada*.

Símbolo, metáfora, realidad social y antropológica. Todo eso es el pastor en la épica temprana. Esta riqueza hace que en la *Ilíada* se encuentren ya en germen todas las tipologías de pastores que desarrollará la literatura posterior:

1) El pastor político que se manifiesta a través de los símiles y la fórmula ποιμένα (-ι) λαῶν. Esta figura será explotada por los filósofos del siglo v a.C.

2) El pastor músico tal como aparece en la descripción del escudo de Aquiles, que dará lugar al nexo entre poetas y pastores en la *Teogonía* de Hesíodo y en la *Antíope* de Eurípides.

3) El pastor príncipe del que Paris es el ejemplo más notable.

4) El pastor como testigo de excepción, focalizador anónimo, que inspirará a Eurípides para crear a sus pastores-mensajeros.

5) En los símiles se muestra una comunidad pastoril dispuesta a ayudar al pastor atacado y aparecen los emblemas del pastor: jabalinas y perros.

Se demuestra así que la *Ilíada* es una fuente preciosa para indagar en la figura del pastor en la ideología griega y en cómo es esta recibida en épocas posteriores.

CAPÍTULO 2

ODISEA: PASTORES MÍTICOS Y PASTORES HUMANOS

0. Introducción

En nuestro estudio de la *Ilíada* hemos visto que el mundo pastoril aparece reflejado tanto en las digresiones (fórmulas y símiles) como en la narración propiamente dicha. Allí, el mundo del pastor cobra relieve mediante contraste y analogía: la paz del pastor se opone a la sangrienta lucha que tiene lugar en la narración; los símiles asimilan la bravura de los héroes atacantes a la del león predador y la indefensión de los vencidos, a la del pastor y su rebaño.

De este modo, en el Capítulo 1 hemos estudiado, en primer lugar, la fórmula "pastor de pueblos". Este epíteto formular funciona como una metáfora mediante la cual el jefe del ejército se parangona al buen pastor que protege su rebaño, formado, claro está, por el grueso del ejército. Si en la *Ilíada* esta fórmula tenía gran importancia y aparecía con bastante frecuencia, en la *Odisea*, cuyo tema principal es el *nostos* –y no el conflicto entre dos grandes héroes en el marco de una guerra larga y sangrienta– ha desaparecido casi por completo, pero no del todo: la encontraremos, precisamente, en aquellos contextos que hacen referencia a la Guerra de Troya y en boca, en la mayoría de las ocasiones, de aquellos que tomaron parte activa en la contienda. Mediante el uso de la fórmula se demuestra la conciencia del poeta de estar inserto en una tradición, tradición que es en parte aceptada e imitada, pero también, en parte contestada mediante la innovación en el uso de procedimientos tradicionales y la defensa de nuevos valores morales y éticos representados por el protagonista de la acción, Odiseo.

Los símiles ocupaban una parte importante de nuestro estudio del mundo pastoril en la *Ilíada*. En ellos, el pastor, símbolo de soledad y asilamiento, observaba atentamente los fenómenos de la naturaleza[1], pero destacaban los llamados símiles de león en que un guerrero, normalmente griego, es comparado por su ἀλκή con un fiero león, y sus enemigos, sobre todo, troyanos, con pastores y ganados que podían salir, ya victoriosos, ya vencidos por el ataque del depredador. En la *Odisea* el símil ocupa un lugar de mucha menor importancia que en la *Ilíada* y los símiles de animales adquieren

[1] Como ha señalado BONNAFÉ (1984): 120-22 las imágenes de la naturaleza y sus fenómenos en la *Odisea* son más escasas y están menos desarrolladas que en la *Ilíada.*

un aspecto nuevo[2]. Ello se debe a la temática de la obra: el símil de león es muy adecuado a un contexto guerrero, pero el héroe de la *Odisea* se enfrenta, sobre todo, a seres infrahumanos y sobrehumanos en su camino de vuelta a Ítaca[3]. Al igual que sucede con la fórmula "pastor de pueblos", los símiles animales de cuña iliádica solo se usarán para referirse a los héroes de la *Ilíada* o cuando Odiseo aparece en su aspecto de guerrero[4]. Por otra parte, la caza y la lucha del pastor contra el león no son de interés para el poeta, que aborda nuevos temas: la experiencia del pescador, los pájaros visibles en la costa o sobre el mar, los animales que, en grados diversos, comparten la vida de trabajo de los hombres, sustituyen la experiencia del cazador enfrentado a las bestias salvajes[5]. La figura del león hambriento, como veremos, no constituirá ya la imagen del héroe dispuesto a todo con tal de alcanzar gloria, sino que designará a seres monstruosos e incivilizados, como Polifemo, y al propio Odiseo cuando se encuentra en la más extrema situación de miseria y hambre. Por esta razón, dejamos fuera de este capítulo el estudio de los símiles, ya que ninguno de ellos se inscribe en un ambiente propiamente pastoril.

En la parte puramente narrativa de la *Ilíada*, el pastor y sus labores aparecían bajo cuatro aspectos fundamentales: i) los reyes y príncipes pastoreaban sus propios ganados; ii) el robo de ganado era motivo de guerra; iii) el ganado era símbolo de riqueza y unidad de medida, un prototipo del sistema monetario; y iv) las labores pastoriles servían para medir el tiempo. En cuanto al primer punto, al héroe de la *Ilíada*, dueño y guía del οἶκος, no le avergonzaba realizar las labores pastorales y agrícolas, motivo de orgullo y signo de su autosuficiencia. Sin embargo, en la *Odisea* la imagen del príncipe pastor ha desaparecido. Estamos en una época más avanzada, en la que el aristócrata prefiere dedicarse a otras labores mientras sus esclavos, asentados en el campo y la ἐσχατιά, tierra comunal de pastoreo que ya se está transformando en propiedad privada, cuidan de sus animales y cultivos[6].

Los puntos ii y iii son el resultado de una sociedad cuya economía era esencialmente agropecuaria. En efecto, la riqueza se medía en tierras cultivadas y reses y la rapiña sobre los ganados de los vecinos era un medio para aumentar la hacienda y,

[2] Sobre el menor grado de imágenes en la *Odisea* con respecto a la *Ilíada*, vid. BONNAFÉ (1989): 120. Sobre los símiles de animales de la *Odisea*, ibid.: 122-35.
[3] Como señala también VIDAL-NAQUET (1983): 47.
[4] Vid. BONNAFÉ (1984): 122.
[5] Como ha señalado BONNAFÉ (1984): 132.
[6] Sobre la apropiación de la ἐσχατιά y la desaparición de los príncipes pastores, vid. GLOTZ (1926): 35-40.

por tanto, la τιμή. En este sentido, veíamos la teoría de Dicearco de Mesene según la cual los pastores, precedentes en la evolución a los agricultores, introdujeron la propiedad privada en la sociedad y, con ella, la guerra que viene aparejada al deseo de aumento de dicha propiedad. Los historiadores modernos han confirmado que los primeros habitantes Indoeuropeos de Grecia eran, en efecto, pastores que habrían aprendido la agricultura y las formas de vida sedentarias de los habitantes que les precedieron en la Hélade[7]. Así, la *Ilíada* y la *Odisea* son poemas que nos muestran a una sociedad eminentemente pastoril (pero no exclusivamente, ya que también se practica la agricultura) y en la epopeya odiseica también encontraremos el robo de ganado como motivo de guerra, el ganado como símbolo de riqueza y la labor pastoril como forma de medir el tiempo. De estos temas, el robo de ganado sobresale en importancia, ya que se convierte en motivo central del argumento de la *Odisea*. Los Pretendientes devoran sin fin los víveres de Odiseo en su ausencia. El poema tiene un alto tono moral[8] y esta falta de respeto a las leyes de la hospitalidad y a la propiedad privada será duramente castigada con ayuda de los dioses.

Por último, si en la *Ilíada* solo podíamos vislumbrar la vida del pastor a través de los símiles donde más que la labor y vida pastoril, importaba el significado metafórico del símil en sí mismo, en la *Odisea* los pastores salen a escena y están plenamente insertos en el argumento. En primer lugar, encontramos a numerosos personajes pastores tanto en el *mundo mítico* que Odiseo recorre en sus viajes como en su llegada a Ítaca. Los patores míticos son los libios, Proteo, Circe, Polifemo y las Ninfas Faetusa y Lampetia, que cuidan las vacas de Helios. Los pastores del mito son ambiguos, ya envidiables, ya malvados. Así, los mitificados libios viven en una pura economía pastoril, donde los prolijos ganados hacen que nadie carezca de los recursos necesarios para vivir; Proteo y Circe cuidan a animales no domésticos, sino salvajes o con una humanidad metamorfoseada; Faetusa y Lampetia pastorean vacas sobrenaturales. Pero también pueden tener muchos puntos en común con los pastores humanos, como es el caso de Polifemo, que ejerce su labor con la misma diligencia que el buen pastor Eumeo, si bien es un ser primitivo y monstruoso. Mediante los pastores humanos, el poema, al contrario que la *Ilíada*, da cabida en su seno a los personajes humildes ofreciéndonos una visión completa del οἶκος de Odiseo. Los pastores

[7] Vid. e.g. GLOTZ (1926): 7-8; FINLEY (1961): 94; AUSTIN & VIDAL-NAQUET (1986): 51; GARLAND (2009): 14.
[8] Sobre la ética de la *Odisea* en contraposición a la de la *Ilíada* vid. HEUBECK (1996): XXIV ss. y RUSSO (2004): IX, que señala que uno de los temas principales de la *Odisea* es la justicia.

humanos están representados por los esclavos del héroe: Eumeo, el porquero; Filecio, el vaquero y Melantio, el cabrero. Eumeo y Filecio son esclavos fieles que con su trabajo aumentan los bienes de su amo, mientras que Filecio es el esclavo traidor que se alía con los Pretendientes.

De este modo, además de los motivos ya estudiados en la *Ilíada* –la fórmula "pastor de pueblos", el robo de ganado y la guerra, el ganado como símbolo de riqueza y τιμή– el estudio de los personajes pastores y su entorno nos dará una visión completa y profunda del mundo pastoril de los poemas homéricos en general, y de su significado en la *Odisea* en particular.

1. La fórmula ποιμένα (-ι) λαῶν

Como hemos visto en nuestro análisis del mundo pastoril en la *Ilíada*, la fórmula "pastor de pueblos" es una metáfora mediante la que se parangona al líder militar con un pastor, y al pueblo al que guía, con el rebaño. Esta asociación es significativa, pues el líder debe vigilar con ahínco a su pueblo y evitar que sufra daño alguno, del mismo modo que el pastor debe cuidar día y noche a su rebaño e impedir que sea atacado por las fieras predadoras. Asimismo, cuanto mayor número de hombres tenga el "pastor de pueblos" a su cargo, mayor es su τιμή, del mismo modo que la riqueza y estatus de un hombre se mide en la épica por su número de cabezas de ganado. La fórmula aparece en la *Ilíada* en contextos altamente significativos, como hemos demostrado, y adquiere gran importancia debido a que se trata de un poema que gira en torno al liderazgo de Agamenón, "pastor de pueblos" por antonomasia.

Si en la *Ilíada* la fórmula tenía un grado bastante alto de aparición (44 veces), en la *Odisea* solo concurre solo doce veces. De ellas, tres veces se refiere a Agamenón y a Néstor; dos, a Odiseo y una sola vez, a Menelao, Egisto, Laertes y Mentor. El menor grado de uso de este epíteto respecto a la *Ilíada* se debe al muy distinto argumento de uno y otro poema. La *Ilíada* sitúa su argumento en el contexto de un enfrentamiento bélico, lleno de líderes militares que pugnan contra sus enemigos y contra sus propios aliados (como es el caso de Aquiles y Agamenón), mientras que la *Odisea* nos narra un νόστος en que su protagonista, Odiseo, abandona el mundo sangriento de la épica iliádica, para introducirse en el terreno del *folktale* a través de sus exóticos viajes en que se topa con seres maravillosos. Sin embargo, a pesar de su escasa recurrencia en comparación con la *Ilíada*, la fórmula posee también en la *Odisea* un alto grado significativo. De entrada, baste señalar que de las doce veces en que la encontramos,

ocho se refieren a los grandes héroes de la Guerra de Troya (tres veces a Agamenón y Néstor, una a Odiseo y Menelao).

Veamos en qué contextos y ocasiones hallamos al "pastor de pueblos" en la *Odisea*, empezando, precisamente, por los líderes de la Guerra de Troya que acabamos de mencionar. Néstor es llamado ποιμένα (-ι) λαῶν en tres ocasiones, una, por el narrador externo (*Od*. 3.469); otra, por Menelao (*Od*. 15.151) y otra, por Telémaco (*Od*. 17.109). En la *Ilíada* también se llama a Néstor "pastor de pueblos" tres veces: cuando da un consejo (*Il*. 2.85), cuando alguien va a pedirle consejo (*Il*.10.73) y cuando su hijo, Antíloco, se jacta de los buenos corceles de su padre (*Il*. 23.411). En efecto, Néstor es la encarnación del anciano sabio curtido en mil batallas que cuenta hazañas del pasado primorosamente y cuyos consejos son los más apreciados debido a su experiencia. El poeta de la *Odisea* parece haber querido que el auditorio y los propios personajes del poema no olviden la valía de Néstor y, así, la fórmula se le aplica en contextos que recuerdan, en parte, su papel en la *Ilíada*. En *Od*. 3.469 el narrador externo se refiere a él como pastor de pueblos en el contexto de la visita de Telémaco a Pilos para obtener noticias de su padre. Como ya hiciera en la *Ilíada*, el buen Néstor encandila a Telémaco con el relato de las grandes gestas del pasado, en este caso, con la hazaña inmediatamente anterior y última que el propio Néstor ha vivido: la Guerra de Troya. Asimismo, le informa de la suerte de los distintos héroes tras la contienda y, le ofrece, por supuesto, valiosos consejos, además de carros, caballos y la guía de su hijo Pisístrato para que Telémaco pueda dirigirse a Esparta a entrevistarse con Menelao. Es después de que Néstor le haya contado a Telémaco las vicisitudes de la Guerra y lo haya aconsejado y agasajado como corresponde al buen anfitrión, cuando el poeta lo llama "pastor de pueblos"; con ello parece querer recordar a su auditorio, y a nosotros, sus lectores, que Néstor sigue siendo el gran héroe, buen orador y consejero de la *Ilíada*. El epíteto sirve, por tanto, al poeta para ensalzar al anciano y recordarnos su importancia en la Guerra de Troya y su prestigio como administrador de un οἶκος próspero y floreciente.

Tras pasar unos días con Menelao en Esparta, Telémaco ha de regresar a Pilos para devolver a Néstor sus carros y caballos. Cuando Menelao se despide del joven, le dice que salude de su parte a Néstor, "pastor de pueblos" (*Od*. 15.151). De este modo, no solo el poeta, sino también los propios personajes, en este caso, Menelao, uno de los

protagonistas de la Guerra de Troya, alaban al anciano tal como corresponde a su estatus heroico[9].

Por último, es el propio Telémaco quien aplica la fórmula al pilio cuando cuenta a su madre las vicisitudes de su viaje (*Od*. 17.109). Si el poeta ha sido el primero en llamarlo "pastor de pueblos", por su plena conciencia de sus acciones en la *Ilíada*, es ahora Telémaco, que no ha vivido la Guerra de Troya porque pertenece a la generación posterior, quien reconoce, mediante el epíteto, las cualidades del héroe al que ha tenido la oportunidad de conocer.

Por su parte, confieren el titulo de "pastor de pueblos" a Agamenón en la *Odisea* Néstor (3.156), Proteo (4.532) y Odiseo (14.497). En la *Ilíada* es el personaje al que más se aplica la fórmula[10], debido a su papel central en el poema. En la *Odisea* las tres veces en que se usa el epíteto en referencia a Agamenón vienen a subrayar, precisamente, su papel central en la *Ilíada,* pues corresponden a un contexto en que los personajes recuerdan sus hazañas en la Guerra de Troya (como es el caso de Néstor y Odiseo) o profetizan lo que le va a suceder tras su regreso a casa (como es el caso de Proteo). Así, Néstor llama "pastor de pueblos" (3.156) a Agamenón en el parlamento en que narra a Telémaco lo que sucedió una vez que los aqueos hubieron arrasado Troya. Menelao quería partir de inmediato, mientras que Agamenón insistía en ofrecer hecatombes a los dioses. El ejército se dividió y unos siguieron a Menelao de regreso a casa mientras que otros se quedaron junto a Agamenón, "pastor de pueblos", para hacer los sacrificios apropiados. Odiseo por su parte se refiere a él con la fórmula en la falsa historia que le cuenta a Eumeo, a modo de ejemplo y prueba, para ver si este le ofrece un manto. Disfrazado de mendigo, el héroe narra cómo durante la Guerra de Troya se fue de emboscada sin llevarse un manto, cosa que comunicó a Odiseo, que haciéndole caso omiso, ordenó avisar al "pastor de pueblos" (14.497) para que enviara más hombres al lugar. Así, uno de los guerreros se fue y Odiseo pudo coger el manto de este. Es curioso que Odiseo ponga estas palabras en boca de su verdadero yo. El epíteto muestra, de nuevo, el papel principal de Agamenón, caudillo entre caudillos, en la Guerra de Troya, cuyo liderazgo es defendido por el propio Odiseo en la *Ilíada*[11]. Por último, Proteo le concede la fórmula cuando narra a Menelao la suerte de su hermano: el pastor de pueblos (4.532), fue invitado a un banquete por Egisto, donde este le dio

[9] Nos parece, en este sentido, significativo que en la *Ilíada* el poeta llame a Néstor "pastor de pueblos" cuando Menelao, el mismo personaje que aquí lo alaba, se dirige a pedirle consejo (cf. *Il*. 10.73).
[10] En concreto doce veces, vid. supra, p.3 n. 10.
[11] Cf. *Il*. 2.254 y supra, p. 6.

muerte[12]. En este mismo contexto, el Viejo del mar llama también "pastor de pueblos" a Egisto (4.528), cosa que podría sorprendernos debido a que este personaje es un regicida y usurpador del trono. Sin embargo, dado que el epíteto se aplica en la épica a reyes y nobles y que en la *Odisea* –al contrario que en el *Agamenón* de Esquilo, donde reina Clitemnestra, que toma parte activa en el crimen– parece que quien gobierna es, en efecto, Egisto y que es el único causante de la muerte del verdadero "pastor de pueblos", Agamenón, no ha de sorprendernos que se le confiera tan ilustre título.

El poeta se refiere a Menelao como "pastor de pueblos" cuando su esclavo va a anunciarle la llegada de Telémaco y Pisístrato (4.24). Como es el caso de Néstor y Agamenón, la fórmula se le aplica por su protagonismo en la Guerra de Troya.

Curioso es el caso de Odiseo que, aunque participante activo en la Guerra de Troya y líder de los cefalenios (*Il.* 2.631-37), en la *Ilíada* jamás es llamado "pastor de pueblos", debido, probablemente, a que el poeta se centra más en su μῆτις sobresaliente que en sus cualidades bélicas y de liderazgo. Sin embargo, en el poema del que es protagonista la fórmula se refiere a él en dos ocasiones altamente significativas. En primer lugar, cuando disfrazado de mendigo, se dispone a luchar con el vagabundo Iro, que lo ha insultado. Entonces Atenea le devuelve su verdadero aspecto y vigor al "pastor de pueblos" (18.69-70). No es de extrañar que se le llame así precisamente cuando la diosa le devuelve su talla heroica, la que tuvo en Troya, y la que está a punto de recuperar al vengarse de los Pretendientes que dilapidan su hacienda. Así, cuando el héroe pide a Zeus una señal de que los dioses le ayudarán en su venganza, el dios manda un trueno y la molinera que se ocupa del trigo del "pastor de pueblos" (20.105-6) lo oye y reza al dios. El castigo que Odiseo infligirá a los Pretendientes permitirá que recupere no solo su reino, sino también sus innumerables riquezas, que Eumeo enumera y entre las que destacan sus amplios rebaños de vacas, ovejas, cabras y cerdos (14.100-104), símbolo del estatuto social del "pastor de pueblos".

Por último, la fórmula se asocia a dos personajes propiamente odiseicos: Laertes y Mentor. El primero la recibe cuando llega a su casa acompañado de su hijo. Después de que una esclava lo bañe, Atenea lo hace más fuerte y robusto (24.367-9). La frase formular está, desde nuestro punto de vista, bien relacionada con el contexto, pues Laertes, que se había retirado al campo ante la ausencia de su hijo para vivir como un simple campesino, está a punto de recuperar el estatus que le corresponde. No

[12] Como ha señalado BONNAFÉ (1984): 122 el viaje de regreso de Agamenón es el inverso del viaje de regreso de Odiseo.

olvidemos que el anciano pertenece a una generación anterior a la de los héroes que participaron en la Guerra de Troya y como antiguo rey de Ítaca la denominación "pastor de pueblos" le corresponde por derecho. En cuanto a Mentor la fórmula se le aplica una vez que Odiseo ha llevado a cabo su venganza. Los itacenses se reúnen en asamblea y el anciano Haliterses defiende la causa del héroe afirmando que los Pretendientes tenían bien merecido su castigo y recriminándoles el no haber hecho caso a los consejos que él mismo y Mentor, "pastor de pueblos", les daban (24.454-62). Mentor es, en efecto, para Odiseo, lo que Néstor es para Agamenón en la *Ilíada*: un fiel amigo a quien puede confiar sus bienes y, sobre todo, un anciano consejero cuyas sabias palabras no deben ignorarse

La fórmula "pastor de pueblos", si bien no tan importante como en la *Ilíada*, es, sin embargo, en la *Odisea* deudora de aquella. Fuere o no el mismo autor quien compuso ambos poemas –problemática en la que no vamos a entrar, ya que la polémica en torno a la autoría no quita peso a nuestras observaciones sobre el pastor en la épica– está claro que el poeta de la *Odisea* es consciente de que su narrativa se inserta en una tradición, y da forma a su obra contestando y, a la vez, bebiendo de la épica iliádica[13]. La *Odisea*, no es, en efecto, el canto glorioso de aquellos que combatieron en Troya, héroes intachables, si bien complejos y no exentos de cometer errores, cuyo brillo nos ciega y cuyas acciones nos parecen difíciles de imitar, sino la historia de un hombre más parecido a nosotros, simples mortales, que se preocupa por su patria, su hijo y su esposa, cuya meta es estar con los suyos y disfrutar de una vida apacible. En este contexto, cuajado además de seres, ya monstruosos o sobrehumanos (Circe, Proteo, Calipso, Polifemo), ya pacíficos y amables (los Feacios), lejanos, al fin y al cabo, del mundo heroico de la épica, el "pastor de pueblos" no tiene tanta relevancia. Sin embargo, el poeta no olvida a aquellos grandes héroes y la admiración que suscitan; por ello, aplica el epíteto, precisamente, a los grandes protagonistas de la Guerra de Troya: Néstor, Agamenón y Menelao. Es en la *Ilíada*, parece querer decirnos el poeta, donde se habla del "pastor de pueblos" y, por tanto, es a sus protagonistas a los que hay que aplicar la fórmula. Su canto es bien distinto. Sin embargo, defiende también a sus propios personajes que, aunque más humanos y cercanos que los héroes de la *Ilíada*, merecen también el título de "pastor de pueblos", ya sea por su habilidad para recuperar lo perdido e impartir justicia tras largos años de sufrimiento (Odiseo), por su espíritu

[13] Sobre este tema vid., entre otros, RODRÍGUEZ ADRADOS (1984): 86-87; HEUBECK (1996): XXXII-XXXIII y DI BENEDETTO (2010): 9-10.

austero capaz, sin embargo, de sobreponerse a los embates de la vida (Laertes) o por su fidelidad y talento para la reflexión y consejo, que nada tiene que envidiar al del propio Néstor (Mentor). Incluso Egisot, el antihéroe trasunto de los Pretendientes, recibe este epíteto formular como asesino del pastor de pueblos más famoso de la epopeya.

2. Personajes pastores

Al contrario que en la *Ilíada*, donde la vida diaria y preocupaciones del pastor solo tienen cabida en los símiles, la *Odisea* es rica en personajes pastores. Ello se debe, principalmente, a que parte importante de su argumento gira en torno al *robo* del ganado de Odiseo por parte de los Pretendientes. La riqueza del héroe se mide en tierras y animales, que están a cargo del porquero Eumeo, el boyero Filecio y el cabrero Melantio. Los dos primeros son pastores fieles que intentan proteger los bienes de su amo, mientras que Melantio es el paradigma del mal pastor.

La preocupación de la *Odisea* por el modo de vida pastoril es tal que no solo encontramos a pastores de la "vida real", sino también a pastores míticos[14]. En sus viajes a tierras exóticas y maravillosas, Odiseo (y otros personajes) se topará con seres extraordinarios cuya principal actividad es el pastoreo. Sin embargo, los animales que estos pastores apacientan tienen un estatuto extraño o sobrenatural. Así, Proteo pastorea focas, animal en absoluto doméstico; Circe se encarga de piaras y manadas compuestas por hombres a los que ella misma ha transformado y Helios posee rebaños de vacas inmortales. Empezaremos, pues, por los pastores míticos con los que se encuentra Odiseo en su viaje de regreso a Ítaca.

2.1. Pastores míticos

2.1.1. Los libios

Los cuatro primeros cantos de la *Odisea*, conocidos como la *Telemaquia*, narran el viaje de Telémaco a Pilos, patria de Néstor, y Esparta, patria de Menelao, para obtener noticias de su padre. Cuando Menelao lo recibe le cuenta al joven, brevemente, las vicisitudes de su regreso a Esparta, un largo viaje en que llegó a las costas de Chipre y Fenicia, a las tierras de los egipcios, etíopes, sidonios, erembos y, por último, a Libia donde a los corderos les crecen rápidamente los cuernos y las ovejas paren tres veces al año, de modo que no hay rey ni pastor que esté necesitado de carne o leche (4.85-89).

[14] Como señala VIDAL-NAQUET (1983): 45 la *Odisea* opone un mundo "real" a un mundo mítico.

El νόστος de Menelao prefigura el de Odiseo[15]. El líder espartano atraviesa innumerables países y su fascinación por las costumbres extranjeras tiene ecos del proceso de colonización[16]. Ecos de este proceso se encuentran también en la descripción de Odiseo de la isla de las cabras (cf. 9.116 ss. e infra), otra utopía pastoril. La abundancia de ganado ovino está marcada por el rápido crecimiento de los corderos: ἄρνες ἄφαρ κεραοὶ τελέθουσι (85) y por la extraordinaria fertilidad de las ovejas: τρὶς γὰρ τίκτει μῆλα τελεσφόρον εἰς ἐνιαυτόν (86). Esta riqueza facilita, al parecer, la desaparición de las "brechas sociales", pues tanto el rey como el pastor tienen abundante queso, carne y leche. Esto nos hace pensar en Libia como una sociedad pacífica y ubérrima, donde, al contrario que en la *Ilíada*, no se producen robos de ganado, pues todo el mundo posee cuanto necesita. El África septentrional se presenta así como un lugar mitificado y utópico, pues está claro que la descripción de Menelao no procede de una visión objetiva del país. Para señalar el carácter maravilloso de tal tierra, el poeta recurre a lo que Irene de Jong, en su comentario a la *Odisea*, ha llamado la técnica de 'descripción mediante negación', que aquí adquiere, además, la forma de una priamel: ἔνθα μὲν **οὔτε** ἄναξ ἐπιδευὴς **οὔτε** τι ποιμὴν / τυροῦ καὶ κρειῶν **οὐδὲ** γλυκεροῖο γάλακτος, / **ἀλλ' αἰεὶ** παρέχουσιν ἐπητανὸν γάλα θῆσθαι (87-9). Mediante la técnica de 'descripción mediante negación', que también será usada por Odiseo cuando hable de la isla de las cabras, se definen hechos o condiciones que son el reverso de la existencia mortal normal[17]. Libia aparece, por tanto, como una utopía basada en una economía puramente pastoril. En efecto, el pastoreo era considerado por los griegos una de las fases primitivas de la civilización, pero este primitivismo puede ser visto bajo una luz positiva, como aquí, donde hallamos una sociedad tranquila y próspera que subsiste mediante queso, carne y leche; o bajo una luz negativa, como será el caso de Polifemo.

[15] Como señala DI BENEDETTO (2010): 75: «E difatti per certi aspetti il personagio di Menealo nel poema precorre Ulisse». DE JONG (2001): 4 afirma que una de las motivaciones narratoriales de la *Telemaquia* es la comparación del *nostos* de Odiseo con el de otros héroes que participaron en la guerra de Troya.
[16] Vid. HEUBECK-WEST-PRIVITERA (2002): 343. Sobre la importancia de las colonizaciones para la datación de la *Odisea*, vid. DI BENEDETTO (2010): 72-6. Sobre el proceso histórico de colonización vid. e.g. GLOTZ (1926): 98-111, AUSTIN & VIDAL-NAQUET (1986): 68-76.
[17] Vid. DE JONG (2001): ad 4.87-9, ad 9.116-41.

2.1.2. Proteo

En el mismo contexto de la *Telemaquia*, Telémaco suplica a Menelao que le cuente todo lo que sabe acerca de su padre. Es entonces cuando el héroe le narra con más detalle las penalidades que él mismo sufrió en su camino de regreso. Él y sus hombres se encontraban en la isla de Faros, frente a Egipto, sin vientos favorables para zarpar[18]. Los víveres escaseaban. Entonces se apareció a Menelao la diosa marina Idótea, hija de Proteo. Esta le aconsejó interrogar al Viejo del mar, su padre, que podría hablarle de su futuro, así como de la suerte de sus compañeros en la Guerra de Troya, pero, para conseguir esta información, debía atraparlo primero, ya que Proteo es un ser multiforme y esquivo. Menelao tenía que agarrar fuertemente a Proteo mientras este iba cambiando de forma y cuando volviese a su forma habitual interrogarlo. Idotea nos informa de que el Viejo del mar sale a mediodía a dormir bajo las grutas acompañado de su manada de focas[19] y ese es el momento que Menelao, haciéndose acompañar por tres de sus mejores hombres, debe aprovechar para poder hablar con él (4.400-409). Proteo –continúa Idótea–, en primer lugar, cuenta las focas (4.411-12) y después se tiende a dormir junto a ellas «como un pastor entre un rebaño de ovejas» (4.413: νομεὺς ὣς πώεσι μήλων).

Al alba Menelao y sus compañeros se dirigen a la orilla del mar. Idótea sale a su encuentro y les proporciona cuatro pieles de foca para que se escondan bajo ellas a la espera de Proteo[20]. Los héroes no pueden soportar el pestilente olor que desprenden las pieles por lo que la diosa les unta ambrosía en la nariz (4.435-46). El Viejo del Mar, tal como había predicho Idótea, sale a mediodía, cuenta a sus focas, sin darse cuenta de que entre ellas se encuentran Menelao y sus hombres disfrazados, y se acuesta entre los animales (4.447-53).

El dios marino es un curioso pastor. En primer lugar, sus animales son focas, seres marinos en nada parecidos a las domésticas vacas, ovejas y cabras propias del pastor. Sin embargo, como señala Croft el epíteto ζατρεφής, aplicado a las focas (4.451) ayuda a asociarlas al pastoreo más convencional, pues el término es usado dos veces en

[18] Los críticos han dado a esta parte de la obra el nombre de 'historia egipcia de Menelao'. Nosotros vamos a centrarnos solo en el carácter pastoril de Proteo; para un análisis completo de la estructura de la 'historia egipcia', compuesta por cinco partes en ring-composition, vid. DE JONG (2001): ad 4.351-586.

[19] Se trata de focas monje que pueden encontrarse en el Mediterráneo, vid. CANCIK & SCHNEIDER s.v. 'seal'.

[20] Como señala DI BENEDETTO (2010): 308 en comentario a los versos 435 ss., el esconder la propia identidad es un motivo recurrente en la *Odisea* y el episodio de Menelao escondido bajo las pieles de foca encuentra eco en el episodio de Odiseo y sus compañeros ocultos bajo los carneros de Polifemo.

otros lugares, para describir a los cerdos (14.19) y a las cabras (14.106)[21]. Proteo las pastorea en el mar de donde las focas toman su alimento. Además, mientras que los pastores que hemos encontrado en los símiles iliádicos son atentos vigilantes de sus ganados que incluso pasan la noche sin dormir[22], el Viejo del mar sale con sus animales a mediodía y se dedica a dormir en lugar de vigilarlos. Por otra parte, tampoco necesitan ser custodiados con demasiado celo, pues no son susceptibles de ser víctimas de los predadores habituales del ganado (leones, jabalíes y lobos), sino que más bien son ellas predadoras. La cueva que el pastor usa para guarecer a su rebaño del mal tiempo[23] a Proteo le sirve para dormir. El cruel pastor Polifemo también dormirá en su cueva acompañado de sus ovejas y corderos.

Ahora bien, Proteo muestra la preocupación propia de un pastor en su obsesión por contar y recontar su manada de focas. Hemos de pensar, por tanto, que considera que son animales de su propiedad y, del mismo modo que los nobles de la épica basan su estatus social en su número de rebaños, el Viejo del mar está preocupado de que su extraordinario "rebaño" no merme. Quizá sea esta la razón por la que Idótea lo compara, precisamente, con un pastor de ovejas (νομεὺς ὣς πώεσι μήλων, 4.413), ya que uno de los adjetivos que hace referencia a la riqueza basada en cabezas de ganado, πολυμήλος, significa literalmente "rico en ovejas"[24].

Los héroes tienen que esconderse bajo las nauseabundas pieles de las focas. La piel de oveja era apreciada en la antigüedad para la confección de ropa y mantas. Así, más adelante, Eumeo ofrecerá a Odiseo un lecho con pieles de ovejas y cabras (14.519)[25], mientras que el lecho de Anquises en el *Himno Homérico a Afrodita* está preparado con pieles de leones y osos que él mismo ha cazado, lo cual viene a resaltar su estatus heroico[26]. Por contra, Menelao y los suyos, en lugar de ser cobijados por un amable pastor que les ofrece un buen lecho, como es el caso de Eumeo, o de preparar su cama con animales de caza, como Anquises, ven rebajado su estatus heroico al ocultarse en lechos preparados en la arena (εὐνὰς δ' ἐν ψαμάθοισι 438) que, además, exhalan un olor insoportable[27].

---

[21] Vid. CROFT (1974): 146.
[22] Cf. *Il*. 10.186, 11.551, 17.660.
[23] Cf. *Il*. 4.275-82.
[24] Cf. e.g. *Il*. 2.605, 2.705, 14.490; *h.Herm*. 2.
[25] Cf. también *Il*. 9.660; *Od*. 20.3, 95, 142; 23.179.
[26] Vid. infra, Capítulo 3, epígrafe 2.3.5.
[27] Como señal WEST (2002): 370 parece que para el poeta las focas no eran animales agradables, por ello, pone el acento en su olor.

El hombre de la *Odisea*, al contrario que el de la *Ilíada*, presta mucha atención a los animales marinos o extraños. Las focas le asombran por su existencia anfibia, por su costumbre de desplazarse en grupo, de acostarse "en fila" sobre la orilla y dormir juntas, comportamiento por el que se asemejan, en efecto, a los rebaños ordinarios. Al poeta le provocan sentimientos mezclados. De una parte, tendidas sobre la arena, le evocan la imagen de un rebaño apacible, y cree ver a un pastor similar a los que cuentan los rebaños y duermen a su lado. De otra parte, siente repugnancia por «el acre olor procedente del mar profundo» (4.406) que exhalan y esta repulsión instintiva se dobla en miedo: la foca es para él el *kétos* por excelencia, el monstruo marino cuya persecución teme[28].

El espacio marino, en el que el poeta hace gran hincapié (ἁλὸς 401, 406, 436, 450; φρικὶ 402; ἁλοσύδνης 404; ῥηγμῖνι θαλάσσης 449), se muestra como un lugar en que no tienen cabida las actividades propias de la economía de subsistencia, es decir, la agricultura y el pastoreo. En efecto, Menelao afirma que tras pasar veinte días en la isla se consumían los víveres y las energías de sus hombres (4.360-63) de lo que podemos deducir, en primer lugar, que en aquella parte de Faros no hay vegetación apta para el consumo humano, es decir, que no se realizan allí labores agrícolas; en segundo lugar, no hay tampoco animales domésticos, cabras, vacas u ovejas que los héroes podían haber consumido para sobrevivir, ni fieras salvajes o animalillos silvestres que podrían ser cazados para obtener alimento en esta circunstancia de extrema necesidad[29]. El mar y solo el mar domina el paisaje de la isla de Faros[30]. Muy distinto es este entorno de las que podríamos llamar "utopías pastorales" que aparecen en otros cantos de la *Odisea*, como, por ejemplo, Libia, que el propio Menelao ha visitado, o la tierra de los Cíclopes que produce frutos sin ser trabajada.[31]

---

[28] Vid. BONNAFÉ (1984): 161.

[29] BONNAFÉ (1984): 160-61 afirma que la caza no parece tener en la *Odisea*, al contrario que en la *Ilíada*, un lugar primordial en la vida de los héroes. La estudiosa cree que ello se debe a que las relaciones del hombre con los animales han sufrido una evolución desde la *Ilíada*. Creemos que tiene razón, pero solo en parte. La autora dice que la única partida de caza que aparece en la *Odisea* es la que evoca el poeta cuando Euriclea reconoce al héroe por su cicatriz. Se le escapa que en el episodio de Circe Odiseo caza un gran ciervo (10.156-71) y en la Isla de las cabras los héroes se hacen con un montón de piezas de caza (9.152-60). Podemos decir, por tanto, que la caza está presente, pero en contextos distintos a los de la *Ilíada*: si allí aparecía en los símiles sobre todo, aquí es uno de los medios de subsistencia del héroe en su viaje de regreso.

[30] En este sentido cabe recordar que los héroes homéricos consideran la pesca como algo propio de los hombres sin medios (al contrario de la caza, actividad por antonomasia de los nobles) y, por tanto, el pescado es una comida despreciada, vid. GLOTZ (1926): 37.

[31] El drama satírico tendrá preferencia por situar sus argumentos a orillas del mar, ya en una distopía bárbara, como en el *Cíclope* de Eurípides, ya en un entorno donde el mar no está reñido con la riqueza

Con la imagen del pastor de fieras marinas el poeta acentúa los peligros y penurias que ha de afrontar aquel que se encuentra en el mar de camino a casa, y, mediante el ejemplo de Menelao, la historia de Proteo, la primera de un pastor mítico que encontramos en la *Odisea*, viene a anticipar los indecibles sufrimientos que le esperan a Odiseo.

2.1.3. Polifemo

Al inicio del canto 9 Odiseo comienza a relatar sus aventuras a los feacios, a instancias de Alcínoo. Comienza así el *Apólogo* de Odiseo que se extenderá hasta el libro 12[32]. En el canto que nos ocupa el héroe menciona de pasada su estancia en las tierras de Calipso, Circe y los cícones (9.29-60). Tras escapar de los cícones el viento desvía su nave en el cabo Malea (9.80) que va a parar a la tierra de los Cíclopes, de la que el héroe nos ofrece una primera descripción en los versos 106-15. La tierra de los Cíclopes y sus habitantes es bien distinta del mundo humano del que Odiseo procede[33]. En primer lugar, estos seres son ὑπερφιάλοι y ἀθεμίστοι (106). Cabe destacar que el adjetivo ὑπερφίαλος suele aplicarse en la *Ilíada* a los troyanos: 13.621, 21.459, *al*. y en la *Odisea*, además de al Cíclope, a algunos de los feacios (6.274) y a los Pretendientes: 1.134, 2.310, *al*[34]. El énfasis en la ἀξενία parece estar representado a lo largo del poema por el alimento: Polifemo es antropófago y los Pretendientes devoran los ganados de Odiseo.

La ἀθεμίστια que se encuentra reflejada en la falta de asambleas, leyes y tribunales (τοῖσιν δ' οὔτ' ἀγοραὶ βουληφόροι οὔτε θέμιστες, 112) supone para el pensamiento griego una fase de la humanidad anterior al estadio civilizado en que los hombres crean ciudades, dictan leyes y se reúnen en asamblea. La consecuencia del modo de vida de los Cíclopes es un total aislamiento en que cada uno se preocupa solo de sus propios asuntos (114-5)[35], es decir, cada Cíclope gobierna exclusivamente sobre

---

pastoral y agrícola, como en *Los Arrastradores de redes* de Esquilo. Esquilo también escribió un *Proteo* de cuyo argumento poco puede saberse. Vid. Capítulos 8 y 9.

[32] Sobre su estructura y caracterísitcas vid., entre otros, DE JONG (2001): 221-27, DI BENEDETTO (2010): 38-43.

[33] Mientras que Homero no nos dice en ningún momento dónde viven los Cíclopes, Eurípides los sitúa en Sicilia, siguiendo, probablemente, el emplazamiento que les atribuían los historiadores de su época (cf. Th. 6.2). Vid. Capítulo 9.

[34] Vid. LSJ s.v. Al parecer la palabra no tenía en su origen un matiz despectivo.

[35] Cf. E. *Cyc.* 120.

su propia familia, en un estado absolutamente primitivo. El primitivismo de Polifemo va más allá, pues no tiene familia y vive apartado de los demás Cíclopes[36].

Los Cíclopes ὑψηλῶν ὀρέων ναίουσι κάρηνα / ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι (113-4)[37]. Mientras que en la *Ilíada* la montaña aparece como un lugar de paso que el pastor debía atravesar, con el consiguiente peligro, en época de trashumancia, Polifemo y los Cíclopes han convertido este espacio marginal, en plena ἐσχατιά, en su domicilio permanente. La expresión ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι pone en relación a los Cíclopes con el mítico pastor de focas Proteo, que dormía ὑπὸ σπέεσι γλαφυροῖσιν (4.403). La cueva representa en el mito griego, como se ve muy claramente en el caso mismo de Polifemo, una etapa primitiva de la humanidad y es el lugar apropiado para cobijar a *outsiders* o dioses, como Proteo[38]. Por contra, en la vida real, esta solía servir para cobijar a los pastores cuando hacía mal tiempo, como hemos visto más arriba[39].

Sin embargo, la tierra de los Cíclopes tiene también algo de utópico: trigo, cebada y vides crecen espontáneamente (107-11) en una escena que nos recuerda al mito de la Edad de Oro de Hesíodo. Pero la falta de trabajo y la abundancia tienen su contrapartida: nos encontramos ante seres inhumanos, tanto fisiológica como moralmente, que no conocen los mayores bienes culturales y que no parecen disfrutar de los frutos que la tierra les ofrece sino que, por lo menos en el caso de Polifemo, se alimentan solo de productos lácteos y carne humana[40]. En efecto, como es bien sabido, para los héroes de la épica, la agricultura es la fuente de toda civilización, idea que permanecerá vigente en la mentalidad griega de época clásica[41]. Como ha señalado Pierre Vidal-Naquet, en el mundo descrito por Homero la oposición entre civilización y

---

[36] Vid. KIRK (2006): 205.

[37] Eurípides en su *Cíclope* hace gran hincapié en el paisaje montañoso y rocoso cuyas cuevas habitan los Cíclopes. Cf. Capítulo 9 y Apéndice.

[38] Vid. BUXTON (1994): 106. Como señala KIRK (2006): 209 la cueva pertenece al mundo de la naturaleza, pero se trata también de una casa en embrión.

[39] Así, la escenografía de la *Antíope* de Eurípides es una cueva que usan temporalmente los pastores, en la que nacieron Anfión y Zeto y donde se reencontrarán con su madre.

[40] Para el *topos* de la utopía como un tierra que ofrece sus frutos sin necesidad de ser labrada, vid. LENS TUERO & CAMPOS DAROCA (2000): 12-5; para un estudio sobre Polifemo y otros seres primitivos e inhumanos de la *Odisea*, como reflejo de los miedos de los colonizadores griegos, vid. HALL (1989): 48-52. Cabe señalar que, como veremos en el Capítulo 9, Eurípides confiere a Polifemo en su *Cíclope* rasgos más aberrantes que los del relato homérico, pues sus Cíclopes no viven en un espacio utópico en que la tierra ofrece sus productos gustosa, sino que desconocen totalmente la agricultura y el vino. Según KIRK (2006): 207-10 Polifemo y los Cíclopes oscilan entre lo supracultural y lo infracultural, así los Cíclopes se alimentarían de estos cultivos que crecen gracias a los dioses, mientras que Polifemo, en el polo opuesto, pero también cerca de ellos, es aún más primitivo, pues come queso, leche y seres humanos.

[41] Vid. GLOTZ (1926): 38; AUSTIN & VIDAL-NAQUET (1986): 26. En este sentido cabe destacar, como señala DE JONG (2001): ad 9.106-566 que el estiércol de los ganados del Cíclope invade su cueva (9.328-30), mientras que el de los ganados de Odiseo se recolecta para que sirva de abono para los campos (17.297-9).

salvajismo no es la oposición entre el campo y la ciudad, sino entre campo cultivado y campo salvaje o no cultivado[42]. La ausencia del trabajo agrícola en la tierra de los Cíclopes, por tanto, adquiere más bien tintes negativos que utópicos.

La forma de vida de los Cíclopes representa, pues, la inversión, la negación de la verdadera naturaleza humana: son la encarnación del no-humano. De ahí que el narrador interno, en este caso, Odiseo, use (como hizo Menelao al describir Libia) la técnica de 'descripción mediante negación' para enfatizar la naturaleza incivilizada de los Cíclopes (οὔτε φυτεύουσιν χερσὶν φυτὸν οὔτ' ἀρόωσιν, 108; τοῖσιν δ' οὔτ' ἀγοραὶ βουληφόροι οὔτε θέμιστες, 112)[43]. En el vasto país de las fábulas, al lado de los Feacios, dotados de todo lo que los hombres deben tener y pueden esperar, existe también la imagen inversa, negativa: los Cíclopes no tienen nada de eso. El cuadro de salvajismo está acentuado por el aislamiento de Polifemo respecto a sus compañeros de tribu, que no se preocupan de él, aunque tiene poder y consideración entre ellos[44]. No es de extrañar que el prototipo de lo inhumano sea capaz de las acciones más crueles. Polifemo está más cerca de la naturaleza del ganado que de la de los hombres y, de hecho, tiene una relación estrecha con los animales de su grey[45]. Con este primer cuadro Odiseo ha expuesto los puntos fundamentales de la historia que va a desarrollar a continuación, donde veremos el desprecio por las normas de hospitalidad, el aislamiento, el desconocimiento de las más elementales reglas de convivencia y el comportamiento salvaje del rústico pastor Polifemo. Sigamos, por tanto, disfrutando de su relato:

νῆσος ἔπειτα λάχεια παρὲκ λιμένος τετάνυσται,
γαίης Κυκλώπων οὔτε σχεδὸν οὔτ' ἀποτηλοῦ,
ὑλήεσσ'· ἐν δ' αἶγες ἀπειρέσιαι γεγάασιν
ἄγριαι· οὐ μὲν γὰρ πάτος ἀνθρώπων ἀπερύκει,
οὐδέ μιν εἰσοιχνεῦσι κυνηγέται, οἵ τε καθ' ὕλην 120
ἄλγεα πάσχουσιν κορυφὰς ὀρέων ἐφέποντες.
οὔτ' ἄρα ποίμνῃσιν καταΐσχεται οὔτ' ἀρότοισιν,
ἀλλ' ἥ γ' ἄσπαρτος καὶ ἀνήροτος ἤματα πάντα
ἀνδρῶν χηρεύει, βόσκει δέ τε μηκάδας αἶγας.

[42] VIDAL-NAQUET (1983): 28.
[43] Vid. DE JONG (2001): ad 9.106-15.
[44] KIRK (2006): 207 n. 45, cree que la fórmula ὅου κράτος ἐστὶ μέγιστον de *Od*.1.70 significa que Polifemo es el líder de los Cíclopes. WEST (1996): 199 considera que significa solo que Polifemo era el más fuerte y formidable de los Cíclopes, no la autoridad suprema.
[45] Como señalan BONNAFÉ (1984): 164 y HEUBECK (2003): 192.

οὐ γὰρ Κυκλώπεσσι νέες πάρα μιλτοπάρῃοι, 125
οὐδ' ἄνδρες νηῶν ἔνι τέκτονες, οἵ κε κάμοιεν
νῆας ἐϋσσέλμους, αἵ κεν τελέοιεν ἕκαστα
ἄστε' ἐπ' ἀνθρώπων ἱκνεύμεναι, οἷά τε πολλὰ
ἄνδρες ἐπ' ἀλλήλους νηυσὶν περόωσι θάλασσαν·
οἵ κέ σφιν καὶ νῆσον ἐϋκτιμένην[46] ἐκάμοντο. 130
οὐ μὲν γάρ τι κακή γε, φέροι δέ κεν ὥρια πάντα·
ἐν μὲν γὰρ λειμῶνες ἁλὸς πολιοῖο παρ' ὄχθας
ὑδρηλοὶ μαλακοί· μάλα κ' ἄφθιτοι ἄμπελοι εἶεν·
ἐν δ' ἄροσις λείη· μάλα κεν βαθὺ λήϊον αἰεὶ
εἰς ὥρας ἀμῶεν, ἐπεὶ μάλα πῖαρ ὑπ' οὖδας. 135
(9.116-35)

Una isla llana se extiende fuera del puerto,
de la tierra de los Cíclopes ni muy cerca ni muy lejos,
boscosa; en ella cabras innumerables nacen
salvajes; pues ningún paso de hombres las ahuyenta
ni las persiguen los cazadores, que en el bosque 120
soportan dolores rastreando las cimas de las montañas.
Y no está cubierta de rebaños ni de campos cultivados,
sino que siempre inculta, sin arar,
está privada de hombres y alimenta a las baladoras cabras.
Pues los Cíclopes no tienen naves de rojas mejillas 125
ni hombres que construyan naves, que podrían hacer
naves provistas de buenos bancos, capaces de hacer cualquier cosa
para llegar a las ciudades de los hombres, así como muchas veces
los hombres viajan en naves por el mar los unos hacia los otros;
y ellos también se habrían forjado una isla bien cultivada. 130
Pues no es en verdad infructuosa y daría frutos a su debido tiempo;
pues en ella hay prados junto a las riberas del canoso mar,
húmedos, suaves; y habría vides perennes.

[46] Como señala DETIENNE (2001): 28-29 el vocablo ευκτίμενος, 'bien construido', puede aplicarse no solo a las ciudades y edificios en un contexto colonizador, sino también a la tierra, que, como la ciudad, necesita "construirse", pues el terreno debe ser acondicionado, roturado, arreglado, construido. No hay ruptura entre el urbanismo de las ciudades y la arquitectura de campos y viñas.

En ella hay una tierra arable, lisa; que daría altas mieses
a su tiempo, porque hay mucha fertilidad bajo el suelo. 135

La isla de las cabras se presenta como un *locus amoenus* utópico. Se sitúa en un entorno boscoso: ὑλήεσσα (118), ὕλην (120); es fértil (131-35); contiene una abundante vegetación compuesta de prados y alamedas (λειμῶνες, 132; αἴγειροι, 141) y es rica en agua: ὑδρηλοὶ (133), κρήνη (141). Al igual que la tierra de los Cíclopes es, además, ἄσπαρτος καὶ ἀνήροτος (cf. 109 y 123), sin embargo, mientras que la tierra de los Cíclopes produce bienes agrícolas: trigo, cebada y vides, la inculta isla de las cabras no tiene rebaños ni pastos de maíz (122), es decir, aunque con posibilidades de ser habitable para los hombres, como el propio Odiseo pone de manifiesto, es un lugar aún más primitivo que la isla ciclópea, pues, al estar desierta de hombres no se practican las actividades de subsistencia propias de la humanidad: la caza (120), el pastoreo (122) y la agricultura (122). Nótese que Odiseo nombra estas actividades en un orden ascendente, desde la caza, propia de los hombres más primitivos, pasando por el pastoreo, estadio intermedio que constituye el primer peldaño hacia la civilización, pues supone la domesticación de animales y la introducción en la sociedad del concepto de propiedad privada, hasta el más alto grado de civilización: la agricultura, en que los hombres, antes dedicados a la nómada labor pastoril, se asientan, plantan sus tierras y construyen ciudades[47]. La caza se realiza en las boscosas cimas de las montañas (120-1), espacio compartido con los pastores en épocas de trashumancia. Ahora bien, el pastoreo puede también realizarse junto a las tierras de labor, como muestra el verso 122 en que rebaños y campos cultivados aparecen en el mismo nivel sintáctico: οὔτ' ἄρα ποίμνῃσιν καταΐσχεται οὔτ' ἀρότοισιν. La falta de agricultura no impide en absoluto que las cabras puedan pastar (124), pues estos animales tienen la capacidad de alimentarse de las más variadas plantas[48].

Desde el punto de vista estructural nos encontramos ante la técnica de 'descripción por negación' más larga de todo el poema. La visión de la isla de las cabras está focalizada por Odiseo, que sueña con el partido que podría sacársele[49]. En efecto, el

[47] VIDAL-NAQUET (1983): 50-51 señala que el mundo de los Cíclopes se divide en dos sectores geográficos, la isla de las cabras y las tierras de pasto ciclópeas. Ello implica una jerarquía: 1) agricultores, 2) cazadores, 3) pastores, la misma que propone Aristóteles en *Pol*. 1256 a 30 ss. Una jerarquía similar puede observarse en el mundo fabuloso del drama satírico. Vid. Capítulo 8.
[48] Vid. CANCIK & SCHNEIDER s.v. 'goat'.
[49] Vid. DE JONG (2001): ad 9.116-41. Como señala la estudiosa, las escenas focalizadas suelen estar descritas en tiempo pasado, aquí encontramos el presente quizá porque se trata de un lugar mítico.

hombre de la *Odisea* no contempla el paisaje por su belleza, sino por las posibilidades de vida que ofrece[50]. Como señala Annie Bonnafé[51] la acumulación de construcciones negativas sustituye el paisaje real de la isla desierta por el paisaje imaginario de lo que la isla podría ser: poblada de cazadores, pastores y trabajadores agrícolas. La "disminución del valor" del paisaje pone en evidencia las razones de la estupefacción de Odiseo. Como resultado de la negligencia de los Cíclopes, la unión del hombre y de la tierra no ha podido tener lugar. La tierra "nutricia" se encuentra de esta forma estéril, desposeída de lo que es, tanto para el hombre de la *Odisea* como para el de la *Ilíada*, su función primordial: asegurar el alimento tanto del hombre como de los animales. Pero su "esterilidad" le ha sido de alguna manera impuesta. Se trata de una "viudedad" que puede tocar a su fin. Su "vocación fundamental" subsiste. Con el pasaje en que se muestran sus potencialidades, continúa la estudiosa, la descripción de la isla oscila entre la realidad y el sueño, pero un sueño presentado esta vez como susceptible de realizarse. La isla espera la presencia de hombres capaces de llegar por mar, de trabajarla para transformarla en su beneficio en un lugar "bien cultivado". Todos los elementos favorables al hábitat, a la colonización, se encuentran aquí reunidos. La presencia de cabras salvajes asegura la caza y la cría de ganado. La riqueza del suelo húmedo y la tierra llana se prestan a la agricultura.

Los estudiosos han visto paralelismos entre esta isla y la tierra de los feacios: aquella es próspera, fértil, abundante, sus habitantes son expertos navegantes, mientras que la isla de las cabras tiene todas estas cualidades en potencia, pero no se le saca partido porque está deshabitada[52]. Hay quien nota en las palabras de Odiseo, después de años de peregrinación, su anhelo de paz en una sociedad ordenada y próspera, como la de los feacios, por lo que, dedicándose a hablar de la isla por lo que no es, muestra que su deseo es ahora el de una civilización laboriosa y pacífica, lo que constituye un homenaje a sus huéspedes y una confirmación de que el héroe merece la ayuda que ha pedido para volver a casa[53].

Este análisis es acertado, pero, sin embargo, creemos que la écfrasis de Odiseo ha de contraponerse también a su reciente descripción de la tierra de los Cíclopes. El lugar donde viven los Cíclopes es rico en productos comestibles que crecen sin

[50] Vid. BONNAFÉ (1984): 151
[51] BONNAFÉ (1984): 152.
[52] Vid. HEUBECK (2003): 193.
[53] Vid. el apéndice a la edición con comentario de ALFRED HEUBECK y G. AURELIO PRIVITERA, por parte de MARIO CANTILENA (2003): 355-56 y la bibliografía allí citada.

necesidad de labores agrícolas, mientras que la isla de las cabras es fértil, pero no está cultivada. Odiseo la observa con ojos de colonizador y piensa en toda la riqueza que se podría obtener de esta bondadosa tierra[54]. De hecho, en su parlamento acerca de la isla de las cabras hace hincapié en que los Cíclopes, al contrario que sus anfitriones, los feacios, no tienen barcos ni saben construirlos por lo que jamás podrán conocer esa isla. Así, al contraponer los dos mundos utópicos que el héroe tiene ante sus ojos, la tierra de Polifemo y la isla de las cabras, no hace más que recordarnos que es un humano en un mundo inhumano, en el mundo del mito y el *folktale*. En efecto, los bestiales Cíclopes viven en una tierra próspera, pero desdeñan los productos agrícolas, base de la alimentación humana, en favor de una monstruosa dieta antropófaga. La isla de las cabras es un lugar fértil, pero al estar desierta de hombres no se le saca provecho. Los únicos que podrían beneficiarse de las bondades de esta isla son los Cíclopes, pero no lo hacen porque son seres primitivos, inhumanos y desconocedores de cualquier τέχνη: viven aislados, cosa que ya ha sido señalada y que aquí se vuelve a enfatizar cuando se afirma que no tienen barcos, lo cual, a su vez, les impide navegar en busca de nuevos lugares donde asentarse; no conocen las leyes; no ofrecen sacrificios a los dioses y desdeñan la agricultura. Por tanto, con esta deliciosa digresión sobre la isla de las cabras Odiseo no hace más que subrayar la enorme brecha que lo separa de los habitantes de estos lugares exóticos que visita en su andadura[55]. Son solo los hombres, no los monstruos, quienes tienen capacidad de construir asentamientos apropiados para la vida en comunidad, ciudades con asambleas, cerca de campos cultivables, y una vez plenamente establecidos, son los únicos también que pueden mediante la τέχνη construir barcos con los que llegar a otras tierras, lo que les permite no solo enriquecerse, sino también establecer nuevos asentamientos en lugares mejor abastecidos para la vida que sus propias ciudades de nacimiento[56].

Por otra parte, la isla es una invención por parte del poeta, necesaria para el desarrollo narrativo. Odiseo debe llegar hasta Polifemo con una sola embarcación, mientras que el resto de la flota queda amarrada en la isla de las cabras[57]. Odiseo y su flota pasan la noche en la isla y, por la mañana, las Ninfas les conceden una abundante

[54] Vid. DE JONG (2001): 232; HEUBECK (2003): 193; DI BENEDETTO (2010): ad loc.; KIRK (2006): 205.
[55] El hecho de que la digresión sirve como contraste para probar la falta de civilización de los Cíclopes ha sido también notado por BONNAFÉ (1984):153; BORGEAUD (1993): 326; LÓPEZ FÉREZ (1996): 18-20; DE JONG (2001): ad loc. y KIRK (2006): 204-5.
[56] De hecho, una de las causas históricas de la colonización era la necesidad de los griegos, cuya tierra es árida y rocosa, de encontrar tierras de cultivo, vid. GLOTZ (1926): 65 y 98-111, AUSTIN & VIDAL-NAQUET (1986): 68-76.
[57] Vid. DE JONG (2001): ad loc., HEUBECK (2003): 193.

caza: el héroe va a acompañado de doce naves a las que tocan en suerte nueve cabras a cada una, mientras que a él le conceden diez (9.152-60).

Al contrario que Menelao en la inhóspita isla de Faros, Odiseo y sus compañeros pueden cazar cabras. No es de extrañar que las αἶγας ὀρεσκῴους (155) compartan el espacio con las Ninfas, ya que estas aparecen asociadas a las montañas en toda la literatura griega, así, por ejemplo, en el *Himno Homérico a Afrodita* (98), en la *Teogonía* de Hesíodo (129-30) y en el drama satírico, donde suelen aparecer en compañía de pastores[58]. Por otra parte, es esta la primera vez que se menciona en el poema que a Odiseo lo acompañaban doce naves.

Los héroes disfrutan en la isla de su caza y del vino Κυκλώπων δ' ἐς γαῖαν ἐλεύσσομεν ἐγγὺς ἐόντων, / καπνόν τ' αὐτῶν τε φθογγὴν ὀΐων τε καὶ αἰγῶν («Y dirigíamos la mirada hacia la tierra de los vecinos Cíclopes, / al humo, a la voz de éstos y a la de las ovejas y las cabras», 166-67). El humo[59] y los balidos de ovejas y cabras[60] aluden a la economía pastoril en que Odiseo está a punto de adentrarse. Se anticipa así lo que está por venir. En efecto, el fuego, cuya señal es aquí el humo, aparece comúnmente asociado a los pastores, pues les permite calentar su cabaña, así como cocer la leche y la carne, si bien el salvaje Polifemo no parece usar este bien civilizador para cocinar[61]. Odiseo confiesa entonces a sus compañeros su plan de ir con su nave y sus hombres a explorar la tierra de los Cíclopes, mientras el resto (once naves) lo esperan en la isla de las cabras. Desde el mar, Odiseo divisa el paisaje de la tierra ciclópea (9.181-92). El entorno es, a primera vista, el propio de un *locus amoenus* pastoral: está cerca del mar (ἄγχι θαλάσσης, 182), tiene una vegetación exuberante formada por laureles, pinos y robles (δάφνῃσι κατηρεφές 183, πίτυσσιν ἰδὲ δρυσὶν 186) y hay abundantes animales de pastoreo (πολλὰ / μῆλ', ὄϊές τε καὶ αἶγες, 183-84). Sin

[58] Cf. A. *Prom. Pyrk*. fr. 204b 6-18 Radt: Ninfas y pastores; S. *Ichn*. fr. 314.39-44 Radt: Ninfas, Sátiros y pastores en las montañas; S. *Ichn*. fr. 314.151-168 Radt: Ninfas en las montañas; más interesante resulta aún S. *Ichn*. fr. 314.221-228 Radt, donde, según conjetura de Steffen, podemos leer "Ninfas y cabreros". Cf. también E. *El*. 805: Νύμφαι πετραῖαι.

[59] DI BENEDETTO (2010): ad loc. ve en el humo una connotación negativa, pues está asociado a los Cíclopes y vuelve a aparecer en el episodio de los Lestrigones (10.99) y en el de Circe (10.196-97). DE JONG (2001) ad 9.166-7 opina que el humo es típicamente el primer signo de asentamiento humano visto por el viajero.

[60] El Polifemo odiseico solo tiene ovejas y cabras, mientras que el del *Cíclope* de Eurípides también posee ganado vacuno. Este tipo de ganado era apreciado en época clásica, sobre todo por su fuerza de trabajo, su leche no se consumía, pues se prefería la de oveja o cabra, y su carne se comía casi exclusivamente en los sacrificios cívicos. El ganado vacuno tenía, por tanto, un gran valor económico y religioso, vid. CANCIK & SCHNEIDER s.v. 'cattle'. Al hacer que Polifemo tenga vacas, Eurípides pretende mostrárnoslo como una especie de sofisticado urbanita, vid. Capítulo 9.

[61] El fuego aparece como bien civilizador cuyos primeros beneficiarios son los pastores en el *Himno Homérico a Hermes* y en el drama satírico *Prometeo encendedor del fuego* de Esquilo. Vid. Capítulos 3 y 8.

embargo, hay elementos que nos muestran de antemano que su morador es un ser monstruoso, en primer lugar, la alta cueva (ὑψηλόν, 183), la alquería también alta (αὐλὴ / ὑψηλὴ, 184-5) construida con piedras y grandes árboles (185-6)[62]. La cueva y el recinto estabular, construido con extrema rusticidad, son una muestra de la falta de τέχνη del Cíclope[63]. Los animales que pastan alrededor son una señal de que la cueva funciona como casa del ser que la habita y el tamaño ciclópeo de las construcciones alude a las grandes proporciones del monstruo que están a punto de encontrarse Odiseo y sus hombres. En efecto, en seguida tienen ante sus ojos a Polifemo cuya soledad, ligada a su ἀθεμίστια, está muy enfatizada: οἷος ποιμαίνεσκεν ἀπόπροθεν· οὐδὲ μετ' ἄλλους / πωλεῖτ', ἀλλ' ἀπάνευθεν ἐὼν ἀθεμίστια ἤδη (9.188-89, cf. 9.112-15). Incluso en el símil que describe el tamaño del gigante se hace hincapié en su soledad y aislamiento: el hombre se parece a la cima de una montaña ὅ τε φαίνεται οἷον ἀπ' ἄλλων (192)[64]. Esto lo convierte en un pastor anómalo, pues los pastores suelen asentarse en comunidades donde se ayudan mutuamente, aunque también puede haber disensiones. En la *Ilíada* hemos encontrado al pastor en varias ocasiones como símbolo de soledad y aislamiento, sobre todo, cuando en época de trashumancia, sube a las altas montañas y se encuentra indefenso ante los fenómenos de la naturaleza, si bien en los símiles suelen aparecer como una comunidad que se une para luchar contra fieras y asaltos de rapiña. No es este el caso, en absoluto, de Polifemo, ya que la cueva es su hábitat natural y la tierra en la que vive está poblada por otros seres como él, pero prefiere no tener trato con ellos y pastorear solo. Al contrario, en la escena de la emboscada del escudo de Aquiles encontramos cuatro pastores (cf. *Il.* 18.573-586) y en el *Himno Homérico a Afrodita* los pastores salen en grupo a alimentar a los animales, mientras Anquises queda solo, no tramando maldades, como nuestro Cíclope, sino tocando la lira, señal de su alto estatus social que le permite disfrutar de ratos de ocio[65].

Cuando Odiseo arriba a la tierra de los Cíclopes elige a doce de sus hombres para ir a inspeccionarla, mientras los demás quedan montando guardia. Dice que llevó con él el vino que le dio Marón e introduce una digresión acerca de todos los presentes que este le procuró. Odiseo cogió el vino precisamente porque su θυμὸς ἀγήνωρ (9.213)

[62] DE JONG (2001): ad 9.182-92 también señala que la construcción está en consonancia con el tamaño de los monstruosos Cíclopes.
[63] Como señalan DE JONG (2001): ad loc. y HEUBECK (2003): 196.
[64] Como señala DE JONG (2001): ad loc. la parte negativa de la comparación en que se afirma que no se parecía a un hombre comedor de pan contiene la primera insinuación de que Polifemo es un caníbal, mientras que la parte positiva, su parecido a las cimas de las montañas, sugieren gran tamaño, salvajismo y aislamiento.
[65] Cf. *h.Aphr.* 75-80 e infra, Capítulo 3, epígrafe 2.3.2.

le decía que se iba a encontrar con un hombre fuerte, ἄγριον[66], οὔτε δίκας εὖ εἰδότα οὔτε θέμιστας (9.215).

καρπαλίμως δ' εἰς ἄντρον ἀφικόμεθ', οὐδέ μιν ἔνδον
εὕρομεν, ἀλλ' ἐνόμευε νομὸν κάτα πίονα μῆλα.
ἐλθόντες δ' εἰς ἄντρον ἐθηεύμεσθα ἕκαστα·
ταρσοὶ μὲν τυρῶν βρῖθον στείνοντο δὲ σηκοὶ
ἀρνῶν ἠδ' ἐρίφων· διακεκριμέναι δὲ ἕκασται 220
ἔρχατο, χωρὶς μὲν πρόγονοι, χωρὶς δὲ μέτασσαι,
χωρὶς δ' αὖθ' ἕρσαι· ναῖον δ' ὀρῷ ἄγγεα πάντα,
γαυλοί τε σκαφίδες τε, τετυγμένα, τοῖσ' ἐνάμελγεν.
ἔνθ' ἐμὲ μὲν πρώτισθ' ἕταροι λίσσοντ' ἐπέεσσι
τυρῶν αἰνυμένους ἰέναι πάλιν, αὐτὰρ ἔπειτα 225
καρπαλίμως ἐπὶ νῆα θοὴν ἐρίφους τε καὶ ἄρνας
σηκῶν ἐξελάσαντας ἐπιπλεῖν ἁλμυρὸν ὕδωρ·
ἀλλ' ἐγὼ οὐ πιθόμην, –ἦ τ' ἂν πολὺ κέρδιον ἦεν, –
ὄφρ' αὐτόν τε ἴδοιμι, καὶ εἴ μοι ξείνια δοίη.
οὐδ' ἄρ' ἔμελλ' ἑτάροισι φανεὶς ἐρατεινὸς ἔσεσθαι. 230

(9.216-30)

En seguida entramos en la cueva y no lo encontramos
dentro, sino que apacentaba en el pasto a los pingües rebaños.
Al entrar en la cueva inspeccionábamos maravillados cada cosa:
encellas llenas de queso, estaban llenos los corrales
de corderos y cabritos; separado uno de otro 220
estaba encerrado cada grupo, por un lado, los más viejos; por otro, los medianos; por otro, los lactantes. Estaban llenas de nata todas las vasijas bien elaboradas, colodras y jarras, en los que eran ordeñados.
Allí al principio mis compañeros me rogaron con palabras
robar los quesos y partir de nuevo y, después de 225

[66] El vocablo ἄγριος muestra claramente el desprecio que sentían los griegos hacia los pastores. Derivado, en efecto, de ἀγρός, la tierra de pasto, designa, en primer lugar a los animales del campo, como las αἶγες ἄγριαι (9.118-19) que Odiseo se encuentra. Sin embargo, pronto pasó a hacer referencia al carácter salvaje, quedando así el salvajismo parangonado con aquel que vive en el ἀγρός, el rústico o el pastor. Vid. CHANTRAINE s.v. 'ἀγρός'.

conducir con celeridad a la rápida nave los cabritos y corderos
desde los establos, navegar por el agua salada.
Pero no me dejé convencer –y mucho mejor hubiera sido–
hasta que lo viese, por si me daba hospitalidad.
No iba a ser amable con mis compañeros, una vez que apareciese.230

La cueva del Cíclope nos muestra una pura economía pastoril: queso, leche, corderos y cabritos por doquier. Polifemo parece un pastor bastante cuidadoso: tiene separados a sus animales según la edad (221-22) y posee distintos recipientes para cada tipo de leche (222-23). Sin embargo, como Odiseo y los suyos están a punto de descubrir, el monstruo no consume la carne de su ganado ovino, sino que prefiere comer hombres, y además, crudos. Los compañeros de Odiseo le proponen robar el ganado (226-27), algo muy normal, sobre todo, para los héroes épicos, como hemos visto en la *Ilíada* donde continuamente hacen incursiones en los pueblos vecinos a Troya para saquearlos. El héroe parece admitir ser culpable del peligro al que expuso a sus compañeros, debido a su carácter siempre curioso (228-30).

ἔνθα δὲ πῦρ κήαντες ἐθύσαμεν ἠδὲ καὶ αὐτοὶ
τυρῶν αἰνύμενοι φάγομεν, μένομέν τέ μιν ἔνδον
ἥμενοι, ἔως ἐπῆλθε νέμων. φέρε δ' ὄβριμον ἄχθος
ὕλης ἀζαλέης, ἵνα οἱ ποτιδόρπιον εἴη.
ἔκτοσθεν δ' ἄντροιο βαλὼν ὀρυμαγδὸν ἔθηκεν· 235
ἡμεῖς δὲ δείσαντες ἀπεσσύμεθ' ἐς μυχὸν ἄντρου.
αὐτὰρ ὅ γ' εἰς εὐρὺ σπέος ἤλασε πίονα μῆλα,
πάντα μάλ', ὅσσ' ἤμελγε, τὰ δ' ἄρσενα λεῖπε θύρηφιν,
ἀρνειούς τε τράγους τε, βαθείης ἔκτοθεν αὐλῆς.
αὐτὰρ ἔπειτ' ἐπέθηκε θυρεὸν μέγαν ὑψόσ' ἀείρας, 240
ὄβριμον· οὐκ ἂν τόν γε δύω καὶ εἴκοσ' ἄμαξαι
ἐσθλαὶ τετράκυκλοι ἀπ' οὔδεος ὀχλίσσειαν·
τόσσην ἠλίβατον πέτρην ἐπέθηκε θύρῃσιν.
ἑζόμενος δ' ἤμελγεν ὄϊς καὶ μηκάδας αἶγας,
πάντα κατὰ μοῖραν, καὶ ὑπ' ἔμβρυον ἦκεν ἑκάστη. 245
αὐτίκα δ' ἥμισυ μὲν θρέψας λευκοῖο γάλακτος
πλεκτοῖσ' ἐν ταλάροισιν ἀμησάμενος κατέθηκεν,

ἥμισυ δ' αὖτ' ἔστησεν ἐν ἄγγεσιν, ὄφρα οἱ εἴη
πίνειν αἰνυμένῳ καί οἱ ποτιδόρπιον εἴη.

(9.231-49)

Y allí, después de encender el fuego, hicimos sacrificios y también
nosotros, después de coger los quesos, comimos y lo esperamos dentro
sentados hasta que llegó de pastorear. Traía una carga pesada
de leña seca, para que le fuese útil en la cena.
Al lanzarlo desde fuera de la caverna, se produjo un gran ruido;
y nosotros, temerosos, nos precipitamos al interior de la cueva.
Entonces él condujo hacia el interior de la vasta cueva los pingües
rebaños, todos, a cuantos iba a ordeñar, y a los machos los dejó fuera,
carneros y cabritos, dentro de la alta alquería.
Después, levantándola en alto, puso como puerta una gran roca,
pesada; ni veintidós carros de cuatro ruedas
sólidos podrían haberla movido del umbral;
tan alta era la piedra que puso en la entrada.
Sentado, ordeñó a las ovejas y a las baladoras cabras,
todo en orden y les puso debajo su cría a cada una.
En seguida, habiendo cuajado la mitad de la blanca leche,
recolectándola, la puso en cestas trenzadas,
y la otra mitad se quedó en los cuencos para que pudiese
cogerla para beber y le sirviese de cena.

La leña que trae Polifemo debería de servirle para cocer los alimentos para la cena, como piensa Odiseo (ἵνα οἱ ποτιδόρπιον εἴη, 234), sin embargo, el Cíclope desconoce el uso del fuego para cocinar, sólo bebe leche y come hombres crudos[67]. Este desconocimiento del valor técnico y cultural del fuego lo sitúa en el más bajo nivel de primitivismo, pues, como hemos visto más arriba, los pastores suelen aparecer en la literatura griega como aquellos que inmediatamente se benefician del descubrimiento prometeico o hermético.

[67] Como señala también VIDAL-NAQUET (1983): 51. Sin embargo, podríamos pensar que Polifemo usaba el fuego para hacer el queso, aunque el texto no lo diga explícitamente. Para BORGEAUD (1993): 327 el fuego de Polifemo solo parece arder para indicar que en este mundo extraño aparecen ciertos rasgos emblemáticos de la humanidad.

El texto pone el énfasis en la grandeza y profundidad de la cueva (ἐς μυχὸν ἄντρου, 236; εἰς εὐρὺ σπέος, 237), acentuando de este modo el miedo que Odiseo y sus compañeros debían de sentir en esta gruta terrorífica. Tan profunda y oscura es la cueva que, de hecho, Polifemo ignora que tiene visita hasta que acaba de realizar sus labores[68].

Sin embargo, a pesar de lo hostil del entorno y del aspecto grotesco del monstruo, Polifemo se comporta como un pastor laborioso: mete a las hembras dentro para ordeñarlas y deja a los machos fuera (237-38); ordeña a ovejas y cabras en orden (πάντα κατὰ μοῖραν, 245); pone a las crías a mamar (245) y divide la leche en dos mitades, una para hacer queso, otra para beber (246-49)[69]. El poeta nos muestra así la labor diaria del pastor en la figura de un ser, sin embargo, primitivo y desconocedor de las más básicas normas sociales. Polifemo se parece más a los animales, a los que tan bien cuida y de los que tanto se preocupa, que a los humanos. Además el detalle de que Polifemo deja a los machos fuera constituye la inserción de una información, cuya relevancia quedará clara solo más tarde. Se trata, por tanto, de un tipo de prolepsis[70]. En efecto, en 9.337-9 el Cíclope por una vez se desviará de su costumbre haciendo entrar en la cueva a los machos, lo que permitirá la huida de Odiseo y sus compañeros[71].

La descripción de la enorme roca que Polifemo usa para tapar la cueva supone un punto de inflexión en la narrativa: ni veintidós carros podrían moverla (241-42) por lo que Odiseo y sus compañeros están irremediablemente atrapados y la fuerza no les va a servir para escapar; sin embargo, auditorio y lectores saben que deben confiar en la μῆτις odiseica.

Finalizada su tarea, Polifemo enciende el fuego y es entonces cuando descubre a Odiseo y sus hombres. Les pregunta quiénes son con las mismas palabras que usa Néstor cuando se dirige a Telémaco (cf. 3.71-4, 9.252-55), pero mientras que Néstor coloca la pregunta después de prestar el recibimiento hospitalario, Polifemo hace la pregunta de repente, lo que no promete nada bueno[72]. Odiseo responde de forma generalizada, sin decir su propio nombre: son dánaos que lucharon en la Guerra de Troya, comandados por Agamenón. Los vientos han desviado su nave y han llegado al

[68] Como señala con acierto DE JONG (2001): ad 9.233-57, de acuerdo con el modo homérico, la apariencia del gigante no se describe, sino que se sugiere indirectamente por el efecto aterrador que tiene sobre los griegos.
[69] Como señala LÓPEZ FÉREZ (1996): 21, la presentación de Polifemo como un pastor ordenado y meticuloso supone una anticipación deliberada que pondrá de manifiesto, por contraste, toda la ferocidad del personaje.
[70] 'Seed' en la terminología de DE JONG (2001): XVII-XVIII.
[71] Vid. DE JONG (2001): ad 9.238-9.
[72] Vid. HEUBECK (2003): 200.

lugar como huéspedes (9.259-71). Polifemo, en su respuesta, parece no conocer la gran empresa bélica de Troya y se jacta de no preocuparse de los dioses, por lo que no debe preocuparse de estos recién llegados (9.273-80). A continuación pregunta a Odiseo dónde está su nave y este le responde, astutamente, que se ha estrellado (9.281-86)[73]. El Cíclope no le contesta, sino que inmediatamente toma a dos de los compañeros de Odiseo los estrella contra el suelo y se los come (9.287-98). La descripción de Polifemo en este pasaje como un λέων ὀρεσίτροφος (292) recuerda a los leones devoradores de ganado de los símiles de la *Ilíada*, sobre todo, al que aparece en *Il*. 17.61-69, también un λέων ὀρεσίτροφος (*Il*. 17.61) que engulle completamente a su víctima cortándola: αἶμα καὶ ἔγκατα πάντα λαφύσσει / δῃῶν (*Il*. 17.64-5) mientras los pastores observan de lejos, pues no se atreven a hacerle frente[74]. Aquella escena es muy parecida a la que se describe en la cueva de Polifemo: el Cíclope es como un león montaraz de extraordinaria fuerza que descuartiza a los compañeros de Odiseo (τοὺς δὲ διὰ μελεϊστὶ ταμὼν ὁπλίσσατο δόρπον, 291) y los engulle, de forma parecida al león del símil iliádico (οὐδ' ἀπέλειπεν, / ἔγκατά τε σάρκας τε καὶ ὀστέα μυελόεντα, 292-93), como si de indefensas vacas se tratasen. Por su parte, Odiseo, el "pastor de pueblos", como los pastores del símil, no es capaz de defender a sus "rebaños" (ἀμηχανίη δ' ἔχε θυμόν, 295). El león suele aparecer en la épica como un animal cuyo apetito es voraz, así en *Il*. 12.299 ss. se describe a otro λέων ὀρεσίτροφος que lleva privado de carne mucho tiempo (ὅς τ' ἐπιδευὴς / δηρὸν ἔῃ κρειῶν, 299-300), y el propio Odiseo, ante Nausícaa y sus esclavas, es comparado a un λέων ὀρεσίτροφος (*Od*. 6.130) cuyo vientre lo empuja a atacar a las reses: κέλεται δέ ἑ γαστὴρ / μήλων πειρήσοντα καὶ ἐς πυκινὸν δόμον ἐλθεῖν (*Od*. 6.133-34)[75]. Asimismo, los leones suelen estar κρειῶν ἐρατίζων (cf. *Il*. 11.551 y 17.660). El león simboliza, por tanto, la imagen de un apetito incontrolable, bestial, pero mientras que en los símiles de la *Ilíada* rara vez ataca a los hombres (solo en *Il*. 15.585-88 se menciona la muerte del pastor), sino solo a los rebaños, Polifemo es un león que come hombres y tiene, por contra, un trato amistoso con los ganados de los que debería alimentarse, llegando incluso a dormir junto a ellos. El Cíclope acompaña su festín antropófago con leche ἄκρητος (297), sin mezclar, como un primitivo o un

[73] Para un comentario más amplio de este pasaje vid. DE JONG (2001): ad loc. y HEUBECK (2003): 199-201.

[74] Cf. también *Il*. 18.573-586. Creemos, por tanto, que hay una utilización novedosa, en un nuevo contexto, de un tema tradicional, contra lo que opina BONNAFÉ (1984): 133, que afirma que la imagen no tiene nada en común con las de la *Ilíada* más allá del epíteto formular tradicional.

[75] Como afirma BONNAFÉ (1984): 129-30, este símil se usa para demostrar que el antiguo héroe no es en absoluto un león: está desnudo y se presenta como suplicante. Solo es un león para las jóvenes, es decir, un guerrero no se asustaría de él.

bárbaro, del mismo modo que engulle la carne confundida con huesos y entrañas[76]. Finalmente, al igual que Proteo, duerme entre sus animales (298).

Odiseo se siente ahora tentado de usar la fuerza, pero sabe que es inútil pues él y sus compañeros, aun pudiendo matar al Cíclope, no serían capaces de quitar la roca que atranca la puerta, por tanto, se quedan suspirando a la espera de que llegue el alba (9.299-306). Cuando esta llega, Polífemo, de nuevo, ordeña los rebaños de ovejas (ἤμελγε κλυτὰ μῆλα, 308) y pone a las crías a mamar (ὑπ' ἔμβρυον ἦκεν ἑκάστῃ, 309). A continuación devora a otros dos de los compañeros de Odiseo y saca a los rebaños a pastar guiándolos con un gran silbido (πολλῇ δὲ ῥοίζῳ πρὸς ὄρος τρέπε πίονα μῆλα, 315).

La cotidianeidad de los trabajos pastoriles del Cíclope queda manifiesta mediante los versos 308-9 que evocan las mismas actividades que ya llevó a cabo en los versos 244-5. El Cíclope guía a sus rebaños no con la siringe como los pastores que aparecen en el escudo de Aquiles (cf. *Il*. 18.520-34), sino con un silbido, típico del pastor (315)[77].

Odiseo ingenia, al fin, el plan perfecto para escapar. Coge un tronco de olivo que el Cíclope había dejado allí y que este solía usar (probablemente para el pastoreo), lo corta y lo pone al fuego. Después lo esconde y echa a suertes quiénes serán los cuatro que le ayuden a sostener la estaca con la que cegarán al Cíclope cuando duerma (9.316-335). Por la tarde, Polifemo regresa de pastar; sin embargo, se da un cambio en su rutina, pues esta vez no deja a los machos fuera, sino que también los mete en la cueva, lo que servirá a Odiseo y los suyos para escapar. El propio Odiseo ve, con razón, aquí, la mano de algún dios (9.339). Por lo demás, el monstruo ordeña a sus cabras y ovejas como de costumbre (9.341-42, cf. 9.244-45) y devora a otros dos de los compañeros de Odiseo.

El Laertíada pone entonces en marcha su plan: le da a probar al Cíclope el vino de Marón y este bebe desmesuradamente. Polifemo le pregunta su nombre y Odiseo responde que se llama Nadie. Una vez dormido el gigante, le clavan la estaca en el ojo[78]. Polifemo despierta y pide ayuda a los demás Cíclopes (345-402), que le preguntan

[76] Vid. DE JONG (2001): ad loc. y HEUBECK (2003): 202, que señalan que el adjetivo ἄκρητος presagia el papel que más tarde tendrá el ἄκρητος οἶνος.
[77] Cf. S. *Ichn.* fr. 314.112 Radt donde el ruido que hacen los pastores se denomina ῥοίβδημα. Vid. Capítulo 8.
[78] En los versos 376-77 Odiseo dice que dio a sus compañeros palabras de ánimo. Eurípides, buen conocedor de Homero, en *Cyc.* 652-3 muestra a Odiseo pidiendo a los Sátiros que animen a sus compañeros con su canto. Vid. SEAFORD (2003): 218 y Capítulo 9.

qué mal le aflige, pero como responde que «Nadie lo mata», se van (9.403-12)[79]. Polifemo tantea la cueva tratando de encontrar a sus agresores, pero no lo consigue. Aún así, Odiseo debe meditar cómo escapar del lugar, por lo que ata a los carneros de tres en tres para que cada grupo así atado transporte a un hombre, mientras él se esconde bajo el vientre del mejor carnero y, así escondidos, esperan al alba (9.413-36). Por la mañana, el Cíclope saca a los machos a pastar, mientras que las ovejas balan en el corral sin ordeñar. Las ovejas sufren, al igual que su amo[80], ignorante de que Odiseo y sus hombres escapan bajo los lomos de sus animales. El carnero, agobiado por el peso de Odiseo, sale el último, lo que sorprende a Polifemo, que le dirige las siguientes palabras (9.447-60):

«κριὲ πέπον, τί μοι ὧδε διὰ σπέος ἔσσυο μήλων
ὕστατος; οὔ τι πάρος γε λελειμμένος ἔρχεαι οἰῶν,
ἀλλὰ πολὺ πρῶτος νέμεαι τέρεν' ἄνθεα ποίης
μακρὰ βιβάς, πρῶτος δὲ ῥοὰς ποταμῶν ἀφικάνεις, 450
πρῶτος δὲ σταθμόνδε λιλαίεαι ἀπονέεσθαι
ἑσπέριος, νῦν αὖτε πανύστατος. ἦ σύ γ' ἄνακτος
ὀφθαλμὸν ποθέεις; τὸν ἀνὴρ κακὸς ἐξαλάωσε
σὺν λυγροῖσ' ἑτάροισι, δαμασσάμενος φρένας οἴνῳ,
Οὖτις, ὃν οὔ πώ φημι πεφυγμένον ἔμμεν ὄλεθρον. 455
εἰ δὴ ὁμοφρονέοις ποτιφωνήεις τε γένοιο
εἰπεῖν ὅππῃ κεῖνος ἐμὸν μένος ἠλασκάζει·
τῷ κέ οἱ ἐγκέφαλός γε διὰ σπέος ἄλλυδις ἄλλῃ
θεινομένου ῥαίοιτο πρὸς οὔδεϊ, κὰδ δέ τ' ἐμὸν κῆρ
λωφήσειε κακῶν, τά μοι οὐτιδανὸς πόρεν Οὖτις.» 460

«Carnero querido, ¿por qué me has salido de la cueva detrás de las ovejas en último lugar? Nunca antes has salido retrasado de las ovejas, sino que siempre en primerísimo lugar pastas las tiernas flores de la hierba avanzando a grandes brincos y el primero a las orillas del 450 río llegas, el primero deseas volver a los establos

[79] Según DODDS (1960): 72 los Cíclopes han concluido que Polifemo está loco y, por ello, lo abandonan a su suerte.
[80] Como señala HEUBECK (2003): 211.

por la tarde, ahora en cambio, eres el último. ¿Acaso te compadeces
del ojo de tu amo? El que cegó ese hombre malvado
con sus funestos compañeros, venciendo mi inteligencia con el vino,
Nadie, el cual te digo que no ha huido todavía de la muerte. 455
¡Ojala pudieras pensar y hablar para decirme
por dónde huye aquel de mi ira!
A él, estrellado por aquí y por allá por la cueva,
se le derramaría su cerebro por la tierra, y mi corazón descansaría
de los males que de la nada me ha proporcionado Nadie.» 460

El discurso que dirige el Cíclope al carnero está lleno de *pathos*. Le sorprende que sea el último en salir cuando siempre es el primero (tres veces se repite πρῶτος, 458, 450, 451, enmarcado por ὕστατος en el v. 448 y πανύστατος en el v. 452). Como sabemos por el símil de *Ilíada* 13.489-95, en que se compara a Eneas con un carnero al que siguen las ovejas, es normal que sea este animal el que vaya guiando al resto del rebaño; de hecho, cuando esto sucede, el pastor se alegra (*Il*. 13.493)[81]; por contra, en la escena odiseica el carnero sale el último, lo cual entristece a Polifemo que cree que el animal conoce su sufrimiento y no es capaz de advertir que su lentitud se debe a que está soportando la carga de Odiseo. Es más, el monstruo se dirige al carnero como si de un hombre de alto estatus se tratase, pues la expresión μακρὰ βιβάς (450) designa, en la *Ilíada*, el noble paso de los héroes (vid. e.g. *Il*. 7.213, 15.307). De este modo, lo que Polifemo hace es recordarle su ἀρετή: ser siempre el primero y no dejarse nunca adelantar por simples hembras; acude al motivo del *aidos*, como si se tratase de un humano hablándole a otro humano[82]. Asimismo, él, que no se relaciona ni con sus propios semejantes ni con los humanos, desea poder comunicarse con el carnero (456-7). La escena se presta a risa, puesto que la razón de la lentitud del carnero es que lleva a Odiseo bajo sus lomos. La ternura excesiva de Polifemo hacia él no hace más que ridiculizarlo: al hacer de él su confidente, y en estos términos, se confirma en su estado de salvaje donde las bestias son la única "sociedad"[83]. El discurso hace, además,

[81] En la famosa escena de la *teikhoskopia* Príamo compara a Odiseo con con un carnero «que atraviesa un gran rebaño de cándidas ovejas», cf. *Il*. 3.197 ss. y supra, p. 37.
[82] Vid. BONNAFÉ (1984): 164.
[83] Como señala BONNAFÉ (1984): 164. La autora añade, en p. 165, que a pesar del matiz cómico, este discurso testimonia un cambio, con respecto a la *Ilíada*, en la relación del hombre con los animales, que ahora sentiría cariño por ellos. Creemos que esto no es así del todo: si Polifemo siente cariño por sus animales es porque son los únicos seres con los que convive. Eumeo, por ejemplo, cuida con celo sus

referencia al *locus amoenus* que ya vieron Odiseo y sus hombres desde el barco: un lugar florido (τέρεν' ἄνθεα ποίης, 449) y rico en agua (ῥοὰς ποταμῶν, 450): un entorno pastoral.

En su parlamento Polifemo pasa de las tiernas palabras que dirige al carnero a una cruel declaración de venganza, que acaba de perfilar el dibujo del Cíclope que venimos viendo: aun siendo un ser inhumano, que evita cualquier contacto social, es capaz de sentimientos, pero estos solo pueden dirigirse a una bestia, más cercana a él que sus propios semejantes. La tensión entre la ternura sentimental hacia el animal y la sanguinaria declaración de venganza contra el hombre está delineada magistralmente[84].

Odiseo y sus hombres escapan llevándose el rebaño del Cíclope y se dirigen a la nave que los espera en la costa (9.466-73) en una escena que parece hacer referencia a la *aristeia* heroica[85]: una vez que el enemigo ha sido vencido se toma el botín y se reparte. En este sentido, ya hemos visto en el capítulo anterior, que el ganado es un estándar de valor en la sociedad épica.

Nuestro héroe no puede evitar, sin embargo, fanfarronear de su hazaña mientras su nave se aleja y acaba confesándole su verdadero nombre a Polifemo (9.474-505), que, en seguida recuerda una profecía según la cual iba a ser cegado por Odiseo. Entonces suplica a su padre, Poseidón, que Odiseo no llegue a su patria y, que si lo hace, sea después de innumerables males y habiendo muerto todos sus hombres, cosa que el dios le concede (9.506-542). Una vez en la isla de las cabras, los hombres se reparten los rebaños del Cíclope; a Odiseo, tal como corresponde al líder, le toca en suerte un carnero que sacrifica a Zeus, pero este no lo acepta. Al alba, los hombres se echan, de nuevo, al mar. Les esperan grandes sufrimientos.

El pastor Polifemo tiene en la *Odisea* el papel del salvaje, representación de la alteridad grotesca y mitológica que explora Odiseo en sus viajes, cuyos habitantes suponen la antítesis del mundo humano del que el héroe procede[86]. Mientras que Menelao y sus hombres casi mueren de hambre en la isla de Faros por la falta de

---

cerdos, pero no hay nada en el texto, en nuestra opinión, que testimonie afecto hacia ellos. Vid. infra, pp. 116-17.

[84] Como afirma HEUBECK (2003): 211-12. Vid. también DE JONG (2001): ad loc.

[85] Vid. HEUBECK (2003): 213.

[86] O, si se prefiere, el mito explora la tensión entre Naturaleza y Cultura. Vid. KIRK (2006): 201-11; LÓPEZ FÉREZ (1996): 24; DE JONG (2001): 231-32. Para CITATI (2008): 184-85, sin embargo, Polifemo conoce la vida cívica, aunque la desprecia. Está en contra de la historia y el progreso. La suya es una sociedad autárquica en contacto con la naturaleza, en que una civilización utópica animal-humana se contrapone, con nostalgia, a la civilización de Odiseo, de los hombres que aran, navegan, comercian y beben vino mezclado, pero se hallan lejos de los dioses y los animales. Para una interpretación ritual del mito, vid. BURKERT (2013): 209-15.

recursos del lugar, la tierra de los Cíclopes es un *locus amoenus* utópico en que la tierra da sus frutos espontáneamente, sin necesidad de ser labrada. Sin embargo, los fieros Cíclopes no son "comedores de pan", sino que se alimentan de leche y prefieren la carne humana a la de las ovejas que pastorean[87]. De este modo se dibuja un cuadro en que se oponen los conceptos primitivismo / civilización[88]. El ser primitivo está definido por su régimen alimentario, por su desconocimiento de las leyes, por su falta de τέχνη (los Cíclopes no construyen ni ciudades ni barcos), por su desprecio a la divinidad y por su desconocimiento de las normas de la ξενία. A Polifemo se opone el civilizado Odiseo, hombre que tiene ganados y tierras de labor en Ítaca, piadoso, conocedor de las leyes y de las normas de hospitalidad, que acaba triunfando sobre el monstruo salvaje[89].

Ahora bien, aun siendo el primitivo por antonomasia, Polifemo no descuida su labor *ecónomica* principal: el pastoreo. Sus animales están organizados según la edad, separa a machos y hembras, los ordeña ordenadamente, la leche se almacena de forma organizada, los saca a pastar a espacios bucólicos y los dirige con sus silbidos. En este aspecto se parece al pastor humano Eumeo cuyas labores y organización del trabajo pastoril nos recordarán, como veremos, a las de Polifemo, si bien con diferencias, pues el pastoreo del Cíclope nos muestra la inhumanidad como otro tipo de humanidad: una humanidad salvaje[90]. Polifemo es, en efecto, un pastor amoroso con sus rebaños, pero una fiera predadora de hombres. Es león montaraz para los humanos y cuando él mismo necesita auxilio ante el ataque de los hombres que lo agreden y que acabarán por robarle sus ganados, no recibirá la ayuda de los suyos, pues vive aislado de su comunidad.

Desde el punto de vista estructural, el episodio del Cíclope adquiere gran importancia. De hecho, es el más largo de todos los que narra Odiseo (exceptuando la *Nekyia*)[91]. Su papel central en la narración se debe a que la profecía del monstruo se cumplirá: el héroe volverá solo a casa habiendo perdido a todos sus compañeros.

---

[87] La leche y el queso son alimentos tradicionales de los pastores y así lo recoge Eurípides tanto en *Cíclope* como en *Andrómeda* (fr. 146 Kn.).

[88] GLOTZ (1926): 34 señala que el mito de los Cíclopes supone el recuerdo de un tiempo donde la única riqueza conocida era el ganado. Sea cierto o no, como creían los historiadores griegos y algunos historiadores modernos, que los primeros griegos eran pastores, está claro que la mentalidad griega asimilaba el primitivismo al pastoreo.

[89] Eurípides recogerá el carácter primitivo del Polifemo odiseico en su *Cíclope*, pero le añadirá rasgos tales como el barbarismo y la tiranía, y un cierto grado de sofisticación, como una forma de reflexión sobre la política y filosofía de su tiempo. Vid. Capítulo 9.

[90] Vid. VIDAL-NAQUET (1983): 50.

[91] Vid. DI BENEDETTO (2010): 60-61.

2.1.4. Circe

En el canto décimo (135 ss.) los héroes llegan a Eea, isla donde habita Circe. Odiseo y los suyos pasan dos días en la playa hasta que el héroe decide subir a una atalaya y divisa humo (149). Ello es señal de que la isla está habitada[92], por lo que Odiseo envía a un grupo de sus hombres, comandados por Euríloco, a inspeccionarla. Cuando llegan al umbral de su palacio se encuentran con lobos y leones que, sin embargo, no atacan a los hombres, sino que los rodean meneando la cola como si de dóciles perros domésticos se tratasen (10.212-19).

El entorno del palacio de Circe es bien diferente al de la cueva de Polifemo. En la tierra de los Cíclopes veíamos un *locus amoenus* en que pastaban cabras y ovejas, lo que podría llevar a cualquiera a pensar que sus habitantes eran amables pastores y no fieros monstruos. El palacio de Circe, por contra, no parece tener ninguna vegetación alrededor. En torno no hay animales domésticos, sino salvajes, lobos y leones, precisamente, los depredadores habituales del ganado. El poeta innova en la creación de esta escena típica de visita, pues lo normal es que los personajes que llegan se encuentren con una persona. Esta innovación tiene una función clara: los animales son un signo de la brujería de Circe (10.213: ἐπεὶ κακὰ φάρμακ' ἔδωκεν). De hecho, la información sobre los poderes de Circe debe derivar del narrador Odiseo, que usa su conocimiento retrospectivo. Los compañeros están aterrorizados ante su visión, pero no sospechan que Circe es una bruja, pues si lo hubiesen hecho no habrían entrado en su palacio[93].

Ahora bien, estos animales no se comportan con su fiereza habitual, sino que saludan a los hombres como si de perros, animal doméstico por antonomasia, se tratasen[94]. Estamos, de nuevo, ante una variante de una escena típica de la *Odisea*, la del 'perro guardián'[95]. El perro se usaba, sobre todo, para vigilar los rebaños y así los perros de Eumeo ladrarán al desconocido mendigo que se acerca a la cabaña, mientras que recibirán a Telémaco moviendo la cola. Puede pensarse que estos animales son hombres convertidos en perros o, simplemente, que Circe los ha hechizado para que sean dóciles.

---

[92] Cuando Odiseo se encuentra en la isla de las cabras también ve el humo procedente de la tierra de los Cíclopes 9.167.
[93] Vid. DE JONG (2001): ad 10.210-19.
[94] Como señala BONNAFÉ (1984): 134 este comportamiento anormal acrecienta el miedo de los compañeros de Odiseo, pues no saben a qué se debe.
[95] Para el uso de la escena del 'perro guardián' vid. DE JONG (2001): ad 7.91-4.

Sea como fuere la escena anticipa la metamorfosis de los compañeros de Odiseo que seguirán manteniendo su mente humana[96].

La imagen de Circe es, por tanto, la de una especie de "pastora mágica" que mediante sus encantamientos convierte a los hombres en bestias, que, parecen, sin embargo, fáciles de domesticar y "pastorear", pues siguen manteniendo su comportamiento humano. Mientras que en el mundo real sería imposible domesticar a una manada de lobos o leones, la diosa lo hace sin dificultad, ya que no se trata de animales propiamente dichos, sino de hombres metamorfoseados o bien de animales hechizados[97]. Asimismo ni en los símiles iliádicos ni entre los personajes humanos de la *Odisea* encontramos a pastoras. La labor del pastoreo recae en el mundo épico siempre en los hombres. El pastoreo aberrante de Circe es símbolo de su doble condición de diosa y de mujer.

Superado el miedo inicial, los compañeros de Odiseo oyen los cantos de Circe por lo que deciden llamar a su puerta. La diosa los invita a pasar y

εἶσεν δ' εἰσαγαγοῦσα κατὰ κλισμούς τε θρόνους τε,
ἐν δέ σφιν τυρόν τε καὶ ἄλφιτα καὶ μέλι χλωρὸν
οἴνῳ Πραμνείῳ ἐκύκα· ἀνέμισγε δὲ σίτῳ
φάρμακα λύγρ', ἵνα πάγχυ λαθοίατο πατρίδος αἴης.
αὐτὰρ ἐπεὶ δῶκέν τε καὶ ἔκπιον, αὐτίκ' ἔπειτα
ῥάβδῳ πεπληγυῖα κατὰ συφεοῖσιν ἐέργνυ.
οἱ δὲ συῶν μὲν ἔχον κεφαλὰς φωνήν τε τρίχας τε
καὶ δέμας, αὐτὰρ νοῦς ἦν ἔμπεδος ὡς τὸ πάρος περ.
ὣς οἱ μὲν κλαίοντες ἐέρχατο· τοῖσι δὲ Κίρκη
πὰρ ἄκυλον βάλανόν τ' ἔβαλεν καρπόν τε κρανείης
ἔδμεναι, οἷα σύες χαμαιευνάδες αἰὲν ἔδουσιν.

(10.233-43)

Una vez que los hizo entrar los sentó en lechos y tronos,
y para ellos queso y harina y pálida miel

[96] Como señala DE JONG (2001): ad 10.212-19.
[97] VIDAL-NAQUET (1983): 54 afirma que en el relato de Circe se establece la siguiente jerarquía:1) hombres, 2) animales domésticos, 3) animales salvajes. Estos últimos no son susceptibles de recuperar la humanidad una vez que Circe los ha transformado.

con vino de Pramno mezcló; y mezcló en la comida 235
filtros funestos, para que olvidaran del todo la tierra patria.
Después de dárselo y que se lo bebieran, entonces tocándolos de
repente con una varita en las pocilgas los encerró.
Pues ellos tenían de cerdos las cabezas y la voz y las cerdas
y la piel, aunque su mente estaba firme, como en el pasado. 240
Así, llorando, fueron encerrados; y a ellos Circe
bellota de encina y hayuco y baya de cornejo les lanzó para que
comieran, cuales comen siempre los cerdos que duermen en tierra.

Circe parece una buena anfitriona, pues, en un principio, al contrario que Polifemo, cumple las normas de hospitalidad ofreciendo a sus huéspedes comida y bebida[98]. Sin embargo, los alimentos contienen filtros mágicos que consiguen la metamorfosis de los hombres en cerdos. El ῥάβδος, vara que puede designar el cayado del pastor[99], sirve aquí no solo para empujar a los animales, sino también como varita mágica que logra la transformación[100]. La diosa usará el mismo instrumento para devolver a estos hombres su forma humana (389-90). Aunque los hombres de Odiseo siguen conservando su entendimiento (240), la diosa los trata como auténticos cerdos domésticos, encerrándolos en las pocilgas y dándoles el alimento habitual de estos animales.

El desenlace de esta historia es de todos conocido: Euríloco, que se ha quedado fuera del palacio temiendo un engaño, avisa a Odiseo. Cuando este se dirige a las mansiones de Circe, se topa con Hermes que le da el *moly*, la hierba mágica con la que evitar los encantamientos de Circe. El héroe convence a la diosa de que devuelva a sus compañeros la forma humana. Cabe destacar que cuando los compañeros de Odiseo ven al héroe aparecer se les aplica un bello símil pastoril (10.410-15) en que son como campestres terneras (ἄγραυλοι πόριες, 410) que retozan ante la llegada del pasto de sus madres, las vacas (βοῦς ἀγελαίας, 410) y a las que ni las cercas (σηκοὶ, 412) pueden

[98] HEUBECK (2003): 236-37 afirma que el modelo de esta escena es *Il*.9.638-40 donde Hecámede prepara una mezcla con vino de Pramno en la copa de Néstor; así como queso y harina. Señala también el estudioso que Circe combina con intención funesta lo que en el mundo heroico realizan, con intención salvadora, dos figuras femeninas: Helena que vierte en el vino de sus huéspedes un φάρμακον (*Od.* 4.219-32) para causarles el olvido de los males y Atenea que con su varita transforma a Odiseo en un mendigo y le restituye después su figura (*Od.* 13.429-38; 16.172-76). Cf. también DI BENEDETTO (2010): ad loc.
[99] Vid. LSJ s.v. I.8.
[100] El ῥάβδος es por antonomasia el caduceo de Hermes que el dios pastor también usa para conducir al ganado, vid. *h.Herm.* 210 y VERNANT (1973): 170.

retener, sino que dan carreras en torno a las vacas mugiendo, del mismo modo que aquí los hombres rodean a Odiseo llorando. Así, la llegada de Odiseo supone la salida de los compañeros del establo de Circe, como en el símil, y el héroe queda parangonado en el cuidado y afecto que siente por sus compañeros con una madre, mientras que estos son como novillas. El entorno pastoril que rodea el espacio de Circe es más que adecuado para esta imagen.

Circe es una pastora ambigua, mágica, que no es de fiar. En lugar de tener apreciadas vacas, o cabras y ovejas, como Polifemo, convierte a los hombres, ya en lobos y leones, ya en cerdos, a los que debemos suponer que no se come, ya que se trata de una diosa. De hecho, como Eumeo, tiene pocilgas y ofrece a estos hombres metamorfoseados la comida propia de los cerdos, como si de una auténtica porquera con su piara se tratase. Así como Polifemo, debido a su colosal fuerza, no necesita de perros pastores, Circe, en cambio, debido a sus artes mágicas, se sirve de lobos y leones –los predadores más recurrentes en los símiles pastoriles de la *Ilíada*– a modo de perros guardianes de sus establos. Ahora bien, su emplazamiento en la oculta isla de Eea, alejada de dioses y de hombres, nos indica que no es una diosa Olímpica, por tanto, su rol pastoril alude, en cierto modo, a su carácter de *outsider* marcado no solamente por su separación de los Olímpicos, sino también por su condición de mujer. Ella reina por completo en su isla, pero no sobre hombres, sino sobre lobos, leones y cerdos que antes fueron hombres. El encuentro de Odiseo con Circe, al igual que su estancia en la tierra de Polifemo, vuelve a subrayar la brecha que separa al humano y civilizado Odiseo de monstruos salvajes o dioses marginales y femeninos, como Circe.

2.1.5. Helios

El episodio de las vacas inmortales de Helios, que pacen en Trinacia, y son sacrílegamente sacrificadas por los compañeros de Odiseo, es uno de los más importantes de la narración, pues supone el cumplimiento de la plegaria que Polifemo dirige a su padre Poseidón para que castigue a Odiseo, y al mismo tiempo, pone a los compañeros del héroe al mismo nivel que los Pretendientes: los primeros cometen un atentado contra vacas divinas intocables, los segundos devoran los ganados de su rey ausente. Unos y otros obtendrán el merecido castigo sancionado por los dioses[101].

[101] HEUBECK (2003): XVI señala que los compañeros de Odiseo son análogos a los Pretendientes: un grupo de hombres concebidos como antagonistas de Odiseo. Vid. también DE JONG (2001): ad 1.6-9, que indica que los compañeros de Odiseo se parecen en su comportamiento no solo a los Pretendientes, sino también a Egisto.

Tan importante es la aventura en Trinacia que se alude a sus causas y consecuencias a lo largo de todo el poema, empezando por el proemio (6-9). De todas las aventuras que viven Odiseo y sus hombres — el encuentro con Polifemo, las Sirenas, Escila y Caribdis, etc.— , el poeta solo elige anticipar una, la del festín sacrílego de los compañeros de Odiseo. Esta prolepsis se debe a que el episodio de Trinacia supone un punto de inflexión en la narración: por una parte, se cumple la profecía de Polifemo, por otra, Odiseo queda completamente solo en su regreso a Ítaca[102]. El poeta parece querer exonerar a su héroe de la pérdida de sus hombres, ya que estos murieron σφετέρῃσιν ἀτασθαλίῃσιν (7). Como ha advertido West, el narrador omite también la destrucción de las naves por parte de los Lestrigones, así como otros episodios en que se verifican muchas pérdidas antes de llegar a Trinacia y de las que los hombres de Odiseo no son culpables[103]. Ello se debe, creemos, al profundo tono moral que atraviesa la *Odisea*, uno de cuyos temas principales es el castigo de los injustos, sobre todo, de aquellos que se sirven de bienes, en concreto, de ganados, que no les pertenecen, como los compañeros de Odiseo en Trinacia y los Pretendientes en Ítaca. De hecho, el término ἀτασθαλίη es de suma importancia en la *Odisea* y aparece en el discurso de Zeus sobre la maldad humana como motivo de sufrimiento (1.34), donde se pone como ejemplo a Egisto[104], mientras que en el resto del poema se refiere precisamente a los Pretendientes. Como ha señalado De Jong, la palabra pertenece al lenguaje de los personajes (se usa vientiocho veces en discursos directos, una, por parte del narrador y otra en una focalización incrustada) e indica un comportamiento estúpido o imprudente, que rompe las barreras sociales y religiosas y que la gente lleva a cabo a pesar de las advertencias. Así, como veremos, los compañeros de Odiseo serán advertidos por el propio héroe de las consecuencias de matar a las vacas de Helios, pero harán caso omiso de sus consejos. Por tanto, son los propios hombres los causantes de su sufrimiento[105]. En este sentido creemos que el castigo de los compañeros de Odiseo presagia y alude al de los Pretendientes, de ahí, el papel prominente que se le concede en el proemio. Se trata de una falta que los asimila a fieras voraces que atacan los rebaños del pastor. La imaginería pastoril vuelve a quedar subrayada, así, en el poema.

[102] El episodio tiene relevancia temática, como señala DE JONG (2001): ad 1.6-9.
[103] Vid. WEST (1996): 184-85.
[104] Como señala DODDS (1960): 41 esta afirmación parece programática y, en efecto, el programa se lleva a cabo: los Pretendientes son castigados y Odiseo, atento a las moniciones divinas, sale triunfante a pesar de sus sufrimientos. Se vindica así la justicia divina.
[105] Vid., entre otros, DE JONG (2001): ad. 1.32-43 y WEST (1996): 185.

Odiseo queda advertido de los peligros que le aguardan si él o sus compañeros tocan las vacas del Sol cuando interroga a Tiresias en el Hades. El adivino le dice que Poseidón está irritado con él por haber cegado a su hijo, pero, incluso así, podría llegar a Ítaca, después de haber sufrido muchos males, si él y sus compañeros no tocan las vacas de Helios. Pero si les hacen daño, Odiseo llegará solo a su patria en una nave extranjera (11.100-15). En los versos 101-3 Tiresias ha predicho el retorno a la patria previsto en el plano del destino; por lo tanto, se cumplirá el deseo de Polifemo, que Odiseo regrese a casa tras largo tiempo y habiendo perdido a todos sus hombres (9.532-3). En los versos 104 ss. Tiresias desarrolla este pensamiento. Entre los peligros más inminentes nombra solo uno: Trinacia, pues allí sucederá el hecho decisivo con el que se cumplirá el deseo de Polifemo (11.114-5=9.534-5): debido a la ira de Helios, Odiseo pederá a sus compañeros y las naves y regresará tarde en una nave extranjera. La ira de Poseidón y la de Helios se corresponden claramente y al mismo tiempo se integran armónicamente en el cuadro total de la predeterminación del destino[106]. La forma hipotética que adquiere la profecía ofrece a Odiseo y sus hombres una elección y añade una dimensión moral a su destino; cuando mueren, es por su culpa[107].

Respecto a los ganados de Helios cabe destacar que las vacas eran el animal predilecto para el sacrificio[108], por lo que el dios es dueño, precisamente, de los animales que le están destinados en el rito, junto con las ovejas, segundas en orden de importancia. En el *Himno Homérico a Hermes,* Apolo también posee vacas y Hermes las roba cuando están βοσκομέναι (cf. *h.Herm.* 72 y *Od.* 11.108), del mismo modo que en los símiles de león las vacas βοσκομέναι son atacadas por el predador (cf. *Il.* 5.161-2, 15.690-91, 17.61-2). Así también, como leones o ladrones, los compañeros de Odiseo se lanzarán sobre las vacas mientras pastan.

Por su parte, Circe, al salir Odiseo del Hades, le profetiza igualmente todo lo que ha de encontrarse en su camino, incluido el peligro de tocar a las vacas de Helios (12.127-41):

> *«Θρινακίην δ' ἐς νῆσον ἀφίξεαι· ἔνθα δὲ πολλαὶ*
> *βόσκοντ' Ἠελίοιο βόες καὶ ἴφια μῆλα,*
> *ἑπτὰ βοῶν ἀγέλαι, τόσα δ' οἰῶν πώεα καλά,*

[106] Vid. HEUBECK (2003): 269.
[107] Vid. DE JONG (2001): ad 11.104-15.
[108] Vid. CANCIK & SCHNEIDER s.v. 'cattle'.

πεντήκοντα δ' ἕκαστα. γόνος δ' οὐ γίνεται αὐτῶν, 130
οὐδέ ποτε φθινύθουσι. θεαὶ δ' ἐπιποιμένες[109] *εἰσί,*
νύμφαι ἐϋπλόκαμοι, Φαέθουσά τε Λαμπετίη τε,
ἃς τέκεν Ἠελίῳ Ὑπερίονι δῖα Νέαιρα.
τὰς μὲν ἄρα θρέψασα τεκοῦσά τε πότνια μήτηρ
Θρινακίην ἐς νῆσον ἀπῴκισε τηλόθι ναίειν, 135
μῆλα φυλασσέμεναι πατρώϊα καὶ ἕλικας βοῦς.
τὰς εἰ μέν κ' ἀσινέας ἐάᾳς νόστου τε μέδηαι,
ἦ τ' ἂν ἔτ' εἰς Ἰθάκην, κακά περ πάσχοντες, ἵκοισθε·
εἰ δέ κε σίνηαι, τότε τοι τεκμαίρομ' ὄλεθρον
νηΐ τε καὶ ἑτάροισ'. αὐτὸς δ' εἴ πέρ κεν ἀλύξῃς, 140
ὀψὲ κακῶς νεῖαι, ὀλέσας ἄπο πάντας ἑταίρους.»

«Y llegarás a la isla de Trinacia; allí en gran número
pacen las vacas y las gordas ovejas de Helios,
siete rebaños de vacas, y otros tantos bellos rebaños de ovejas,
de cincuenta animales cada uno. No nace descendencia de ellas, 130
ni mueren nunca. Diosas son sus pastoras,
Ninfas de bellos rizos, Faetusa y Lampetia,
a las que dio a luz para Helios Hiperión la divina Neera.
Pero después de criarlas y parirlas su augusta madre
las envió a vivir lejos en la isla de Trinacia, 135
para que cuidasen de las ovejas paternas y de las vacas
de retorcidos cuernos. Si a estas las dejas ilesas y piensas en el regreso,
podréis incluso, aunque sufriendo males, llegar a Ítaca;
pero si les haces daño, entonces preveo la ruina para ti,
para tu nave y tus compañeros; y tú, aunque escapes, después 140
de largo tiempo y mal, perdidos todos los compañeros, regresarás.»

El discurso de Circe añade información que no había sido mencionada por Tiresias[110]. En primer lugar, el número de cabezas de ganado: siete rebaños de vacas y

[109] Esta palabra aparece solo aquí, vid. LSJ s.v.
[110] Como señala DE JONG (2001): ad loc., al ser la propia Circe hija de Helios está en posición para proporcionar una información tan detallada.

siete de ovejas compuestos por cincuenta animales cada uno, es decir, Helios posee nada más y nada menos que 350 vacas y 350 ovejas[111]. En segundo lugar, este número es fijo e inamovible, pues estos animales ni paren ni mueren. Son inmortales, pero parece que han de alimentarse (cf. 11.108 y 12.128). Más interesante aún es que estas vacas son cuidadas por pastoras, no por pastores[112]. Es esta la primera vez que encontramos la labor pastoril propiamente dicha (ya que Circe no es una pastora convencional) en manos femeninas. Faetusa y Lampetia no son, sin embargo, mujeres corrientes, sino Ninfas y, por tanto, inmortales[113]. Las Ninfas suelen andar cerca de los árboles, los montes y los ríos, zonas todas ellas de pasto, por lo que su asociación con el mundo pastoral hace que su papel de guardianas de ganado esté plenamente justificado. La sociedad divina se nos muestra así bien diferente de la humana. Si en el mundo humano de la *Odisea* los hombres dejan sus ganados en manos de esclavos pastores (como Eumeo, Filecio y Melantio, los pastores de Odiseo) y confían el cuidado de sus bienes exclusivamente a sus hijos varones (Telémaco es el encargado de velar por las riquezas paternas en ausencia de su padre), los dioses no ven inconveniente en dejar sus ganados al cuidado de mujeres, en este caso Ninfas, conocedoras de la ἐσχατιά y compañeras habituales de los pastores[114].

Es ya la tercera vez que oímos hablar de las vacas de Trinacia. El poeta las mencionó en el proemio, Tiresias profetizó los males que aguardarían a Odiseo y sus hombres si se atrevían a tocarlas y Circe vuelve a repetir la predicción palabra por palabra (cf. 11.110-14 y 12.138-41) e incluso con nuevos detalles importantes. El énfasis hecho en este episodio se debe, insistimos, a que supone un punto álgido en el cumplimiento del destino de Odiseo y destaca la importancia de la imaginería pastoril en la obra.

Tras escapar de Escila y Caribdis, Odiseo y sus hombres se acercan a Trinacia. Desde el barco se oyen los mugidos y balidos de vacas y ovejas. Odiseo recuerda entonces que Circe y Tiresias le habían prohibido arribar a la isla (12.260-69), sin

[111] Compárese con Apolo que solo posee cincuenta vacas, cf. *h.Herm.* 74 y 437.
[112] Por contra, las vacas de Apolo son vigiladas por perros pastores, cf. *h.Herm.* 145 y 194. GLOTZ (1926): 14 afirma que la única actividad rústica en la que participaban mujeres en la vida real era la vendimia. Sin embargo, Hes. *Op*. [405-406] aconseja comprar a una mujer que pueda andar detrás de los bueyes, aunque los versos son dudosos, pues como advierte WEST (1978): ad loc. el manejo del arado es una tarea propia de hombres. Para ejemplos de mujeres que realizaban trabajos agrícolas en época clásica, vid. JONES (2004): 62.
[113] Aunque en el *Himno Homérico a Afrodita* se dice que su vida, aunque larga, toca a su fin cuando mueren los árboles en los que habitan. Vid. Capítulo 3.
[114] La relación de Ninfas y pastores aparece claramente delineada tanto en el *Himno Homérico a Afrodita* como en el drama satírico, vid. Capítulos 3 y 8.

embargo, como ha advertido Heubeck, ni Circe ni Tiresias le dicen nada de esto[115]. Es más, los dos afirman que, de hecho, llegará a Trinacia (11.106-9, 12.127). Su estancia en la isla de Helios está, por tanto, ligada a un destino inexorable. Ni el adivino ni la diosa le ofrecen alternativa o consejo para guiar su ruta por otro lugar. Las palabras de Odiseo parecen surgir de su deseo y miedo. Deseo de evitar a toda costa el peligro que se le ha augurado, y miedo de que sus compañeros no sean capaces de resistir la tentación de matar y comer los ganados divinos. Por ello, Odiseo propone a sus compañeros seguir navegando, dado que Tiresias y Circe le han profetizado un αἰνότατο κακόν (12.275) si llegan a la isla del Sol (12.270-76). De este modo, les advierte de la amenaza antes del peligro con el único propósito de evitarlo, pero no explica claramente cuál es la amenaza, sino que habla en términos genéricos[116]. Euríloco responde airado al consejo de Odiseo: la noche es peligrosa para navegar, los hombres están cansados, lo mejor es desembarcar en la playa, cenar, descansar y volver a hacerse al mar al alba (12.279-93). Ante la insistencia de sus hombres Odiseo decide atracar en Trinacia, pero les hace jurar que si ven una vaca y oveja no la tocarán (12.297-302). El héroe no dice en ningún momento que los animales pertenecen a Helios y que un daño a los ganados tendría como consecuencia el castigo por parte del dios. Para significar el sacrilegio que sería matar los rebaños encontramos ἀτασθαλίῃσι, la misma palabra empleada en el proemio (1.7), que recuerda al auditorio que el sacrilegio, predicho al inicio del poema, va a tener lugar inmediatamente[117]. Sin embargo, el juramento exculpa a Odiseo, ya que ha hecho lo posible para prevenir a sus hombres de cometer ἀτασθαλίῃσι κακῇσιν (12.300), e incrimina a los compañeros, pues, al comerse el ganado, no solo están pasando por alto las advertencias de Tiresias y Circe, sino que están también rompiendo el juramento hecho a su líder[118].

Los hombres hacen el juramento, atracan en la playa, cenan y se echan a dormir, pero durante la noche se levantan fuertes vientos por lo que cuando amanece les es imposible partir. Meten la nave en una gruta para resguardarla (12.303-318) y entonces Odiseo les dice, al fin, que se alimenten de la comida que hay en la nave, pues las vacas son de Helios (12.320-23). La situación ha cambiado sustancialmente: la continuación de la navegación no es posible y no se puede prever la duración del mal tiempo. Odiseo

[115] HEUBECK (2003): 313.
[116] Como ha notado HEUBECK (2003): 330.
[117] DI BENEDETTO (2010): ad loc. ve, además, en el uso del término una acusación contra Eurílico que había acusado al propio Odiseo de maldad (10.437) por provocar la muerte de los compañeros en la cueva del Cíclope.
[118] Como señala DE JONG (2001): ad 12.297-303.

se da cuenta de que, contra toda esperanza, deberá permanecer en el lugar cierto tiempo. En estas circunstancias debe proporcionar justificaciones determinantes para el juramento, que faltan en los versos 298-302 y ahora son necesarias; solo en este momento Odiseo dice que los ganados pertenecen a Helios. Ahora los compañeros saben qué peligro los amenaza; tienen el propio destino en sus manos[119]. El texto hace hincapié en las vacas, mencionadas dos veces (βοῶν, 321; βόες 322), frente a las ovejas. La carne de vaca, la más apreciada para los héroes de la épica, es una fuerte tentación para los compañeros de Odiseo; de hecho, solo matarán las vacas, dejando las ovejas intactas.

El mal tiempo se extiende ya durante un mes y los hombres de Odiseo están desesperados, obligados a subsistir pescando y cazando aves[120]. El héroe se dirige a un lugar al abrigo del viento para dirigir una oración a los dioses y justo después se queda dormido (12.324-338). Euríloco aprovecha entonces la ocasión para convencer a sus compañeros de sacrificar las vacas de Helios, pues es preferible morir en el mar, si son castigados por el dios, a morir de hambre (12.339-352). Convencidos por las razones de Euríloco, los compañeros de Odiseo cercan a las vacas y realizan un sacrificio sacrílego en el que, en lugar de cebada, usan hojas, y en lugar de vino, agua (12.353-65).

Euríloco exhorta a sus compañeros a cometer el sacrilegio de forma demagógica como sacrificio a los dioses[121]. Las posibles consecuencias de este gesto están expuestas según dos alternativas: la primera implica la posibilidad de evitar el castigo y de obtener el perdón más tarde; la segunda comporta el peligro de la venganza divina. Euríloco se muestra dispuesto a arriesgarse porque una muerte rápida es siempre preferible a una larga agonía. Aunque empujados por la necesidad, los compañeros de Odiseo deciden el sacrificio libremente y sabedores de lo que arriesgan. No están preparados para afrontar la "prueba" impuesta por los dioses y pagarán por ello[122].

El pasaje acentúa lo impío del acto aludiendo en dos ocasiones a la calidad de los animales que roban. No se trata de unas vacas cualesquiera, sino de las mejores vacas que, además pertenecen a Helios: Ἠελίοιο βοῶν ἐλάσαντες ἀρίστας (343, 353). Hemos de imaginar que las vacas son espléndidas, tales como no se encontrarían entre el ganado de un mortal, como demuestran los tres adjetivos que, de forma enfática, se

[119] Vid. HEUBECK (2003): 333.
[120] Como señala DE JONG (2001): ad 12.325-38, la situación de Odiseo y sus hombres es muy parecida a la de Menelao en la isla de Faros.
[121] Como afirma VIDAL-NAQUET (1983): 49, en la *Odisea*, cuando un hombre sacrifica en un territorio no humano, ese sacrificio no es normal.
[122] Como señala HEUBECK (2003): 334-35.

les aplica en el verso 355: ἕλικες καλαὶ βόες εὐρυμέτωποι. Al parecer los hombres de Odiseo desdeñan las ovejas, ya que no se las menciona en el texto. El ganado vacuno tiene mucho más valor que el ovino (como demuestra el hecho de que sea el estándar de valor en la poesía épica) y es el que se usa en los sacrificios cívicos. Sin embargo, el sacrificio que aquí se realiza no es en absoluto cívico y, además, no se lleva a cabo según las normas rituales. Las vacas no se conducen en procesión de forma ritual al altar, sino que son cercadas y cazadas como si de animales salvajes se tratasen. En lugar de cebada, que en los sacrificios se suele esparcir después de la oración, usan hojas de encina y en vez de hacer las libaciones con vino se sirven de agua. El sacrilegio es pues doble: no solo inmolan a animales que no son aptos para el sacrificio, pues pertenecen a Helios mismo, sino que violan las prescripciones cultuales, forzados por la necesidad[123].

El acto se presenta, además, como monstruoso y bestial a través de una serie de ecos verbales que nos recuerdan tanto a los símiles de león como al propio Polifemo. En efecto, como hemos dicho más arriba, en los símiles de león las vacas suelen ser atacadas mientras pastan, como aquí (*Od*. 12.355: βοσκέσκονθ' ἕλικες καλαὶ βόες εὐρυμέτωποι, *cf*. *Il*. 5.161-2, 15.690-91, 17.61-2). Además los compañeros devoran ἔγκατα πάντα (363) como el león de *Il*. 17.64-5, y de forma análoga también a Polifemo, que engulle ἔγκατά τε σάρκας τε καὶ ὀστέα μυελόεντα (*Od*. 9.293).

Odiseo despierta por el olor de la grasa quemada y atribuye, acertadamente, su sueño a los dioses (12.366-73).

Lampetia comunica entonces a su padre la matanza de sus vacas y este pide a Zeus un castigo para los hombres de Odiseo (12.374-383). Es de señalar que Helios afirma que sus vacas constituían su alegría (χαίρεσκον, 381), del mismo modo, los pastores mortales se alegran cuando las ovejas siguen al carnero (*Il*. 13.493) y cuando hace buen tiempo y sus ganados pueden pastar tranquilos (*Il*. 8.555-61). Los animales constituyen un motivo de alegría y orgullo para su pastor y cuánto más para Helios cuyas vacas son numerosas, inmortales y bellas.

Zeus promete a Helios que destrozará las naves con un rayo (12.384-90). De este modo, tanto la ira de Poseidón como la ira y la reclamación de venganza por parte de Helios, se adaptan al plan de Zeus. La motivada reclamación del dios cuya τιμή ha sido

[123] Sobre las normas del sacrificio en general vid. CANCIK & SCHNEIDER s.v. 'sacrifice' y BURKERT (2013): 22-27. Para el sacrificio aberrante que realizan los compañeros de Odiseo vid. VIDAL-NAQUET (1983): 54-56; VERNANT (1989): 165-66; DE JONG (2001): ad 12.352-65; DI BENEDETTO (2010): ad loc. Como señala además VIDAL-NAQUET (1983): 55 hacer un sacrificio con las vacas de Helios es tratar a estos animales (inmortales) como si fueran animales domésticos, aunque los compañeros de Odiseo las capturan como si se tratase de animales salvajes.

violada por los compañeros de Odiseo, permite a Zeus aniquilarlos justamente, pues estaban destinados a morir, pero no podían ser hechos responsables de la violación de la τιμή de Poseidón, llevada a cabo por Odiseo cuando ciega a Polifemo[124].

Odiseo llega a la playa y reprende a sus compañeros. En este momento se hacen manifiestos extraños prodigios: las pieles de las vacas se mueven y tanto las carnes asadas como las crudas empiezan a mugir. Se trata de un signo no solo de la inmortalidad de las vacas, sino también del terrible castigo que espera a los sacrílegos.

La última mención de la matanza de las vacas la encontramos cuando Odiseo, disfrazado de mendigo, cuenta a Penélope que su esposo ha perdido a todos sus compañeros porque se ganaron el odio de los dioses al matar a las vacas de Helios (19.273-6). El héroe recuerda así el momento clave de su andadura en el momento en que está punto de tomar venganza de otros impíos devoradores de vacas: los Pretendientes.

El episodio de las vacas de Helios es, por tanto, determinante en la narración, de ahí que se aluda a él desde el principio hasta casi el final del poema. Los estudiosos han discutido ampliamente hasta qué punto el sacrilegio es provocado por los dioses al enviar vientos contrarios y hasta qué punto Odiseo es inocente[125]. Si bien es cierto que la mano de la divinidad está detrás de la larga estancia en la isla, los compañeros de Odiseo podrían haber decidido aguantar un poco más subsistiendo a base de aves y pescado. Por otra parte, es cierto que Odiseo nunca comunica a sus compañeros que si matan a las vacas de Helios jamás regresarán a Ítaca. Ahora bien, ellos son sabedores de que están cometiendo un sacrilegio, como demuestra el propio discurso de Euríloco que propone levantar un templo a Helios para compensarlo y prefiere, él mismo lo dice, morir en el mar por la ira del dios que morir de hambre. Por tanto, el instigador de la acción sabe que el castigo por parte de los dioses es una posibilidad. Además, el narrador parece dejar claro en todo momento que la perdición de estos hombres se debe a su propia ἀτασθαλίη (cf. 1.7, 12.300), por lo que hemos de entender que exonera a su protagonista de toda responsabilidad.

La matanza de las vacas de Helios, que tiene como consecuencia el regreso de Odiseo en solitario, no solo es importante desde el punto de vista del desarrollo narrativo de la *Odisea*, sino también desde el punto de vista temático. La *Odisea* es un

[124] Vid. HEUBECK (2003): 338.
[125] Para un resumen de las teorías propuestas vid. el apéndice de MARIO CANTILENA en HEUBECK (2003): 382-83.

poema en el que el robo de ganado adquiere gran protagonismo a través de la figura de los Pretendientes. Sin embargo, si en la *Ilíada* llevarse los ganados después de arrasar una ciudad, se consideraba un acto heroico, los Pretendientes se benefician de los bienes del rey mientras este se encuentra ausente[126]. Asimismo, los compañeros del héroe se hacen con un ganado que no les pertenece y que es, además, inmortal y divino. La moral subyacente en el poema demuestra que estos actos impíos son castigados por los dioses. La isla de Trinacia es la última utopía pastoril que Odiseo se encuentra en su camino. Tras su estancia en Esqueria, regresará a su hogar, donde se encontrará con sus pastores de confianza Eumeo y Filecio, así como con el traidor Melantio. Tanto en el mundo mítico como en el mundo "real" hay buenos y malos pastores y estos están sometidos continuamente al peligro del robo, el saqueo y la voracidad de seres predadores que amenazan al ganado.

2.1.6. Atenea disfrazada de pastor

En el libro 13 Odiseo llega por fin a Ítaca. Los feacios lo dejan dormido en la playa y le ponen alrededor todos los presentes que le han dado. El héroe despierta, pero no reconoce el lugar porque Atenea, que ha tramado un plan y quiere comunicárselo, le ha puesto alrededor una nube. La diosa se presenta ante él como un pastor (13.221-25):

(...) σχεδόθεν δέ οἱ ἦλθεν Ἀθήνη,
ἀνδρὶ δέμας εἰκυῖα νέῳ, ἐπιβώτορι μήλων,
παναπάλῳ, οἷοί τε ἀνάκτων παῖδες ἔασι,
δίπτυχον ἀμφ' ὤμοισιν ἔχουσ' εὐεργέα λώπην·
ποσσὶ δ' ὑπὸ λιπαροῖσι πέδιλ' ἔχε, χερσὶ δ' ἄκοντα.

(...) A su lado llegó Atenea,
parecida en su aspecto a un hombre joven, a un pastor de ovejas,
delicado, cuales son los hijos de reyes,
sobre sus hombros llevaba un bien elaborado manto doble; bajo sus espléndidos pies llevaba unas sandalias y en sus manos una jabalina.

[126] Como hemos visto en la *Ilíada* (y veremos también en la *Odisea*), el robo de ganado puede ser *casus belli*; de ahí que la *Odisea* se convierta al final en una suerte de *Ilíada* cuando Odiseo combate contra los Pretendientes en palacio.

El poeta cuida la descripción del disfraz de la diosa. En primer lugar, se parece a los hijos de los reyes. No es en absoluto extraño que un pastor sea parangonado a un príncipe, pues como hemos visto en la *Ilíada*, los príncipes pastorean su propio ganado[127]. Atenea lleva el atuendo propio del pastor, el manto, las sandalias y la jabalina[128]. Este último utensilio no está fuera de lugar, pues en la poesía homérica los pastores defienden a sus animales del ataque de los depredadores con jabalinas (cf. *Il*. 11.552; 17.661). Desde nuestro punto de vista, no es casualidad ni capricho del poeta que Atenea se aparezca ante el héroe precisamente como pastor, ya que Ítaca es una tierra que destaca, precisamente por el pastoreo, y así, cuando el héroe le pregunta en qué tierra se encuentra, la diosa responde que en Ítaca, criadora de cabras y bueyes (αἰγίβοτος (...) καὶ βούβοτος, 13.246). Asimismo, cuando disfraza al héroe de mendigo y le aconseja lo que debe hacer, le recomienda ir a ver en primer lugar al porquero Eumeo (13.404-405)[129]. Odiseo penetra, definitivamente, en el mundo de la realidad cotidiana.

Odiseo se encuentra, además, en el territorio propio de la ἐσχατιά. En efecto, los feacios lo han dejado en el puerto de Forcis, que se abre entre dos promontorios y donde hay una cueva dedicada a las Náyades (13.96-112). No es de extrañar que en este paisaje cualquiera que llegue se tope, en primer lugar, con un pastor, el personaje que recorre la ἐσχατιά por antonomasia; espacio en el que también son recurrentes los encuentros con dioses y seres sobrenaturales[130]. La rocosa Ítaca es, además, una tierra más apta para el pastoreo que para la agricultura[131]. Esta escenografía pastoril será ampliamente explotada en la dramaturgia eurípidea, tanto en el drama satírico, como en las escenas de mensajero trágicas.

Odiseo está por fin en su patria y será precisamente con la ayuda de los pastores Eumeo y Filecio como podrá vengarse de los Pretendientes. El disfraz de la diosa alude así, creemos, a la importancia que los pastores van a adquirir a partir del canto 14[132].

---

[127] Vid. Capítulo 1, epígrafe 4.1.
[128] Atuendo que comparte con Eumeo, como veremos a continuación.
[129] Con las mismas palabras también ordena a Telémaco en 15.38-39 que a su regreso a Ítaca vaya en primer lugar a ver a Eumeo.
[130] Como señala VIDAL-NAQUET (1983): 59 hay en Ítaca dos lugares que se relacionan con el mundo mítico: el puerto de Forcis y la gruta de las Ninfas (*Od.*17.210 ss.).
[131] Ítaca es definida como "rocosa" en 9.27 y 10.417. Telémaco dice además a Menelao que es una tierra de cabras: 4.606.
[132] Como afirma BORGEAUD (1993): 325, «Encontramos pues una obertura pastoral en estos encuentros graduales con el universo humano».

2.2. Pastores humanos

2.2.1. Presentación de Eumeo, el buen pastor.

Tal como le ha recomendado Atenea, Odiseo, disfrazado de mendigo, se dirige, en primer lugar, a ver al porquero Eumeo. El poeta describe de forma detallada el recinto y las actividades propias del pastor (14.5-28). En primer lugar, la casa de labor de Eumeo es descrita con precisión[133]. Se nombra la alta alquería, que evoca a la que encontrábamos en la cueva de Polifemo: cf. *Od*. 9.184-85: περὶ δ' αὐλὴ / ὑψηλὴ δέδμητο y *Od*. 14.5-6: ἔνθα οἱ αὐλὴ / ὑψηλὴ δέδμητο[134]; construida como la de aquel con troncos de encina (cf. *Od*. 9.186 y *Od*. 14.11-12)[135]. El poeta dice que el porquero ha construido la alquería y pocilgas por sí mismo y se hace hincapié en que las personas que podrían haberle ordenado este quehacer están lejos: Odiseo, Penélope y Laertes (8-9). Ello es un reflejo de la situación anómala que se vive en Ítaca: el rey está ausente y nadie sabe si vive o ha muerto, la reina pasa sus días bañada en lágrimas acosada por los Pretendientes y Laertes ha envejecido prematuramente debido a la ausencia de su hijo (cf. 15.356-58). Al mismo tiempo, la descripción viene a enfatizar el buen hacer y fidelidad de este esclavo, pues, a pesar de haber una situación de "vacío de poder", no descuida sus labores y hace todo lo posible para acrecentar la productividad de los animales de Odiseo[136].

El número de cerdas y cerdos es elevado y Eumeo demuestra ser un hombre que sabe organizar el espacio y sacar rendimiento productivo de los animales. La piara se compone de 600 cerdas y 360 cerdos. Eumeo separa a machos y hembras, probablemente, para no confundirlos y estar al tanto del incremento de la piara cuando paren las cerdas (14.13-20)[137]. Dado que tiene a cuatro esclavos subordinados, como indica el verso 26, cabe suponer que cada uno pastoreaba a 150 cerdos, un trabajo

[133] Está construida περισκέπτῳ ἐνὶ χώρῳ (14.6) como el palacio de Circe (10.211).
[134] Como indica también DI BENEDETTO (2010): ad loc.
[135] Vid. HOEKSTRA (2000): 198. Sin embargo, como señala DE JONG (2001): ad 9.182-92, la alquería de Eumeo no es solo alta, como la de Polifemo, sino también hermosa y grande. Además, está hecha de estacas, que Eumeo ha conseguido tras cortar unas encinas, mientras que el Cíclope simplemente ha usado árboles talados, manifestación no solo de un colosal tamaño, sino también de su retraso tecnológico.
[136] Vid. DI BENEDETTO (2010): ad loc.
[137] En ello se parece también a Polifemo, que mete a las ovejas en la cueva y deja a los machos fuera, vid. supra. DE JONG (2001): ad 9.219-23 también señala las semejanzas entre Polifemo y Eumeo en la forma en que disponen a los animales.

ingente[138]. A la piara se unen cuatro perros (14.22), que serían los encargados de proteger a los animales del ataque de fieras predadoras, como hemos visto en los símiles pastoriles de la *Ilíada*.

A pesar de tener esclavos a su cargo, Eumeo no se encuentra ocioso en el momento en el que vuelve su amo, sino que se está fabricando unas sandalias con piel de buey (14.23-4)[139]. Si la *Ilíada* se centraba, sobre todo, en el ganado vacuno y ovino, símbolo principal de riqueza, la *Odisea*, sin olvidarlos, concede un lugar de importancia al cerdo[140].

El trabajo, esfuerzo y productividad del buen Eumeo se ve mermado por la voracidad de los Pretendientes (14.17-19), por lo que hemos de suponer que el número de cerdos de Odiseo era mucho mayor del ya de por sí amplio número que nos ofrece el pasaje. Se ofrece así una primera descripción de la riqueza del reino de Odiseo, que se ha visto grandemente reducida debido a la conducta de los Pretendientes.

Cuando el mendigo se acerca, los perros guardianes del rebaño lo ven y, al no conocerlo[141], se acercan a él con intención de atacarle[142]. El héroe se sienta y tira el garrote al suelo. Aun así, Eumeo, dejando caer sus sandalias, sale a gritar a los perros y tirarles piedras para que no ataquen al extranjero (14.29-35). Estamos, de nuevo, ante el motivo del 'perro guardián', que ya hemos visto a propósito del episodio de Circe. Mientras los perros guardianes de Circe son animales salvajes que se comportan como animales domésticos (10.212-9), los perros domésticos de Eumeo parecen fieras (14.21), una circunstacia que se añade al peligro al que está a punto de enfrentarse Odiseo. Su comportamiento agresivo (i) define el estatus de Odiseo a su regreso: es visto como un extraño; (ii) prefigura el rudo tratamiento que va a sufrir a manos de los

---

[138] Vid. DI BENEDETTO (2010): ad loc. y ad 9.182 ss. donde señala que tanto Polifemo como Eumeo reparten el espacio teniendo en cuenta la productividad y su labor va encaminada a un superávit de la producción, si bien ambos se encuentran en situaciones bien distintas.

[139] Al contrario que Anquises en el *Himno Homérico a Afrodita*, que toca la lira mientras sus compañeros pastorean, símbolo de su estatus heroico. Vid. Capítulo 3.

[140] Vid. BONNAFÉ (1984): 162.

[141] Se trata de una prolepsis contrastiva entre el no-reconocimiento de estos perros jóvenes, y Argos, que reconoderá a su amo, el dueño legítimo del οἶκος.

[142] La existencia de estos agresivos perros pastores, quita peso a la afirmación de BONNAFÉ (1984): 160 de que los pastores de la *Ilíada* parecen ignorar la existencia de animales salvajes y predadores y no parecen preocupados a este respecto. Los perros, en nuestra opinión, son una prueba de que, en efecto, el pastor se preocupaba no solo de los ladrones, sino también de las fieras predadoras, si no fuese así, no serían necesarios, y la *Ilíada* constituye, precisamente, una prueba de la función de estos perros. El hecho de que en ningún momento se enfrenten a fieras predadoras se debe a que no nos encontramos en un ambiente bélico, como era el caso de la *Ilíada*, y a que el poeta de la *Odisea* quiere representar Ítaca como una tierra pacífica que el héroe añora. La escena en que Eumeo sale a dormir con los cerdos apunta en esta misma dirección, como veremos más adelante. Sobre la importancia del perro en la Odisea, vid., sin embargo, las acertadas afirmaciones de la misma autora en las páginas 165-66.

Pretendientes y algunos de sus siervos, que en varias ocasiones son llamados "perros" (18.328; 19.21, 154; 22.35); (iii) supone un ejemplo de la proverbial astucia de Odiseo que toma una postura sumisa, sentándose y tirando su garrote; (iv) permite a Eumeo dar una prueba inmediata de su buena naturaleza cuando sale a ahuyentar a los perros y pide disculpas[143]. Al mismo tiempo, estos perros subrayan la imaginería pastoril tradicional heredada de la Ilíada y los símiles en los que los perros ladraban al león predador que amenazaba los rebaños.

Tras pedir perdón por el comportamiento de sus animales y lamentarse por el destino de su rey, Eumeo invita al mendigo a entrar en su cabaña y lo hace sentar sobre un asiento recubierto de piel de cabra, que a él mismo le servía de lecho (ἐστόρεσεν δ' ἐπὶ δέρμα ἰονθάδος ἀγρίου αἰγός, / αὐτοῦ ἐνεύναιον, 14.50-51).

En esta escena Eumeo queda caracterizado como un hombre que, aun no teniendo grandes medios, da una cálida acogida al huésped. Como pastor, su lecho está formado por pieles de animales, en este caso, por piel de cabra. El porquero ofrece así a su invitado la mejor piel, grande y gruesa, la de su propio lecho y no alguna otra de peor calidad. Su acogida del huésped queda claramente contrastada con la falta de hospitalidad de Polifemo y con la de los nobles Pretendientes, que aun teniendo de todo y sin tener que gastar de su propia despensa, no ofrecen al mendigo aquello que corresponde al huésped.

Odiseo le da las gracias (14.53-4). Eumeo responde que es ley de Zeus acoger al huésped y empieza a hablarle de su señor, cuyos bienes cuida y aumenta, y que lo recompensaría grandemente si estuviera en el reino, pero partió a Troya y nada se sabe de su regreso (14.55-71). A continuación el porquero va en busca de dos lechones y los asa para Odiseo (14.72-77).

ἐν δ' ἄρα κισσυβίῳ κίρνη μελιηδέα οἶνον,
αὐτὸς δ' ἀντίον ἷζεν, ἐποτρύνων δὲ προσηύδα·
«ἔσθιε νῦν, ὦ ξεῖνε, τά τε δμώεσσι πάρεστι,
χοίρε'· ἀτὰρ σιάλους γε σύας μνηστῆρες ἔδουσιν,
οὐκ ὄπιδα φρονέοντες ἐνὶ φρεσὶν οὐδ' ἐλεητύν.
(...)
ὅσσαι γὰρ νύκτες τε καὶ ἡμέραι ἐκ Διός εἰσιν,

[143] Tal es el análisis de DE JONG (2001): ad 14.29-36.

οὔ ποθ' ἓν ἱρεύουσ' ἱερήϊον οὐδὲ δύ' οἶα·
οἶνον δὲ φθινύθουσιν ὑπέρβιον ἐξαφύοντες. 95
ἦ γάρ οἱ ζωή γ' ἦν ἄσπετος· οὔ τινι τόσση
ἀνδρῶν ἡρώων, οὔτ' ἠπείροιο μελαίνης
οὔτ' αὐτῆς Ἰθάκης· οὐδὲ ξυνεείκοσι φωτῶν
ἔστ' ἄφενος τοσσοῦτον· ἐγὼ δέ κέ τοι καταλέξω.
δώδεκ' ἐν ἠπείρῳ ἀγέλαι· τόσα πώεα οἰῶν, 100
τόσσα συῶν συβόσια, τόσ' αἰπόλια πλατέ' αἰγῶν
βόσκουσι ξεῖνοί τε καὶ αὐτοῦ βώτορες ἄνδρες·
ἐνθάδε τ' αἰπόλια πλατέ' αἰγῶν ἕνδεκα πάντα
ἐσχατιῇ βόσκοντ', ἐπὶ δ' ἀνέρες ἐσθλοὶ ὄρονται.
τῶν αἰεί σφιν ἕκαστος ἐπ' ἤματι μῆλον ἀγινεῖ, 105
ζατρεφέων αἰγῶν ὅς τις φαίνηται ἄριστος.
αὐτὰρ ἐγὼ σῦς τάσδε φυλάσσω τε ῥύομαί τε
καί σφι συῶν τὸν ἄριστον ἐΰ κρίνας ἀποπέμπω.»

(14.78-82 y 93-108)

Después en una copa de madera mezcló vino dulce como la miel,
se sentó frente a él y exhortándolo le dijo:
«Come ahora, extranjero, lo que pertenece a los esclavos, 80
lechones; pues los cerdos cebados los Pretendientes se los comen,
sin pensar en sus mentes en la venganza divina ni en la piedad.
(...)
Pues cuantas noches y días de Zeus son,
no matan solo a una víctima ni a dos;
y gastan el vino agotándolo sin medida. 95
Pues en verdad su riqueza era incontable: tal no tiene ninguno
de los héroes ni de la oscura tierra firme
ni de la propia Ítaca; ni una veintena de mortales
posee tal abundancia; y yo te la voy a enumerar.
Doce vacadas en tierra firme; otros tantos rebaños de ovejas, 100
otras tantas piaras de cerdos y otros tantos extensos rebaños de cabras,
las pastorean extranjeros y pastores suyos.
Y aquí extensos rebaños de cabras, once en total

en el borde de la isla pastan, buenos hombres las cuidan.
De estas, cada uno cada mañana una cabra lleva para ellos, 105
la que parezca mejor de las cabras bien nutridas.
Y yo a estas cerdas cuido y vigilo
y a ellos mando el mejor de los cerdos, tras haberlo elegido bien.»

Eumeo no puede agasajar a su huésped como es debido, en lugar de un cerdo bien engordado ha de ofrecerle un par de lechones. La rusticidad de la cabaña de Eumeo se pone de manifiesto por el κισσύβιον (78) que el porquero usa para mezclar el vino, lo que pone, de nuevo, a Eumeo en relación con otro rústico pastor, Polifemo, al que Odiseo le ofrece el vino de Marón en un κισσύβιον (9.346) que encuentra en su cueva. El discurso de Eumeo puede entenderse como una disculpa por la frugal comida que se ve obligado a brindarle a su huésped. El buen porquero se explica: los Pretendientes devoran la hacienda de su amo. Como veremos más adelante, otros muchos personajes ponen el acento en el injusto comportamiento de estos y en la venganza divina que les va a acarrear. Los Pretendientes comen y beben sin parar por lo que es de suponer que las riquezas de Odiseo debían de ser enormes, ya que parecen no agotarse[144]. Eumeo las enumera detalladamente: doce vacadas, doce rebaños de cerdos y otros tantos de ovejas y cabras que son pastoreadas en el continente (100-1)[145], además de las cabras y cerdos que tiene en la isla. Nos encontramos ante una hacienda inmensa, propia de una persona de noble estatus. Este pasaje es una muestra más de que en el mundo homérico la riqueza se mide por el número de rebaños. El detalle con que Eumeo enumera los bienes de Odiseo hacen de él un pastor cuidadoso, pues está al tanto del número exacto de animales, no solo de los que cuida él mismo, sino también de los que cuidan los pastores subordinados a él[146]. Como buen pastor, además, se siente orgulloso de las riquezas de su amo y muy preocupado por verlas mermar. El texto hace hincapié en la buena labor y vigilancia de los pastores itacenses: ἐπὶ δ' ἀνέρες ἐσθλοὶ ὄρονται (104); αὐτὰρ ἐγὼ σῦς τάσδε φυλάσσω τε ῥύομαί τε (107). Como hemos visto en los símiles iliádicos, los pastores deben vigilar y cuidar en todo momento a los animales, sobre

[144] Como señala DI BENEDETTO (2010): ad loc.
[145] DI BENEDETTO (2010): 85 piensa que estos pastores extranjeros no eran, probablemente, esclavos, sino que tendrían el estatuto de θής (vid. 18.358 θητευέμεν). Según el estudioso, las palabras de Eumeo parecen confirmar que no había abundancia de trabajadores itacenses disponibles. Sobre el estatuto del θής vid. FINLEY (1961): 66, 84-85; AUSTIN & VIDAL-NAQUET (1986): 54; CANCIK & SCHNEIDER s.v. 'Thetes'.
[146] La descripción de las riquezas de Odiseo se completará con la enumeración que él mismo hace ante su padre de los árboles frutales que posee, cf. 24.330-44.

todo porque pueden ser presas de ataques por parte, ya de hombres, ya de fieras. En Ítaca la situación es de extrema gravedad, los rebaños de Odiseo merman no por las incursiones enemigas ni por los ataques de predadores, sino porque hombres de su propio pueblo, los Pretendientes, devoran su ganado de forma impía. El robo de ganado es, por tanto, un tema clave en el desarrollo y argumento de la *Odisea*.

Podríamos preguntarnos por qué Eumeo nombra solo los animales de su señor y no otras riquezas que tiene, por ejemplo, en su palacio (cf. 16.305-20). Creemos que las razones son varias: i) los Pretendientes se aprovechan solo de los víveres y no parecen interesados en otros bienes materiales; ii) Eumeo no puede saber qué riquezas oculta Odiseo en su palacio; y iii) el ganado es uno de los mayores símbolos *visibles* de riqueza en el mundo de la épica.

Tras comer, ambos hombres inician una conversación. Odiseo pregunta a Eumeo quién es su dueño por si él lo conoce y puede darle alguna noticia (14.115-20), pero el porquero le responde que ya no cree en las falsas historias de los vagabundos. Está seguro de que Odiseo ha muerto y lo echa de menos más que a sus propios padres (14.121-147). El mendigo le jura que Odiseo volverá y se vengará de los Pretendientes (14.148-164), pero Eumeo sigue incrédulo y le muestra su preocupación por Telémaco, al que los Pretendientes traman tenderle una emboscada a su regreso de Pilos (14.165-184). Le pide entonces al mendigo que le cuente quién es y cómo ha llegado a Ítaca (14.185-90). Odiseo relata una falsa historia (14.191-359). Eumeo desconfía de las noticias sobre su dueño y afirma vivir al cuidado de sus cerdos apartado de la ciudad a la que solo va cuando Penélope se lo pide (14.360-72). Pide al mendigo que no le cuente falsas noticias, como otros, sobre Odiseo y afirma que lo ampara por respeto a Zeus (14.373-89). Los hombres siguen conversando hasta que llegan los porqueros después del pasto. La estancia de Odiseo en la cabaña de Eumeo sirve al poeta para mostrar la vida cotidiana de estos pastores que regresan de su trabajo por la tarde, cuando está a punto de anochecer, como podemos suponer por las labores análogas que llevaba a cabo Polifemo (9.336: ἑσπέριος). Como buen anfitrión, aun en su situación penosa, Eumeo mata a un cerdo para ofrecérselo a su huésped y vuelve a deplorar la voracidad de los Pretendientes (14.409-17).

Eumeo realiza los ritos tal y como es debido ofreciendo su parte a Hermes y a las Ninfas (14.418-39). Al contrario que el impío pastor Polifemo, nos encontramos ante un pastor piadoso que no se olvida de los dioses, en concreto, del dios de los pastores,

Hermes[147], ni de las Ninfas, relacionadas, como hemos visto, con el mundo rústico y pastoril. Con la descripción de las acciones de Eumeo el poeta nos muestra su figura bajo una luz muy positiva.

Eumeo y el mendigo se intercambian buenas palabras y se sientan a comer (14.349-448). Mesaulio, comprado por el proquero con su propio peculio mientras el rey estaba ausente, les sirve el pan (14.499-52). El hecho de que Eumeo tenga los medios para comprar un esclavo subordinado es extraordinario y, por ello, el poeta lo menciona. Del mismo modo que construyó la alquería por su propia voluntad, sin seguir órdenes de Penélope o Laertes (cf. 14.8-9), se ha hecho con un siervo sin que estos lo sepan (14.451-2)[148]. Los bienes que Eumeo posee son fruto de su trabajo personal y sin descanso; con su figura el poeta enfatiza la importancia de una economía productiva capaz de generar superávit[149].

Odiseo, que a partir de ahora va a poner a prueba a sus siervos para cerciorarse de su fidelidad, cuenta una falsa historia para ver si Eumeo le ofrece su propio manto (14.462-506). El porquero atiende a su ruego y le asegura que uno de ellos le ofrecerá una capa, mas por la mañana el mendigo deberá buscarse una, pues no hay en la cabaña ropas de sobra y cada cual tiene sólo su propia capa (14.507-17).

ὣς εἰπὼν ἀνόρουσε, τίθει δ' ἄρα οἱ πυρὸς ἐγγὺς
εὐνήν, ἐν δ' ὀΐων τε καὶ αἰγῶν δέρματ' ἔβαλλεν.
ἔνθ' Ὀδυσεὺς κατέλεκτ'. ἐπὶ δὲ χλαῖναν βάλεν αὐτῷ 520
πυκνὴν καὶ μεγάλην, ἥ οἱ παρακέσκετ' ἀμοιβὰς
ἔννυσθαι, ὅτε τις χειμὼν ἔκπαγλος ὄροιτο.
ὣς ὁ μὲν ἔνθ' Ὀδυσεὺς κοιμήσατο, τοὶ δὲ παρ' αὐτὸν
ἄνδρες κοιμήσαντο νεηνίαι. οὐδὲ συβώτῃ
ἤνδανεν αὐτόθι κοῖτος, ὑῶν ἄπο κοιμηθῆναι, 525
ἀλλ' ὅ γ' ἄρ' ἔξω ἰὼν ὁπλίζετο· χαῖρε δ' Ὀδυσσεύς,
ὅττι ῥά οἱ βιότου περικήδετο νόσφιν ἐόντος.
πρῶτον μὲν ξίφος ὀξὺ περὶ στιβαροῖς βάλετ' ὤμοις,
ἀμφὶ δὲ χλαῖναν ἑέσσατ', ἀλεξάνεμον μάλα πυκνήν,
ἂν δὲ νάκην ἕλετ' αἰγὸς ἐϋτρεφέος μεγάλοιο, 530

[147] Vid. Capítulo 3.
[148] Vid. DI BENEDETTO (2010): ad loc.
[149] Vid. DI BENEDETTO (2010): 85-86.

εἵλετο δ' ὀξὺν ἄκοντα, κυνῶν ἀλκτῆρα καὶ ἀνδρῶν.
βῆ δ' ἴμεναι κείων, ὅθι περ σύες ἀργιόδοντες
πέτρῃ ὕπο γλαφυρῇ εὗδον, βορέω ὑπ' ἰωγῇ.
(14.518-33)

Hablando así se levantó y le puso junto al fuego
un lecho, y en el extendió pieles de ovejas y cabras.
Allí se tendió Odiseo. Y le puso el manto por encima 520
espeso y grande, que tenía disponible como recambio
para vestir, cuando viniese un viento terrible.
Así se dispuso a dormir Odiseo y junto a él
se dispusieron a dormir los jóvenes. Pero al porquero
no le placía aquel lugar de descanso, lejos de los cerdos, 525
sino que se preparó para salir fuera; se alegraba Odiseo
de que cuidara de su riqueza estando él ausente.
Primero la puntiaguda espada se puso sobre los fuertes hombros,
alrededor se echó un manto, reparo del viento, espeso,
y cogió también una piel de cabra grande y bien nutrida, 530
y cogió la puntiaguda jabalina, que aleja de perros y de hombres.
Y echó a andar para dormir donde los cerdos de blancos dientes
dormían, bajo una cóncava roca, protegido del Bóreas.

Las pieles de cabra y oveja con las que Eumeo prepara el lecho de Odiseo así como las que él mismo coge para salir con los cerdos son una muestra del entorno rústico y pastoril en que nos encontramos, pues vestir pieles de animales es propio de pastores[150]. El porquero sigue preocupado por sus animales, no puede conciliar el sueño, como los pastores de los símiles iliádicos (cf. *Il.* 10.186; 11.551; 17.658), así que decide dormir junto a sus cerdos. Esto lo parangona a dos de los pastores míticos que hemos visto en el epígrafe anterior: Proteo y Polifemo, que también duermen con sus animales en una cueva. Di Benedetto ha señalado que Eumeo, al contrario que el mendigo en el falso relato que acaba de contar Odiseo para conseguir un manto, desafía el frío. Según

[150] Así, en esta tradición, cuando Eurípides tiene que vestir a los Sátiros de pastores en su versión del Cíclope, les pondrá una capa o manto de piel de cabra que, a ojos de estas criaturas reluctantes al trabajo, está raída y vieja, quizá porque Polifemo, a diferencia de Eumeo, es una criatura avara y despótica, que viola las normas de hospitalidad.

el estudioso, el hecho de que en los versos 528-31 sean reconocibles elementos de la escena típica del proceso de armarse del guerrero tiene un claro significado ideológico puesto que Eumeo no se dirige a la guerra[151]. Pensamos, por tanto, que el poeta trata de dignificar su figura haciéndolo comparable a cualquier héroe de la épica. Ahora bien, no es extraño que el pastor se arme, pues tiene que defender a sus animales de los ataques de los posibles predadores y ladrones, por lo que bien podría ser esta la razón por la que Eumeo coge la espada y la jabalina (cf. *Il*. 11.552; 17.661). Esta escena es una prueba de que Annie Bonnafé se equivoca cuando dice que en la *Odisea* los pastores no temen por sus rebaños[152], aunque es cierto, sin embargo, como la misma Bonnafé afirma, que, a diferencia de la *Ilíada*, la *Odisea* no insiste recurrentemente en el peligro de las fieras predadoras salvajes. La estudiosa ve en esta escena una muestra de que Eumeo, como Proteo y Polifemo, duerme con su piara por cariño hacia sus animales[153]. Nosotros creemos que la situación de los pastores míticos y la del porquero Eumeo es bien diferente. Proteo no duerme con sus focas por miedo a que las ataquen, pues estos animales, como hemos dicho en el epígrafe correspondiente, son más bien predadores. Estamos ante un ser divino cuyas acciones no pueden compararse con las de los simples mortales. Puede que el Viejo del mar duerma con sus focas porque les tiene afecto, ya que son seres de su campo de influencia. En cuanto a Polifemo, la ternura que muestra hacia su carnero es signo de su naturaleza primitiva, cercana al mundo de los animales y al mundo de la naturaleza, en suma. Eumeo, como deja claro el texto, se arma para alejar a perros y a hombres y en ningún momento se dirige a ningún cerdo en particular como si fuese una persona, al contrario que Polifemo. Su riguroso celo es el propio del buen pastor que cuida de los rebaños[154], así también en la *Ilíada* hemos visto a pastores que pasan la noche sin dormir por miedo a que sus ganados sean atacados (cf. *Il*. 10.186; 11.551; 17.658). Nos encontramos, por tanto, ante una visión más realista del mundo y de la labor pastoril: Ítaca es el mundo de la realidad, frente a Faros o la tierra de los Cíclopes, más exóticas, imaginarias y míticas.

---

[151] DI BENEDETTO (2010): ad loc. Vid. también DE JONG (2001): ad 14.528-31.
[152] Vid. BONNAFÉ (1984): 160.
[153] BONNAFÉ (1984): 163.
[154] De hecho en 15.557 el poeta afirma que Eumeo dormía con los cerdos porque tenía «buenos sentimientos hacia sus señores», es decir, su preocupación es que los bienes de sus dueños no mermen. Vid. GLOTZ (1926): 36 quien también señala que Eumeo sale a dormir con los cerdos porque debe protegerlos de ataques de depredadores y merodeadores y ROSENMEYER (1969): 102 quien afirma que Eumeo ve a sus animales como una mercancía que se debe administrar para una ganancia mayor. Sus ganados son para comer, no para hacer compañía. Como afirma el autor, habrá que esperar a la poesía bucólica para que el pastor mire a sus animales como a compañeros.

En el libro 15 el mendigo sigue en la cabaña de Eumeo y ambos continúan conversando sobre sus vidas. En los versos 361-370 nos enteramos de que la propia Anticlea crió a Eumeo junto con su hija menor, Ctímene, hermana de Odiseo, pero cuando alcanzaron la juventud, Ctímene fue mandada a casarse a la isla de Sama y Anticlea dio a Eumeo una capa, una túnica y unas sandalias y lo mandó al campo. El mendigo siente entonces curiosidad por saber cómo llegó Eumeo a la situación de esclavitud; al preguntárselo apunta a dos posibilidades, o bien saquearon su ciudad (15.384-5), o bien lo raptaron piratas cuando estaba solo con sus bueyes y ovejas (15.386-7): la guerra o el robo de ganado, actividades prominentes del mundo épico. Eumeo relata toda su historia (15.390-484). Nació en la isla Siría, fértil, con pasto abundante y rica en vino y trigos (15.405-6). La isla estaba dividida en dos partes, pero en ambas reinaba su padre Tesio. Un buen día llegaron allí los fenicios y uno de ellos mantuvo relaciones con su nodriza. Como ella era también fenicia, el pirata le prometió llevarla de vuelta a casa a cambio de algunos tesoros del palacio en el que trabajaba. Ella aceptó y propuso además darles al niño Eumeo para que lo vendiesen como esclavo. El día acordado la nodriza se llevó a Eumeo al barco de los fenicios, pero ella murió en altamar y el niño llegó a Ítaca donde Laertes lo compró.

Al final de este canto, Telémaco, a instancias de Atenea, se dirige a la cabaña de Eumeo, «donde estaban sus innumerables cerdas, con las que el buen porquero dormías, pues tenía buenos sentimientos hacia sus señores» (15.556-57).

De nuevo, se muestra la fidelidad de Eumeo y el celo por vigilar los bienes de sus dueños; de hecho, el narrador lo llama ἐσθλὸς y ἤπιος[155]. La propiedad de Telémaco está confirmada por el οἱ del verso 556. Se trata de un ejemplo que evidencia la relación de patrones y esclavos[156]. Las cerdas pertenecen a Odiseo y Telémaco, cuyos bienes, en este caso, animales, para que no mermen, deben estar en manos de un buen pastor como Eumeo.

Telémaco llega al recinto de Eumeo por la mañana. Las labores pastoriles siguen su curso: el mendigo y el porquero desayunan mientras los demás han salido a dar de pastar a los cerdos (16.1-3). Eumeo, abraza, feliz, a Telémaco, lo saluda y le recrimina que no vaya muy a menudo al campo (16.23-29). En efecto, Telémaco tiene que

[155] Epítetos que suelen estar, como señala DE JONG (2001): ad 15.556-57, en el discurso directo en boca de los personajes. Estamos, por tanto, ante un caso de caracterización narratorial, es decir, es el propio narrador el que se encarga de caracterizar al personaje. Ello es muestra de la importancia de Eumeo para el poeta de la *Odisea*.
[156] Vid. DI BENEDETTO (2010): ad loc.

permanecer en la ciudad, debido a la situación irregular de palacio, que obliga al joven a pasar más tiempo allí y delegar toda su confianza en el noble porquero.

Tras los saludos, Eumeo ofrece a Telémaco asiento y comida, como ya hiciera con Odiseo (16.40-55). El joven siente curiosidad por saber quién es el extranjero y Eumeo se lo cuenta (16.56-67). En su respuesta Telémaco pide a Eumeo que cuide del mendigo, pues si va a palacio sufrirá humillaciones por parte de los Pretendientes (16.68-89). El mendigo pregunta a Telémaco cuál es la situación en su casa (16.90-111) y Telémaco se la explica con detalle. Finalmente, manda a Eumeo a anunciar a Penélope su llegada (16.112-134). El pastor llega a palacio en el verso 333 junto con el heraldo. Este anuncia a viva voz la llegada de Telémaco (16.337), pero Eumeo le habla a la reina al oído (16.338-9). En efecto, Telémaco le ha advertido que nadie debe oír sus palabras, pues los Pretendientes pretenden asesinarlo. El porquero obedece así la orden de su amo, pero, a la vez, la escena parece reflejar la cercana relación que guardan reina y esclavo. En efecto, el narrador no da cuenta de las palabras que Eumeo le susurra a Penélope[157]. Cuando el porquero vuelve a su cabaña, Telémaco la pregunta de qué se ha enterado en su visita a la ciudad y Eumeo responde que no ha ido por allá y por acá inquiriendo, sino que, tras dejar su mensaje, ha vuelto lo más rápido posible (16.465-67). Ello es una muestra de la desconfianza que los pastores sienten hacia la ciudad y sus habitantes[158], desconfianza totalmente justificada en este caso, pues el palacio de Odiseo está en manos de los soberbios Pretendientes.

Mientras Eumeo está fuera, Atenea se aparece ante Odiseo y le devuelve su aspecto para que revele su identidad a su hijo (16.154-71). Después de la escena de reconocimiento padre e hijo traman la ruina de los Pretendientes (16.172-320).

Eumeo es el primero de los pastores humanos que encontramos en la *Odisea*. Su caracterización se asemeja y, a la vez, se diferencia grandemente de la de los pastores míticos. Eumeo es, como Polifemo, un pastor muy cuidadoso de su trabajo, que separa a machos y hembras, vigila el trabajo de sus subordinados, duerme con sus animales para evitar que sufran cualquier daño, pero, al contrario que el Cíclope, respeta las normas de hospitalidad y es un hombre temeroso de los dioses.

[157] Vid. DI BENEDETTO (2010): ad loc. Otro pastor que mantiene una relación estrecha con su reina es el pastor tebano del *Edipo Rey* de Sófocles, vid. Capítulo 6.
[158] Otro ejemplo lo encontramos en *Ba*. 717 en que el mensajero, un pastor, parece no ver con muy buenos ojos a su compañero: τις πλάνης κατ' ἄστυ καὶ τρίβων λόγων.

La descripción de Eumeo es la de un esclavo fiel y digno de confianza que hace todo lo posible para acrecentar la riqueza de su amo y lo consigue hasta tal punto que puede permitirse comprar a un esclavo propio.

Eumeo es uno de los personajes más importantes de la *Odisea*, una muestra de ello son los continuos apóstrofes que le dirige el poeta[159]. Como ha señalado Joseph Russo[160], al igual que Eumeo, los dos personajes individualizados con un apóstrofe en la *Ilíada*, Patroclo y Menelao, son personajes en los que Homero está particularmente interesado: su caracterización es compleja, coherente y construida con una variedad de dispositivos sutiles. Los tres son altruistas, leales, sensibles, vulnerables. El apóstrofe es uno de los recursos narrativos que el poeta elige para acrecentar el interés y la simpatía del auditorio hacia algunos de sus personajes favoritos. Eumeo adquiere en la *Odisea* un estatus cuasi heroico al luchar codo con codo junto a Odiseo contra los Pretendientes y, de este modo, hace gala de su noble linaje (en efecto, su padre era un rey, pero él fue secuestrado y vendido como esclavo, cf. 15.390-484). En este sentido, Vicenzo Di Benedetto ve en Eumeo un ejemplo y paradigma de un nuevo modo de organización social bien distinto al que encontramos en la *Ilíada*: si en la *Ilíada* se ensalzaban los actos de rapiña por los que los héroes saqueaban las ciudades vecinas de Troya, en la *Odisea* el trabajo de los fieles esclavos Eumeo y Filecio es un ejemplo de que se puede construir una sociedad pacífica basada en la riqueza, que, obtenida mediante un duro trabajo, es capaz de producir un superávit tal que los actos de rapiña no son necesarios. La labor pastoril de Eumeo y Filecio y la abundancia que surge de ella se convierten, así, en símbolos de la concordia social. Si bien es cierto que la labor pastoril llevada a cabo en tiempos de paz es símbolo de armonía y concordia social en la literatura griega[161], la *Odisea* no condena del todo los actos de rapiña y piratería, así, Odiseo y los suyos se llevan ganados cuando hacen incursiones en su camino de vuelta a Ítaca y el robo de ganado sigue siendo motivo de guerra, como veremos más adelante. Por tanto, si bien es verdad que la *Odisea* presta más atención a los humildes y al trabajo que la *Ilíada*, no creemos que se pueda hablar de una sociedad en que los valores éticos han cambiado de forma tan radical que el robo de ganado esté mal visto.

[159] Cf. 14.55, 165, 360, 507; 15.325; 16.135; 17.272, 311, 380, 512, 579; 22.194. El poeta le dedica además epítetos que en la *Ilíada* solo se refieren a los grandes héroes como δῖος, cf. 14.401; 15.301; 16.56; 17.260, 507, 589; 21.80, 234; 22.162; y ὄρχαμος ἀνδρῶν, cf. 15.351, 389; 16.36, 17.184.
[160] Vid. RUSSO (2001): 174. DE JONG (2001): ad 14.55 también señala que los apóstrofes dirigidos a Eumeo muestran la simpatía del narrador hacia este personaje.
[161] Vid. GUTZWILLER (2006): 4-5.

Por otra parte, no todos los esclavos de Odiseo son como Eumeo y Filecio, por tanto, antes de adentrarnos en el acto heroico que llevan a cabo estos pastores junto con su amo, hemos de presentar al mal pastor, el cabrero Melantio, y al aliado de Eumeo, el vaquero Filecio[162].

2.2.2 Presentación de Melantio: el mal pastor

Una vez que el mendigo ha decidido, a principios del libro 17, dirigirse a la ciudad, Eumeo lo acompaña. En el camino se encuentran con el cabrero (αἰπόλος αἰγῶν, 20.173), a la altura de las fuente de las Ninfas, se encuentran con el cabrero Melantio, que lleva las mejores cabras a los Pretendientes acompañado de dos pastores (αἶγας ἄγων, αἳ πᾶσι μετέπρεπον αἰπολίοισι, / δεῖπνον μνηστήρεσσι· δύω δ' ἅμ' ἕποντο νομῆες, 17.213-14) y recrimina a Eumeo el ir acompañado de un mendigo.

El camino escarpado (ὁδὸν κάτα παιπαλόεσσαν, 17.204) por el que vienen Odiseo y Eumeo nos hace pensar que, probablemente, la cabaña del porquero se encontraba en un lugar alto, en las montañas. Los hombres llegan a un auténtico *locus amoenus* con una fuente de bella corriente, una alameda y una cascada (17.205-9). La descripción del lugar puede recordar al de la cueva de Calipso (5.63-74), sin embargo, mientras que allí Hermes se detiene, extasiado, a observar la naturaleza, este pasaje pone de relieve la utilidad del lugar para el pueblo[163]: los ciudadanos van allí a coger agua (ὅθεν ὑδρεύοντο πολῖται, 17.206) y hay un altar de las Ninfas al que hacen sacrificios todos los viandantes (ὅθι πάντες ἐπιρρέζεσκον ὁδῖται, 17.211). El espacio es, en efecto, adecuado para construir un altar a las Ninfas, seres que «habitan las escarpadas cumbres de las montañas y las fuentes de los ríos y los prados herbosos» (6.123-24). Dado que la fuente es usada por todos los itacenses, no es extraño que pasen por allí también los pastores, en este caso el cabrero Melantio. La hermosa descripción de la naturaleza del lugar contrasta con el agresivo saludo de Melantio. Entramos así en una secuencia narrativa en la que Odiseo será víctima de violencias e insultos que habrá de soportar con heroica paciencia[164].

---

[162] Odiseo tiene una cantidad de esclavos muy elevada, como corresponde a un rico rey protagonista de un poema épico, pero, al parecer el trabajo del *oikos* lo realizaba la propia familia y solo los más adinerados podían permitirse dos o tres esclavos para el trabajo agrícola y ganadero. Lo normal era tener mujeres esclavas para las labores domésticas y vender a los esclavos masculinos, vid. GLOTZ (1926): 16-23.

[163] Como señala DI BENEDETTO (2010): ad loc.

[164] Vid. DE JONG (2001): ad 17.204-60 y DI BENEDETTO (2010): ad loc.

Melantio[165] va acompañado de dos pastores (17.214)[166] que, probablemente, serían sus subordinados, del mismo modo que Eumeo tenía cuatro subordinados más un esclavo particular comprado por sí mismo. Se dirige a ver a los Pretendientes a los que lleva las mejores cabras, igual que Eumeo se ve forzado a llevarles los mejores cerdos. Sin embargo, Eumeo lo hace de mala gana mientras que Melantio parece feliz de ir junto a los Pretendientes y augura al mendigo golpes por parte de estos (17.230-33). Conoce, por tanto, bien sus malos modales y parecen divertirle en lugar de indignarle. Melantio es además un pastor negligente, como el del símil de *Il.* 15.630-637, que deja desprotegido al grueso del rebaños, pues sólo vigila la vanguardia y la retaguardia, los extremos (17.212-14). No se mueve de un lado a otro para cuidar de todo el rebaño como debería. Esta parece ser una presentación recurrente de Melantio (cf. 20.173-175).

El discurso de Melantio es particularmente ofensivo porque no se dirige directamente al mendigo, sino que solo habla sobre él y también insulta a Eumeo. Su comportamiento contrasta con la compasión que muestran hacia el mendigo Eumeo (14.37-47) y Filecio (20.191-6)[167]. El cabrero considera al mendigo un parásito, incapaz de realizar las duras actividades propias de un pastor, limpiar los establos y llevar ramón a los corderos, actividades que robustecen el cuerpo (17.223-25). En la mentalidad del soberbio Melantio hay un pensamiento precusor del *Alejandro* de Eurípides: el duro trabajo físico de los pobres, como los pastores, fortalece el cuerpo y favorece la superioridad física (cf. E. *Alex.* fr. 54 Kn.).

Melantio es el opuesto absoluto de Eumeo, su homólogo en negativo. Como afirma Joseph Russo, hay en la *Odisea* un cierto gusto por los dobles y parejas de opuestos, así tenemos a los dobles: Melantio/Melantó (su hermana); Circe/Calipso; Demódoco/Femio; Cíclope/Lestrigones; Antínoo/Eurímaco; Euriclea/Eurínome; Mentes/Mentor; y a las parejas de opuestos Clitemnestra/Penélope; Agamenón/Odiseo; Circe (Calipso)/Nausícaa; Polífemo/Alcínoo; Melantio/Eumeo; Melantó/Euriclea[168].

La descripción de este cabrero que nos ofrece la *Odisea* dice mucho acerca del estatus social y consideración que tenían entre los griegos este tipo de pastores. Como el propio Melantio, solían ser esclavos. Nótese que Eumeo, aunque esclavo también,

[165] Como señala DE JONG (2001): ad 17.212-14 Melantio nunca es introducido por el narrador, que simplemente señala que es un cabrero hijo de Dolio. Su caracterización procede de sus propias palabras y hechos, que muestran claramente su depravación.
[166] La frase es idéntica a la que encontramos en la descripción del escudo de Aquiles δύω δ' ἅμ' ἕποντο νομῆες (*Il.* 18.525).
[167] Vid. DE JONG (2001): ad 17.217-32.
[168] Vid. RUSSO (2001): 167-68 y DE JONG (2001): ad 17.212-14.

parece gozar de cierta independencia económica, sin embargo, no se nos dice en ningún momento que Melantio haya podido sacar beneficios de su trabajo. Si bien el cabrero era el que tenía el trabajo más duro de todos los pastores, pues las cabras son los animales más difíciles de domesticar, se les tenía en muy baja estima[169], de ahí, que el poeta nos lo presente como un personaje malvado.

Al pasar Melantio, haciendo gala de su maldad, golpea a Odiseo y el héroe no sabe si matarlo con su bastón, pero se contiene (17.233-238). En efecto, uno de los consejos que le ha dado Atenea es soportar las situaciones adversas con disimulo (13.307), con el objetivo de que no se descubra su identidad. El comportamiento de Melantio, el único de los esclavos varones que está de parte de los Pretendientes, prefigura el de estos, que también tratarán a Odiseo a palos[170]. Por su parte, Eumeo, indignado, dirige una oración a las Ninfas, a la que el cabrero responde deseando males para el palacio de Odiseo (17.240-253). El pasaje está lleno de tensión. Eumeo pide la vuelta de Odiseo sin saber que lo tiene delante y que su deseo va a cumplirse antes de lo que cree. Con sus palabras el porquero verbaliza lo que Odiseo tiene que reprimir[171]. El porquero vuelve a mostrar su piedad, al tiempo que resalta también la de su amo, que, seguramente, más de una vez ofreció sacrificios a las Ninfas[172]. αὐτὰρ μῆλα κακοὶ φθείρουσι νομῆες (246), dice Eumeo en una crítica acérrima a Melantio, que en lugar de preocuparse por la productividad del rebaño, ofrece las mejores cabras a los Pretendientes. Esta declaración de forma gnómica parece una respuesta a las palabras de Melantio (νῦν μὲν δὴ μάλα πάγχυ κακὸς κακὸν ἠγηλάζει, 217)[173]. Una de las razones por las que Melantio es un mal pastor es porque está todo el día en la ciudad dándose aires de importancia (244-5)[174], de nuevo, el porquero muestra que el buen pastor debe estar en el campo, vigilando a sus animales, y visitar la ciudad solo para lo imprescindible. La respuesta de Melantio muestra su total deslealtad hacia sus amos: desea la muerte de Telémaco y piensa que Odiseo no va a volver jamás. La escena está llena de ironía, pues lo tiene delante y se está buscando su propia ruina.

---

[169] Vid. CANCIK & SCHNEIDER s.v. 'goat'.
[170] Como señala DE JONG (2001): ad 17.204-60, el ataque de Melantio es un doblete anticipado de las escenas de violencia que Odiseo vivirá con los Pretendientes.
[171] Vid. DE JONG (2001): ad 17.238-46.
[172] BONNAFÉ (1984): 149 cree que el porquero reza a las Ninfas solo porque su altar está cerca. Como señala DE JONG (2001): 341, la piedad de Eumeo, uno de los temas principales de su caracterización, queda manifiesta en varios pasajes (14.56-58, 388-89, 420-21, 435-36).
[173] Vid. DE JONG (2001): ad 17.238-46.
[174] Vid. DE JONG (2001): ad 17.244-46.

Melantio gusta de buscar la polémica y así cuando el mendigo llega a palacio revela en seguida a los Pretendientes que ha sido Eumeo quien lo ha llevado hasta allí (17.370-3) desbaratando así el plan de aquellos, que han entrado separadamente para que no se supiese que había sido el porquero quien lo había conducido. Antínoo recrimina a Eumeo por haber traído al extranjero a casa: él, que se queja de los Pretendientes, ha traído otra boca que alimentar (17.375-9). Su discurso lo caracteriza como un ser mezquino: no solo se aprovecha de los bienes de otro varón, sino que insulta a aquel que está en una posición inferior.

2.2.3. Presentación de Filecio: el vaquero fiel

Hemos conocido ya a Eumeo, esclavo leal, y al desleal Melantio. En el canto 20 se introduce a Filecio, otro esclavo fiel. Él y Eumeo ayudarán a su señor, cual héroes épicos, a deshacerse de los Pretendientes. Odiseo lleva ya varios días sufriendo pacientemente las afrentas y vejaciones de los Pretendientes. Al inicio de este canto comienza un nuevo día, el último para los Pretendientes. Euriclea ordena a las esclavas domésticas que realicen sus labores, mientras, los pastores llegan del campo a traer los animales para el banquete. En primer lugar, aparece Eumeo, que saluda amablemente al mendigo (20.162-171), después llega Melantio, que vuelve a insultarlo (20.172-184). A continuación nos encontramos, por primera vez, con Filecio (20. 185-196):

τοῖσι δ' ἐπὶ τρίτος ἦλθε Φιλοίτιος, ὄρχαμος ἀνδρῶν,
βοῦν στεῖραν μνηστῆρσιν ἄγων καὶ πίονας αἶγας.
πορθμῆες δ' ἄρα τούς γε διήγαγον, οἵ τε καὶ ἄλλους
ἀνθρώπους πέμπουσιν, ὅτίς σφεας εἰσαφίκηται.
καὶ τὰ μὲν εὖ κατέδησεν ὑπ' αἰθούσῃ ἐριδούπῳ,
αὐτὸς δ' αὖτ' ἐρέεινε συβώτην ἄγχι παραστάς·
«τίς δὴ ὅδε ξεῖνος νέον εἰλήλουθε, συβῶτα,
ἡμέτερον πρὸς δῶμα; τέων δ' ἔξ εὔχεται εἶναι
ἀνδρῶν; ποῦ δέ νύ οἱ γενεὴ καὶ πατρὶς ἄρουρα;
δύσμορος· ἦ τε ἔοικε δέμας βασιλῆϊ ἄνακτι·
ἀλλὰ θεοὶ δυόωσι πολυπλάγκτους ἀνθρώπους,
ὁππότε καὶ βασιλεῦσιν ἐπικλώσωνται ὀϊζύν.»

Junto a ellos llegó el tercero Filecio, líder de hombres,
trayendo una vaca estéril y gordas cabras a los Pretendientes.
Las transportaron los barqueros, que también a otros hombres
llevan, que llegan hasta ellos.
Las ató bien en la ruidosa galería
y después le preguntó al porquero llegándose cerca:
«¿Quién es este extranjero recién llegado, porquero,
a nuestra casa? ¿De qué hombres se jacta de ser
nacido? ¿De qué raza y tierra patria?
¡Infortunado! Se parece en aspecto a un rey soberano;
pero los dioses hunden en la miseria a los hombres muy errantes
cuando también a los reyes asignan llanto.»

El encuentro de Odiseo con sus tres esclavos pastores adquiere una estructura triádica. La conexión entre las tres escenas se señala mediante la repetición: ἦλθε (162), ἦλθε (173), τρίτος ἦλθε (173). La estructura similar enfatiza el contraste entre los buenos pastores y el malo[175].

Eumeo vuelve a presentarse como un hombre amable, que pregunta por el bienestar del mendigo y la escena está llena de tensión porque el mendigo reza por el castigo de los Pretendientes. Se trata de una prolepsis de su muerte, que está a punto de ocurrir[176]. Eumeo trae tres cerdos en lugar de uno como es habitual (cf. 14.19,27) porque es un día de fiesta (cf. 20.156)[177].

Melantio sigue mostrando su maldad. Viene, como en 17.213-14, con las mejores cabras y dos pastores[178]. Nunca se dice el número de cabras que transporta Melantio, ya que se trata de animales de rango inferior[179]. Su discurso es menos hiriente y agresivo en esta parte del poema que en el canto 17 y hace eco del parlamento que el día anterior su hermana, la también malvada esclava Melantó, había dirigido al viejo

[175] Vid. DE JONG (2001): ad 20.162-239.
[176] Vid. DE JONG (2001): ad 20.162-72.
[177] Vid. DE JONG (2001): ad 20.163.
[178] Nótese el paralelo verbal: αἶγας ἄγων, αἳ πᾶσι μετέπρεπον αἰπολίοισι, / δεῖπνον μνηστήρεσσι· δύω δ' ἅμ' ἕποντο νομῆες. (cf. 17.213-14 y 20.174-75).
[179] Como señala DI BENEDETTO (2010): ad loc.

mendigo (cf. 19.66)[180]. Con este paralelismo se concluye la línea argumental relativa a las agresiones que sufre Odiseo disfrazado[181]. La venganza está cerca.

Se presenta ahora al último de aquellos que serán aliados de Odiseo en la venganza sobre los Pretendientes. El epíteto ὄρχαμος ἀνδρῶν (185) no es propio de pastores, sino de héroes y líderes militares, pero con él, el poeta, como ya hiciese con Eumeo, nos muestra a Filecio como un personaje importante y querido. El vaquero (βοῶν ἐπιβουκόλος ἀνήρ, 20.235), que como sabremos más adelante, vive en la isla de Cefalenia (20.209 ss.), ha llegado en barco con las vacas y cabras. El hecho de que se dé cuenta de que el mendigo no lleva mucho tiempo en la casa (191) demuestra que suele ir habitualmente a Ítaca. La calificación de la casa de Odiseo como "nuestra" presupone una identificación con su patrón, tal como la que siente Eumeo. Ambos cuidan de los bienes de Odiseo y sienten afecto por él. Se nota entre ellos una complicidad y compañerismo con exclusión de los otros sirvientes de rango inferior[182]. Por otra parte, hasta su nombre tiene connotaciones positivas pues φίλος unido a οἶτος significa 'destino deseable'[183].

El cariño y nostalgia que muestra Filecio por su señor es conmovedor: nada más ver al mendigo recuerda a Odiseo y llora[184]. En la *Odisea*, todos los personajes leales a Odiseo se acuerdan pronto de él a la vista del mendigo y parangonan su miserable situación con la de su soberano. Hay que tener presente que el héroe mantiene en parte su aspecto natural: Atenea lo ha envejecido, pero no lo ha transformado en otro. Confróntense las reflexiones de Penélope en 19.358-60 y el discurso de Euriclea en 19.363 ss.: los parangones que hacen las dos mujeres entre el mendigo y Odiseo son similares al que hace aquí Filecio. El poeta obtiene, gracias a estas situaciones, el máximo de ironía trágica, puesto que tales comparaciones se formulan en presencia del propio rey disfrazado[185].

Filecio recuerda a continuación el beneficio recibido por parte de Odiseo (20.209-12): le fue asignado el cuidado de las vacas, lo que lo cualificaba como esclavo de rango superior[186]. A cambio, él se ha preocupado de aumentar el número de estas y,

[180] Vid. DE JONG (2001): ad 20. 173-84.
[181] Vid. DI BENEDETTO (2010): ad loc.
[182] Vid. DI BENEDETTO (2010): ad loc.
[183] Vid. RUSSO (2001): 272. También Eumeo tiene en su nombre propio connotaciones positivas mientras Melantio acapara toda la oscuridad funesta del personaje casi como un nombre parlante.
[184] Como señala DI BENEDETTO (2010): ad loc. los versos 204-7 parecen haber servido de inspiración a Safo, fr. 31 Voigt.
[185] Vid. RUSSO (2001): 273 y DE JONG (2001): ad 20.185-240.
[186] Cf. DI BENEDETTO (2010): ad loc.

como ya hiciera Eumeo cuando recibe al mendigo en la cabaña, alaba la riqueza de su amo, fruto de su buen hacer como pastor y, también como aquel, se queja de la penosa situación a la que se ve sometido por culpa de los Pretendientes (20.213-25).

El pastor, sin embargo, no pierde la esperanza, confía en el regreso de Odiseo y pide que expulse a los Pretendientes (20.224-25), un deseo que recuerda en el lenguaje al pasaje de 1.115 ss. donde Telémaco sueña con los ojos abiertos[187]. El vaquero, como Eumeo, es un hombre capaz de intensas emociones, profundamente fiel a su rey lejano: como un hijo es fiel a su padre. Ahora esta lealtad es la recompensa que mejor se adapta al gobierno magnánimo de un rey que tantas veces ha sido denominado «benévolo como un padre» (cf. 2.47, 230, 234; 5.8, 12)[188].

Odiseo predice al vaquero que su amo llegará pronto y él mismo podrá verlo matar a los Pretendientes (20.227-34). Filecio responde entonces que, si eso sucediera, «sabrías entonces cuál es mi fuerza y cuáles son mis brazos» (20.237), mientras que Eumeo dirige una oración a los dioses para que Odiseo regrese a casa.

Filecio es un doblete de Eumeo: muestra la misma piedad por el mendigo, aborrece a los Pretendientes y es leal a Odiseo. Sin embargo hay una diferencia de temperamento entre los dos, pues Eumeo es pasivo y complaciente, mientras que Filecio es activo y rebelde: acusa a los dioses (20.201-3), considera huir del palacio y de los Pretendientes (20.217-25) y reacciona de forma entusiasta, más que escéptica, al anuncio del mendigo de la venganza de Odiseo (20.236-37)[189].

A esta intensidad sentimental responde el tono de la profecía de Odiseo (20.232-34), mucho más explícita y amenazante que de costumbre. Es solo en presencia de estos interlocutores que puede ser pronunciada contra los Pretendientes una amenaza de muerte tal. Debe notarse que idéntico juramento formulado por Odiseo primero ante Eumeo (14.158 ss.) y después ante Penélope (19.312 ss.), suscita escepticismo y los lleva a decir que Odiseo no regresará; aquí, en cambio, tanto Eumeo como Filecio prestan fe a las palabras del mendigo (20.235-39). El vaquero se muestra incluso dispuesto a probar su fuerza, como así sucederá. La tensión dramática se intensifica al acercarse el desenlace final[190]. En efecto, Odiseo ya ha tenido tiempo de cerciorarse de quiénes son sus esclavos leales y desleales. Solo queda llevar a cabo la venganza contra

[187] DI BENEDETTO (2010): ad loc. ha notado también que este discurso en que Filecio tiene que elegir entre dos alternativas — quedarse o irse con otro rey — recuerda en lenguaje y forma al de Aquiles en *Il*. 9.404-10.
[188] Vid. RUSSO (2001): 274.
[189] Vid. DE JONG (2001): ad 20.185-240.
[190] Vid. RUSSO (2001): 274.

los Pretendientes, en la que Eumeo y Filecio lucharán codo con codo junto a su señor, como verdaderos héroes épicos, mientras que el infiel Melantio será duramente castigado.

2.2.4. La venganza: Eumeo y Filecio, pastores heroicos

Al inicio del libro 21 Atenea inspira a Penélope la idea de sacar el arco de Odiseo a fin de que los Pretendientes entren en competición para desposarla. La mujer llega al salón para proponer el concurso a los galanes y ordena a Eumeo poner el arco en medio. A la vista del objeto de su señor Eumeo llora desconsoladamente y Filecio le acompaña en el llanto (21.80-85). De todos los esclavos, son los únicos que vierten lágrimas recordando al rey, como la propia Penélope cuando saca el arco del tesoro (21.55 ss.). Antínoo reprende a los pastores y les ordena salir fuera. A continuación Telémaco dice que también él mismo probará su fuerza con el arco, pero sus intentos son infructuosos. Los Pretendientes intentan tensar el arco por turnos, pero ninguno lo logra:

τὼ δ' ἐξ οἴκου βῆσαν ὁμαρτήσαντες ἅμ' ἄμφω
βουκόλος ἠδὲ συφορβὸς Ὀδυσσῆος θείοιο·
ἐκ δ' αὐτὸς μετὰ τοὺς δόμου ἦλυθε δῖος Ὀδυσσεύς. 190
ἀλλ' ὅτε δή ῥ' ἐκτὸς θυρέων ἔσαν ἠδὲ καὶ αὐλῆς,
φθεγξάμενός σφ' ἐπέεσσι προσηύδα μειλιχίοισι·
«βουκόλε καὶ σύ, συφορβέ, ἔπος τί κε μυθησαίμην,
ἦ αὐτὸς κεύθω; φάσθαι δέ με θυμὸς ἀνώγει.
ποῖοί κ' εἶτ' Ὀδυσῆϊ ἀμυνέμεν, εἴ ποθεν ἔλθοι 195
ὧδε μάλ' ἐξαπίνης καί τις θεὸς αὐτὸν ἐνείκαι;
ἦ κε μνηστήρεσσιν ἀμύνοιτ' ἦ Ὀδυσῆϊ;
εἴπαθ' ὅπως ὑμέας κραδίη θυμός τε κελεύει.»
τὸν δ' αὖτε προσέειπε βοῶν ἐπιβουκόλος ἀνήρ·
«Ζεῦ πάτερ, αἴ γὰρ τοῦτο τελευτήσειας ἐέλδωρ, 200
ὡς ἔλθοι μὲν κεῖνος ἀνήρ, ἀγάγοι δέ ἑ δαίμων·
γνοίης χ', οἵη ἐμὴ δύναμις καὶ χεῖρες ἕπονται.»
ὣς δ' αὔτως Εὔμαιος ἐπεύξατο πᾶσι θεοῖσι
νοστῆσαι Ὀδυσῆα πολύφρονα ὅνδε δόμονδε.
αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ τῶν γε νόον νημερτέ' ἀνέγνω, 205

ἐξαῦτίς σφ' ἐπέεσσιν ἀμειβόμενος προσέειπεν·
«ἔνδον μὲν δὴ ὅδ' αὐτὸς ἐγώ, κακὰ πολλὰ μογήσας,
ἦλυθον εἰκοστῷ ἔτεϊ ἐς πατρίδα γαῖαν.
γινώσκω δ' ὡς σφῶϊν ἐελδομένοισιν ἱκάνω
οἵοισι δμώων· τῶν δ' ἄλλων οὔ τευ ἄκουσα 210
εὐξαμένου ἐμὲ αὖτις ὑπότροπον οἶκαδ' ἱκέσθαι.
(...) (21.188-211)

Y ambos en compañía salieron de la casa
el boyero y el porquero del divino Odiseo;
y él mismo detrás de ellos salió de la casa, el divino Odiseo. 190
Pero cuando estaban fuera de las puertas y el patio,
dejándose oír les dijo dulces palabras:
«Boyero y tú, porquero, una palabra quisiera deciros
¿o la oculto en mí mismo? Pero el ánimo me impulsa a hablar.
¿Qué posición tomaríais frente a Odiseo, si acaso viniese 195
así de repente y algún dios lo guiase?
¿Defenderíais a los Pretendientes o a Odiseo?
Hablad como el corazón y ánimo os ordenen.»
Y a su vez le dijo el pastor de bueyes:
«Zeus padre, ojalá cumplieses este deseo, 200
que vieniese aquel hombre, y que lo condujese un dios,
sabrías entonces cual es mi fuerza y cuales son mis brazos.»
Así rezó también Eumeo a todos los dioses
para que el muy sabio Odiseo regresase a casa.
Entonces cuando conoció su verdadero pensamiento 205
volviéndose otra vez hacia ellos les dijo estas palabras:
«Pues ya está en casa él, yo, que después de haber sufrido muchos males, llegué en el vigésimo año a la tierra patria.
Y veo que llego según vuestro deseo,
los únicos de entre los esclavos; pues a ninguno de los otros escuché 210
rezando para que regresase de nuevo a casa.
(...)

El poeta interrumpe la narración del concurso con el arco para pasar a un tema no menos importante, el del reconocimiento de Odiseo por parte de sus amigos y esclavos fieles (cf. Telémaco en el canto 16, Argos, en el 17 y Euriclea, en el 19)[191]. Dado que Eumeo y Filecio ayudarán a Odiseo a acabar con los Pretendientes, el poeta ha retardado la escena de reconocimiento hasta el momento más oportuno y adecuado, el de la competición con el arco. Sin embargo, el héroe, siempre desconfiado, tantea primero a los esclavos (195-98). La respuesta de Filecio hace eco en el último verso (203) a la oración que él mismo pronunció en 20.237 e, igual que allí, Eumeo responde con una oración a todos los dioses (cf. 20.238-9, 21.203-4). Allí los pastores rezaban porque el mendigo había sugerido que Odiseo estaba a punto de volver. Aquí, las mismas palabras sirven para recalcar la fidelidad de los esclavos y acelerar la escena de reconocimiento. Odiseo no solo matará a los Pretendientes, sino que en agradecimiento a la fidelidad de sus esclavos, les concederá casas y bienes y los introducirá en su familia (21.212-20)[192].

La cicatriz, como en el caso de Euriclea, se convierte en el signo del reconocimiento, si bien esta escena está mucho menos elaborada y contiene menos detalles que aquella. La venganza está a punto de tener lugar y el narrador no puede detenerse en descripciones supernumerarias. Odiseo les muestra la cicatriz y los esclavos lloran conmovidos al reconocer a su señor (21.221-225), pero el propio Odiseo, recalcando que pueden ser descubiertos y que tienen que actuar con celeridad, les pide que dejen de llorar y les da las siguientes órdenes: a Eumeo que le entregue el arco, aunque los Pretendientes se nieguen, y que diga a las mujeres que cierren las puertas del salón y permanezcan en silencio aunque oigan gemidos; a Filecio, que cierre la puerta del patio (21.226-241).

Eumeo lleva el arco al mendigo (21.359-61) siguiendo las instrucciones que Odiseo le había dado en los versos 234 ss., después, de acuerdo con el plan trazado, dice a Euriclea que Telémaco ha mandado cerrar las puertas de la sala y que las mujeres deben guardar silencio, si oyen gemidos de hombres (21.380-85). Filecio, por su parte, cierra las puertas del patio y vuelve adentro a observar a su amo (21.386-95). Nada más coger el arco, los Pretendientes se maravillan de la destreza del huésped (21.396-403).

---

[191] Se trata de un ejemplo de la técnica de interrupción narrativa, vid. DE JONG (2001): ad 21.188-244.

[192] Como señala DI BENEDETTO (2010): ad loc. el μοι del verso 215 indica que este reconocimiento no está oficialmente sancionado ni validado. Vid. también GLOTZ (1926): 23 y AUSTIN & VIDAL-NAQUET (1986): 55, quienes señalan que Eumeo no habría sido liberado, pues esta noción no era conocida en época homérica.

El mendigo tiende el arco y resuena el trueno, signo de Zeus. Acierta en el blanco y se vanagloria ante Telémaco (21.404-30). El hijo entonces echa mano de su espada y su lanza (21.431-34). La matanza está a punto de comenzar.

En efecto, al comienzo del canto 22, Odiseo se despoja de sus andrajos y mata, en primer lugar, a Antínoo (1-24)[193]. Los Pretendientes, sin saber aún que se trata de Odiseo, lo increpan (25-30). Es entonces cuando el mendigo da a conocer su identidad (31-41). Eurímaco trata de aplacarlo diciendo que el único responsable de tal desvarío, Antínoo, ya ha muerto y que debe perdonar a los demás, que le pagarán lo que han consumido en su casa (42-59). Pero Odiseo hace oídos sordos a su súplica y lo mata a él y a otros Pretendientes con ayuda de Telémaco (60-99). El joven propone entonces traer a su padre un escudo, un yelmo y dos picas y armar también a los esclavos, Eumeo y Filecio (100-115)[194].

Odiseo se queda sin flechas, pero no ceja en su empeño, se pone el casco y empuña dos lanzas (116-125). Agelao, uno de los Pretendientes asediados, propone que alguien salga por la puerta que da al corredor para avisar al resto de itacenses (132-34), pero es imposible, le contesta Melantio, pues Eumeo monta guardia allí, así que el cabrero traidor se dirige al tesoro para traer armas a los Pretendientes (135-46). Cuando Odiseo ve a estos armados teme una traición, bien por parte de una de las esclavas, bien por parte de Melantio (147-52). Entonces Telémaco afirma que ha tenido un grave descuido, pues olvidó cerrar la puerta del tesoro y ordena a Eumeo que vaya a ver quién está ayudando a los Pretendientes (153-59). Descubre que, en efecto, se trata de Melantio y pregunta a Odiseo qué debe hacer con él. Este le ordena que él y Filecio lo aten de pies y manos y lo dejen colgando dentro del tesoro (160-77). Los esclavos acatan su orden (178-99).

Atenea se presenta con la apariencia de Mentor para ayudar a Odiseo (200-240). Seis de los mejores Pretendientes unen sus fuerzas: Agelao, Anfimedonte, Demoptólemo, Pisando, Eurínomo y Pólibo, pero Atenea se encarga de que sus tiros con la lanza sean fallidos (241-59). Por su parte, Odiseo mata a Demoptólemo; Telémaco, a Euríades; Eumeo, a Élato, y Filecio, a Pisandro (260-70). Más adelante, cuando Filecio mata a Ctesipo, el poeta le concede un discurso de jactancia (286-91). Se

[193] Como señala DE JONG (2001): 524-25, la escena de la batalla con los Pretendientes tiene un gran sabor iliádico.

[194] Como señala DI BENEDETTO (2010): ad loc., Telémaco traería él solo 4 escudos, 8 lanzas y 4 yelmos, lo cual es imposible de cargar para una sola persona, pero este dato inverosímil, junto con otros de la narración de la venganza, dan a entender que el acto es un prodigio. En efecto, Odiseo tiene de su parte a la diosa Atenea.

trata de un recurso insólito en que el boyero se expresa como un héroe épico. Con ello, el poeta muestra con eficacia la fiera lealtad de Filecio y la excepcional miseria de Ctesipo[195].

Tras la matanza de los Pretendientes llega la hora de la venganza sobre los esclavos infieles en la que también Eumeo y Filecio participan activamente. En primer lugar, Odiseo ordena a Euriclea que llame a las doce esclavas que han sido infieles y manda a Telémaco, Eumeo y Filecio que limpien la sala con ellas y después las maten en el patio (443-45). A continuación traen a Melantio y le amputan la nariz, las orejas y los genitales, que dan de comer a los perros[196], finalmente, le amputan las piernas y brazos.

El canto 23 está dedicado por entero al reencuentro de los esposos, Penélope y Odiseo, para quienes Atenea hace que la noche se extienda a fin de que puedan disfrutar el uno del otro y contarse sus cuitas. Tras hablar largo y tendido con su mujer, Odiseo decide que es hora de ir a visitar a su padre y se hace acompañar por Telémaco, Eumeo y Filecio armados, ya que teme las represalias por la muerte de los Pretendientes. Atenea acude en su ayuda envolviéndolos en la noche para que nadie los vea (23.366-72).

Como hemos visto, la caracterización de Eumeo, Filecio y Melantio es rica en detalles que nos muestran no solo su labor pastoril, sino también su carácter moral. En este sentido, los pastores adquieren gran peso en el argumento de la *Odisea*. Odiseo es, en efecto, un rey que posee innumerables riquezas. Sin embargo, su ausencia ha creado una crisis en Ítaca. Los itacenses urgen a Penélope para que elija un marido y, ante la indecisión de esta, devoran los ganados del rey. En este contexto, Eumeo y Filecio aparecen como esclavos fieles, preocupados por los bienes de su amo, que con su trabajo han acrecentado grandemente, pero que están en peligro de desaparecer por la acción de los Pretendientes. El poeta resalta su lealtad haciéndolos participar en la masacre de los Pretendientes. De este modo, les concede una estatura cuasi heroica, que enfatiza su grandeza moral. Esta ayuda no quedará sin recompensa, según las propias palabras de Odiseo. Melantio, por su parte, pagará su deslealtad siendo horriblemente mutilado. El tono moral que atraviesa todo el poema tiene, por tanto, también su reflejo en la figura de los esclavos: los fieles son premiados y los traidores son matados sin

[195] Vid. DE JONG (2001): ad loc. y RUSSO (2004): 188.
[196] Como señala RUSSO (2004): 197 dar de comer a los perros los genitales de la víctima era un lugar común en el mundo épico, que concebía el gesto como el castigo más humillante para los enemigos.

piedad. La imaginería pastoril en la *Odisea* sirve, pues, tanto para dar color a una escenografía más o menos costumbrista como la de Ítaca, así como para dar relieve a una figura, la del pastor, cuyos valores de vigilancia, responsabilidad, piedad, esfuerzo y lealtad, son ponderados hasta la heroización. La cooperación entre pastores y la disensión en el seno de la comunidad pastoril serán heredados por la dramaturgía trágica euripídea, que también se hará eco del entorno habitado por estos personajes y de sus cualidades de piedad, fidelidad y servicio.

3. Motivos pastoriles

3.1. El robo de ganado: los Pretendientes.

La situación en casa de Odiseo es bien conocida desde el inicio del poema. Los Pretendientes urgen a Penélope a casarse y, ante la indecisión de esta, devoran sin cesar los animales de Odiseo y beben su vino. Como sabemos, lo normal en el mundo épico era ofrecer cabezas de ganado como dote por la mano de la novia. En el palacio de Odiseo las cosas se hacen al revés: los Pretendientes no ofrecen ganado, sino que devoran el del rey ausente.

La primera mención a los Pretendientes la encontramos en el libro 1. Los dioses se reúnen en asamblea para decidir el destino de Odiseo. Atenea (81-95) sugiere que se envíe a Hermes a la isla de Ogigia para hablar con Calipso a fin de que deje partir a Odiseo, mientras que ella misma se dirigirá a Ítaca para convencer a Telémaco de que hable en la asamblea πᾶσι μνηστήρεσσιν ἀπειπέμεν, οἵ τέ οἱ αἰεὶ / μῆλ' ἀδινὰ σφάζουσι καὶ εἰλίποδας ἕλικας βοῦς[197] (1.91-2). De este modo la venganza sobre los Pretendientes adquiere un tono moral: se presenta como voluntad y obra de los dioses. La asamblea, en efecto, es necesaria porque para justificar la venganza, los Pretendientes deben haber sido advertidos primero[198].

Por otra parte, es necesario señalar dos hechos de importancia en los versos 91-2: en primer lugar, se menciona a los Pretendientes, por primera vez, sin dar explicaciones, como si fuesen un elemento ya conocido por el auditorio[199]. En segundo lugar, se pone el acento en que devoran las ovejas y las vacas, los animales de mayor valor, pero, como sabemos, no se conforman con eso sino que obligan a Eumeo a

[197] El verso 92 se repite tal cual en 4.320, cuando Telémaco habla de su situación a Menelao.
[198] Vid. WEST, en HEUBECK - WEST- PRIVITERA (1996): LXXIV y 180.
[199] Como señala WEST (1996): 201.

llevarles los cerdos más gordos (cf. 14.18-9, 26-7, 82; 20.162-3) y Melantio les ofrece, con agrado, las mejores cabras (cf. 17.213-4; 20.173-4; 21.265-6).

Cuando Atenea, bajo el aspecto de Mentes, llega a Ítaca encuentra en el umbral de palacio a los Pretendientes que están ἥμενοι ἐν ῥινοῖσι βοῶν, οὓς ἔκτανον αὐτοί (1.108)[200]. El verso expresa bien la maldad de los Pretendientes que malgastan el patrimonio de otros; como los compañeros de Odiseo (1.7-9) los Pretendientes han matado bueyes sobre los que no tienen ningún derecho. Mientras tanto los heraldos y esclavos de los Pretendientes οἱ μὲν ἄρ' οἶνον ἔμισγον ἐνὶ κρητῆρσι καὶ ὕδωρ, / οἱ δ' αὖτε σπόγγοισι πολυτρήτοισι τραπέζας / νίζον καὶ πρότιθεν, τοὶ δὲ κρέα πολλὰ δατεῦντο (1.110-12).

Cuando Telémaco regresa a casa de la asamblea que él mismo ha convocado εὗρε δ' ἄρα μνηστῆρας ἐνὶ μεγάροισιν ἑοῖσιν / αἶγας ἀνιεμένους σιάλους θ' εὓοντας ἐν αὐλῇ (2.299-300).

Telémaco se dirige a Pilos para obtener noticias de su padre por parte de Néstor y le cuenta la penosa situación en que se encuentra. El anciano le aconseja sabiamente: καὶ σύ, φίλος, μὴ δηθὰ δόμων ἄπο τῆλ' ἀλάλησο, / κτήματά τε προλιπὼν ἄνδρας τ' ἐν σοῖσι δόμοισιν / οὕτω ὑπερφιάλους, μή τοι κατὰ πάντα φάγωσι / κτήματα δασσάμενοι, σὺ δὲ τηϋσίην ὁδὸν ἔλθῃς (3.313-16)[201]. En efecto, los propios Pretendientes, ante la partida de Telémaco, piensan que puede morir en el mar y a ellos solo les quedaría una cosa por hacer: κτήματα γάρ κεν πάντα δασαίμεθα (2.335).

Los cuatro primeros libros de la *Odisea* nos muestran, por tanto, la angustiosa situación de Penélope y Telémaco. Ella está siendo forzada a elegir marido sin quererlo y su hijo ve cómo los bienes heredados de su padre merman, pero se siente impotente para expulsar a los Pretendientes de su casa, puesto que es joven y está solo, ya que el pueblo no lo apoya, pues parece considerar que lo que sucede en casa de Odiseo es un asunto privado, no público.

Sin embargo, devorar la hacienda de Odiseo no es el único crimen del que son capaces los Pretendientes. Han planeado tender una emboscada a Telémaco cuando vuelva de Pilos, pero esta fracasa gracias al consejo que Atenea da al joven de dirigirse en primer lugar a la cabaña de Eumeo (cf. 15.38-9). Cuando los Pretendientes se enteran de que Telémaco ha regresado sano y salvo y de que su plan de asesinarlo ha fracasado,

[200] Como advierte DE JONG (2001): ad 1.106-12, los Pretendientes están ocupando el lugar que debería de ocupar Telémaco.
[201] Las mismas palabras le dice Atenea a Telémaco en 15.11-13 cuando viaja a Esparta para urgir a Telémaco a que vuelva a casa.

Antínoo toma la palabra entre ellos (16.364-92) en un discurso donde reconoce la recién adquirida madurez y capacidad de liderazgo de Telémaco (16.374), así como la maldad de las acciones de los Pretendientes por las que el pueblo les hará pagar (16.376-82). Ante la perspectiva del exilio, recurre a dos opciones: matar a Telémaco o abandonar la casa para cortejar a Penélope como es debido. En caso de optar por el asesinato este debe realizarse ἐλόντες ἐπ' ἀγροῦ νόσφι πόληος / ἢ ἐν ὁδῷ (16.383-4). Antínoo debe de haber comprendido que Telémaco ha ido a visitar sus tierras y el ἀγρός. La tierra de pasto, lejos de la ciudad, en una zona limítrofe, es el lugar adecuado para tender una emboscada. Si en la *Ilíada* veíamos que pastores y vacas eran capturados en el ἀγρός, aquí es el dueño del ganado quien corre peligro. Si matan a Telémaco, los Pretendientes podrán repartirse su βίοτον καὶ κτήματα (16.384): βίοτον hace referencia a los medios de vida y subsistencia que, en el caso de Odiseo, como hemos visto, están constituidos por cabezas de ganado y tierras de cultivo; κτήματα son los bienes perdurables, las riquezas y tesoros, pero la palabra denomina también, a veces, las cabezas de ganado[202].

Los Pretendientes deciden volver a palacio. Penélope se presenta entonces ante ellos y recuerda a Antínoo que su propio padre fue defendido de los piratas por Odiseo y él intenta pagarle matando a su hijo y devorando su hacienda (16.418-433).

Cuando Telémaco llega a palacio, nada ha cambiado. Los Pretendientes juegan al disco hasta que los pastores les traen los rebaños para la cena (17.166-171). No se privan de nada: οἱ δ' ἱέρευον ὄϊς μεγάλους καὶ πίονας αἶγας, / ἵρευον δὲ σύας σιάλους καὶ βοῦν ἀγελαίην, / δαῖτ' ἐντυνόμενοι (17.180-82).

Una vez llevada a cabo la venganza, de la que ya hemos hablado en el epígrafe 2.2.4, Odiseo se reencuentra con su mujer y, después de la escena de reconocimiento, le pide a su mujer que cuide de los bienes de palacio (κτήματα, 23.355)[203], mientras él recuperará los rebaños tomándolos como botín, y los demás, se los darán los aqueos, hasta llenar los establos (πολλὰ μὲν αὐτὸς ἐγὼ ληΐσσομαι, ἄλλα δ' Ἀχαιοὶ / δώσουσ', εἰς ὅ κε πάντας ἐνιπλήσωσιν ἐπαύλους, 23.357-58).

En efecto, como corresponde a un héroe épico, Odiseo volverá a recuperar su riqueza haciendo incursiones de rapiña en los pueblos vecinos, ληΐσσομαι (357), para hacerse con ganado, tal como los héroes de la *Ilíada*, por tanto, ningún personaje de la *Odisea* ve este tipo de acción como algo deshonroso: la moral, en este aspecto (no en

[202] Vid. CHANTRAINE s.v. 'βίος' y 'κτάομαι'.
[203] Los κτήματα hacen referencia al tesoro en forma de objetos hechos de metales preciosos y armas que el héroe guarda en su palacio. La tierra, el ganado y el tesoro consituían la riqueza material del *oikos*, vid. AUSTIN & NAQUET (1986): 51.

otros), sigue siendo igual a la de la *Ilíada*. Lo demás lo repondrán los aqueos, pues el pueblo entero de Ítaca tiene una parte de culpa y debe colaborar para que todo se ajuste[204].

Los crímenes de los Pretendientes y la venganza que se impone sobre ellos es uno de los temas principales de la *Odisea*. Los actos que llevan a cabo estos nobles suponen una ruptura del orden social: devoran los bienes de Odiseo; duermen con las esclavas; cortejan a Penélope mientras Odiseo aún está vivo; intentan matar a Telémaco y tratan mal a los huéspedes[205]. De todas estas iniquidades nos hemos centrado en el consumo masivo de los ganados de Odiseo, que consideramos una desviación tanto del tema pastoril de las fieras predadoras, como del motivo del robo de ganado, preeminentes en la *Ilíada*. Allí los héroes guerreaban cuando sus ganados eran sustraídos y los pastores se enfrentaban a fieras predadoras voraces y salvajes, que les arrebataban con violencia sus piezas de ganado. En la *Odisea*, sin embargo, los Pretendientes no hacen una incursión guerrera sobre pueblos vecinos para acrecentar sus riquezas, lo cual estaría bien visto y sería motivo de honor, sino que, instalados en la casa del rey ausente, devoran sus vacas, ovejas, cabras y cerdos, como si fueran fieras salvajes. La dura venganza que ejecuta Odiseo es una muestra del valor que tenía el ganado en la poesía épica, pues no solo era símbolo de riqueza, sino también de τιμή. El ganado adquiere, sin embargo, en la *Odisea* un papel mucho más importante que en la *Ilíada*, pues el consumo masivo de los Pretendientes se convierte en motivo de preocupación constante y es enfatizado no solo por el narrador externo, sino también por los propios personajes fieles a Odiseo: Eumeo, Filecio, Telémaco, Penélope y la propia diosa Atenea.

3.2. El robo de ganado como motivo de guerra

Como hemos visto en la *Ilíada*, era muy normal que los héroes saquearan las ciudades vecinas para aumentar sus riquezas en forma de cabezas de ganado, así como llevarse los ganados, parte del botín, después de vencer al enemigo. En la *Odisea*, donde los personajes cuentan sus propias vivencias en estilo directo, las historias sobre el robo de ganado se multiplican mostrándonos, de nuevo, a una sociedad donde la riqueza ganadera era aún mucho más importante que la riqueza agrícola.

[204] Vid. HEUBECK (2004): 254.
[205] Vid. DE JONG (2001): 526.

El propio Odiseo y sus hombres, aun sufriendo miles de calamidades en su retorno a Ítaca, no dudan en hacerse con un buen botín cuando se les presenta la oportunidad. Ya hemos visto que lo primero que proponen los compañeros de Odiseo cuando llegan a la cueva del Cíclope es robar los rebaños y huir, cosa que acabarán haciendo después de cegarlo. Los propios Cíclopes, cuando acuden ante los gritos de Polifemo, le preguntan, en primer lugar, si alguien le ha robado los rebaños (9.405). Asimismo, al llegar a la tierra de los cícones Odiseo y los suyos saquean el poblado y reparten el botín. El rey ordena a sus compañeros partir inmediatamente, pero ellos se quedan en la playa ἔνθα δὲ πολλὸν μὲν μέθυ πίνετο, πολλὰ δὲ μῆλα / ἔσφαζον παρὰ θῖνα καὶ εἰλίποδας ἕλικας βοῦς (9.45-6), por lo que los cícones los atacan y seis de ellos mueren. El episodio tiene un sabor iliádico y presagia la aventura en Trinacia donde los hombres de Odiseo morirán debido a su voracidad[206]. Su deseo excesivo por el consumo de carne los llevará, como a los Pretendientes, a la ruina.

Cuando Odiseo se encuentra con Agamenón en el Hades le pregunta cómo ha muerto y apunta tres posibilidades: su barco se ha hundido o bien lo han matado mientras intentaba hacerse con los ganados de otros hombres o en la guerra luchando por una ciudad y sus mujeres (11.397-403). Las preguntas del héroe son una prueba de cuán extendida estaba la costumbre de hacer incursiones de rapiña, y de que la guerra, uno de cuyos motivos es, precisamente, robar ganado o recuperar el ganado sustraído, era una de las principales causas de muerte en el mundo épico.

El motivo del robo de ganado como *casus belli* aparece también cuando Odiseo regresa a su hogar disfrazado. Antínoo le tira un escabel a la cabeza y el mendigo dirige un discurso a los Pretendientes en que dice que no hay pena ni dolor si un hombre es golpeado a causa de la lucha por su rebaño, pero que es una gran desgracia ser golpeado a causa del estómago (17.468-76). En efecto, defender los rebaños era una de las causas principales por la que los nobles guerreaban. Las palabras de Odiseo parecen, además, estar llenas de ironía: los Pretendientes se están haciendo con rebaños ajenos de modo no heroico y él mismo tendrá que recuperar su hacienda mediante una lucha armada.

Una historia acerca de ganados robados aparece también en el momento culmen de la *Odisea*: cuando Penélope saca el arco de Odiseo. El poeta introduce una larga digresión para explicarnos el origen del arma. Siendo aún joven Odiseo se hospedó en Laconia, en casa de Ortíloco, pues se dirigía a Mesenia a exigir la deuda por trescientas

[206] Vid. DE JONG (2001): ad 9.39-66.

ovejas con sus pastores que los mesenios se habían llevado tiempo atrás. Allí se encontró con Ífito que iba en busca de doce yeguas, unas yeguas que le iban a traer la desgracia, pues Heracles, siendo su huésped, lo mató para llevárselas. Durante su estancia en Laconia, Ífito entregó a Odiseo, como don de hospitalidad, un arco y Odiseo le dio a él una espada, pero nunca llegaron a sentarse en la misma mesa, pues, repite el poeta, Heracles dio muerte a Ífito. Por su parte Odiseo no había llevado el arco a Troya, pues prefirió guardarlo como recuerdo de su amistad con Ífito y solo lo había usado en Ítaca (21.11-41)[207]. La historia, que recuerda a la expedición de Néstor en *Il*. 11.670-762[208], incluye muchos puntos de interés para nuestro estudio: en primer lugar, se muestra la vulnerabilidad del pastor, que puede ser atacado y secuestrado sin capacidad suficiente de defenderse. Es de suponer que estos pastores, como Eumeo y Filecio, eran esclavos, en este caso, de Laertes y, por tanto, desconocedores del arte de la guerra. En segundo lugar, este tipo de incursiones no quedan impunes y, así, Odiseo ha de dirigirse a Mesenia, no con intenciones bélicas, según se deduce del texto, sino para exigir una recompensa por las ovejas robadas. La expedición del héroe se presenta como uno de los primeros actos heroicos de su juventud, llevado a cabo a instancias de su padre y los ancianos (20), que, de este modo, habrían tratado de poner a prueba al joven.

Finalmente, en la llamada 'segunda *nekyia*', cuando los Pretendientes bajan al Hades, Agamenón se encuentra con Anfimedonte, antiguo huésped suyo, y le pregunta cuál ha sido la causa de su muerte: si su barco se ha hundido, si ha sucumbido a la muerte mientras intentaba hacerse con los ganados de otros hombres o luchando por la ciudad y las mujeres[209]. La pregunta, evidentemente formular, no deja de tener su ironía: los Pretendientes se han hecho con los ganados de otro hombre, pero no de forma heroica, es decir, no mediante una hazaña bélica; al mismo tiempo, Odiseo ha salvado a la ciudad y a su mujer de los enemigos[210].

El robo de ganado y su consecuencia directa, la guerra, sigue siendo un motivo común en la *Odisea*. Si bien su argumento no es bélico, como el de la *Ilíada*, vemos que esta sociedad mantenía vigente la costumbre de hacer incursiones en pueblos vecinos para aumentar la riqueza en forma de ganado, uno de los bienes más apreciados en la épica. Se considera, además, que una de las causas de muerte más segura es la incursión en otras tierras para hacerse con los rebaños, o la defensa de los propios rebaños. De

[207] Para la estructura de esta digresión, vid. DE JONG (2001): ad 21.11-41.
[208] Como señala DE JONG (2001): ad 21.11-41.
[209] Se trata de las mismas posibilidades que apunta Odiseo a Agamenón en 11.397-403.
[210] Como señala HEUBECK (2004): 280.

hecho, la venganza de Odiseo sobre los Pretendientes, descrita como una "pequeña *Ilíada*", es una batalla en defensa del ganado propio.

3.3. El ganado como símbolo de riqueza y moneda de cambio

Como hemos visto en la *Ilíada*, el buey es una especie de "vara de medir". El precio de los objetos se tasa en bueyes, pero estos nunca son objeto del intercambio. Los bueyes funcionan, por tanto, como un prototipo del sistema monetario[211].

El primer ejemplo del uso del buey como sistema de medida lo encontramos en el libro primero de la *Odisea*, donde se nos dice que Laertes pagó por Euriclea el valor de veinte bueyes (1.430-31).

La riqueza y prosperidad de una tierra se mide en la *Odisea*, al igual que en la *Ilíada*, no por la extensión de las tierras de cultivo, sino por sus ganados. Así, Ítaca es αἰγίβοτος (4.606; 13.246) y βούβοτος (13.246) mientras que Pilos es μητέρι μήλων (15.226)[212]. De hecho, el poema asocia esta prosperidad al buen gobierno, así cuando Penélope pregunta al mendigo cuál es su patria, este, como suele ser normal en Odiseo, no le responde a la pregunta directamente, sino que alaba su fama, comparable a la de un rey que, al regir rectamente el gobierno, la tierra le da frutos, el ganado nace sin tregua y el mar le da peces, por lo que sus gentes prosperan. El discurso tiene un alto tono moral, según el cual al rey que gobierna con justicia, la naturaleza le responde con bienes y riquezas. La descripción de la armonía entre el orden natural y el orden cívico trae a la mente la insistencia de Hesíodo por unir ambos elementos en su poema y en particular en *Op*. 225-37[213]. Hay que señalar que este cuadro ideal presenta aquí por boca de Odiseo un retrato de su gobierno tal cual era en el pasado (cf. 2.230-40=5.8-12; 4.687-93). [214]

Siendo el ganado un bien tan apreciado no es extraño que fuera uno de los ἔδνα que los padres pidiesen para conceder a su hija en matrimonio, como queda claro en la historia de Biante y Melampo, narrada de forma alusiva en 11.281-97 y 15.224-5[215]. Se trata esta de una aventura en que se unen el motivo del robo de ganado y el de pago en forma de ganado para conseguir esposa. El mito puede reconstruirse como sigue:

[211] Vid. GLOTZ (1926): 55; FINLEY (1961): 79-80.
[212] Igual que una ciudad de Tesalia en *Il*. 2.696 y Ftía en *Il*. 9.479.
[213] Sin embargo, Hesíodo no habla de prolijidad de los ganados, sino de que «las lanudas ovejas están cargadas de vellones» (*Op*. 234). Ello se debe a que en la obra hesiódica asistimos a un cambio histórico y social en que la principal actividad económica es la agricultura y la ideología propia de las sociedades pastoriles se considera inmoral. Vid. Capítulo 4.
[214] Vid. RUSSO (2001): 228-29 y DI BENEDETTO (2010): ad loc.
[215] Sobre la estructua del mito en ambas partes del poema, vid. DE JONG (2001): ad loc.

Biante, hermano de Melampo, cortejaba a Peró, hija del rey pilio Neleo, el cual requería como precio por la esposa las vacas y la propiedad del tesalio Ificlo, pues este había robado los rebaños a Tiro, madre de Neleo. La tarea de robar las vacas fue asumida por Melampo, un adivino que conocía el lenguaje de los animales y los pájaros. Intentó robar el ganado, pero fue hecho prisionero por los pastores de Ificlo y atado con cadenas. En su prisión oyó que los gusanos habían roído casi todos los techos y el edificio iba a caerse. Entonces Melampo se lo advirtió a un sirviente de Fílaco, padre de Ificlo. Cuando la casa se derrumbó, Fílaco se quedó tan impresionado por la profecía que le prometió las vacas si conseguía curar la esterilidad de su hijo Ificlo. Melampo lo hizo, obtuvo las vacas y regresó a Pilos[216].

La propia Penélope se queja de que los Pretendientes no actúan como deberían hombres que pretenden a una mujer en matrimonio, pues αὐτοὶ τοί γ' ἀπάγουσι βόας καὶ ἴφια μῆλα / κούρης δαῖτα φίλοισι, καὶ ἀγλαὰ δῶρα διδοῦσιν· / ἀλλ' οὐκ ἀλλότριον βίοτον νήποινον ἔδουσιν. (18.278-80).

Por último, cuando Odiseo comienza la matanza de los Pretendientes matando a Antínoo, Eurímaco le pide que le perdone la vida a los demás, pues han cometido πολλὰ μὲν ἐν μεγάροισιν ἀτάσθαλα, πολλὰ δ' ἐπ' ἀγροῦ (22.47); en efecto, en palacio han devorado los bienes de Odiseo y Antínoo propuso matar a Telémaco en el ἀγρός. Eurímaco culpa de todo a Antínoo y promete a Odiseo una recompensa si perdona a los demás la vida: el valor de diez pares de bueyes en oro y bronce (22.45-59).

3.4. Las labores pastoriles como forma de medir el tiempo

En la *Odisea*, como en la *Ilíada*, siguen estando presentes formas de medir el tiempo que hacen referencia, sobre todo, al trabajo pastoral, pero también a la labor agrícola[217]. Así en 9.58 volvemos a enocontrar la fórmula βουλυτόνδε (sc. καιρός)[218], que significa "la hora en que se desuncen los bueyes"[219], es decir, por la noche, cuando los bueyes se desuncen del arado. Asimismo, aparece también en la *Odisea* la fórmula νυκτὸς ἀμολγῷ (4.841) que, como vimos en el Capítulo 1, en su origen haría referencia a la hora en que se ordeñaba el ganado, si bien en los poemas homéricos su significado originario parece haberse olvidado[220].

[216] Vid. HOEKSTRA (2000): 260 y HEUBECK (2003): 283.
[217] En Hesíodo, sin embargo, el tiempo se medirá de acuerdo a las labores agrícolas, lo que indica que en esta época la agricultura ha cobrado mucha más importancia que el pastoreo.
[218] Cf. *Il*. 16.779.
[219] Derivado de βουλύσιος, vid. CHANTRAINE s. v. 'βοῦς'.
[220] Vid. supra, p. 29, n. 91.

Otro ejemplo de la importancia del pastoreo para medir las horas del día la encontramos cuando Odiseo y sus hombres llegan al país de los Lestrigones (10.80-6):

ἑξῆμαρ μὲν ὁμῶς πλέομεν νύκτας τε καὶ ἦμαρ· 80
ἑβδομάτῃ δ' ἱκόμεσθα Λάμου αἰπὺ πτολίεθρον,
Τηλέπυλον Λαιστρυγονίην, ὅθι ποιμένα ποιμὴν
ἠπύει εἰσελάων, ὁ δέ τ' ἐξελάων ὑπακούει.
ἔνθα κ' ἄϋπνος ἀνὴρ δοιοὺς ἐξήρατο μισθούς,
τὸν μὲν βουκολέων, τὸν δ' ἄργυφα μῆλα νομεύων· 85
ἐγγὺς γὰρ νυκτός τε καὶ ἤματός εἰσι κέλευθοι.

Durante seis días navegamos día y noche: 80
al séptimo llegamos a la alta ciudadela de Lamos,
la Lestrigonia Telepilo, donde un pastor que llega
saluda al pastor que yéndose, le responde.
Allí un hombre insomne podría ganar dos sueldos, uno, por pastorear
los bueyes, otro, por pastorear a las plateadas ovejas. 85
Pues cerca están los senderos de la noche y el día.

El pasaje es de difícil interpretación, bien puede entenderse que los bueyes se sacan a pastar por la noche y las ovejas por la mañana, de forma que el pastor de bueyes cuando regresa del pasto con la aurora saluda al pastor de ovejas que sale al pasto, o bien puede entenderse que se trata de una expresión para indicar la claridad de las noches en el extremo norte, como parece poner de manifiesto la frase ἐγγὺς γὰρ νυκτός τε καὶ ἤματός εἰσι κέλευθοι (86)[221]. Sea como fuere, está claro, que Odiseo focaliza la visión de estas gentes según su propio conocimiento del mundo pastoril[222]: lo normal es que los bueyes pasten por la noche y las ovejas por la mañana, lo que en un lugar donde hay un día continuo podría llevar a un hombre a ganar dos sueldos. No creemos, por tanto, que Odiseo esté ante una sociedad pastoril, simplemente hace esta comparación

[221] Vid. POCOCK (1968): 1-3; HEUBECK (2003): 226 y DI BENEDETTO (2010): ad loc. quien piensa que, a pesar de la indicación de la larga duración del día, no es necesario situar el país de los Lestrigones en el Norte.

[222] Vid. DE JONG (2001): ad 10.80-134, quien señala también que, a primera vista, los Lestrigones parecen un pacífico y civilizado pueblo de pastores, pero resultan ser caníbales, igual que el Cíclope. Según la estudiosa todo apunta a un lugar civilizado hasta que Odiseo y sus hombres ven a la reina gigante (113). Sin embargo, se le escapa que en 10.98 Odiseo dice que «no se veían allí labores de bueyes ni de hombres», es decir, no había agricultura, lo que apunta ya a un pueblo incivilizado.

porque, para él, las partes del día en que se saca a pastar el ganado son una forma de medir el tiempo y, de esta forma, el auditorio entiende perfectamente que en la tierra de los Lestrigones siempre es de día.

Estos dos ejemplos nos muestran a una sociedad donde ya se ha implantado la agricultura, aunque el pastoreo sigue siendo una actividad prominente.

4. Conclusiones

La *Odisea* se muestra aún más rica que la *Ilíada* en elementos que aluden al mundo pastoril. La fórmula "pastor de pueblos" sigue estando presente, pero en mucha menor proporción y solo para aludir a los grandes héroes que lucharon en la Guerra de Troya. Al situarse en un contexto bien distinto, no el de una guerra, sino el de un regreso en época de paz, los símiles pastoriles han desaparecido, pero en lugar de ello econtramos a numerosos personajes pastores. Es como si toda la *Odisea* (o la mayor parte de ella) se desarrollase, precisamente, en el escenario de los símiles de la *Ilíada*.

En sus viajes Odiseo «conoció las ciudades y la mente de muchos hombres», del mismo modo que otros héroes cuyo viaje de regreso también se narra, como Menelao. Ambos acuden a su experiencia y a la comparación con su propio mundo para hacernos ver a las gentes de estos pueblos lejanos y a las criaturas divinas o maravillosas con las que se topan. Así el Viejo del Mar, que cuenta sus rebaños de focas duerme con ellas, recuerda a un pastor de ovejas y los libios viven en una abundante economía pastoril. Los pastores con que se encuentra Odiseo son seres monstruosos y primitivos, como el Cíclope que, aun siendo un diligente pastor, desconoce la agricultura, signo supremo de civilización. Circe, la diosa que vive en aislamiento y soledad, como los pastores en épocas de trashumancia, posee manadas de animales salvajes que son, en realidad, hombres metamorfoseados. En lugar de perros pastores emplea lobos y leones que parecen domesticados y encierra en pocilgas a los compañeros de Odiseo transformados en cerdos. Por último, Helios, divinidad poseedora de espléndidas vacas que pastorean sus hijas, hará pagar a los hombres de Odiseo el saqueo de su ganado, del mismo modo que ocurre en la sociedad humana.

El robo de ganado y el deseo de devorar los animales de otros son un tema prominente de la épica odiseica. En efecto, los compañeros de Odiseo no volverán a casa por haber matado y devorado los ganados de Helios. En el mundo de los hombres este tipo de comportamiento también es duramente sancionado. Los Pretendientes, que consumen los animales de Odiseo en su ausencia, pagan con su propia vida este

atentando contra la ξενία. El relato de la matanza de los ganados de Helios prefigura la venganza de Odiseo sobre los Pretendientes y enfatiza la importancia del tema en la obra.

Todos los pastores del mundo mítico tienen algo en común: viven en tierras lejanas y simbolizan un mundo pasado, primitivo. Este primitivismo es ambiguo, bien puede ser símbolo de una sociedad próspera y pacífica, como es el caso de los libios, bien de una sociedad incivilizada, sin instituciones, como es el caso de los Cíclopes. Al igual que en la *Ilíada* queda claro que para los destinatarios de la poesía homérica, el pastor se asocia a una etapa primitiva de la civilización, ya superada.

Los pastores de Ítaca se dividen en buenos y malos pastores. Sus labores y moral son descritos por el poeta con gran precisión. El mal pastor, Melantio, que dilapida los bienes de su señor, merece ser castigado y los buenos pastores son premiados. Melantio es negligente en la guía de su ganado y se revela irrespetuoso con los huéspedes y los necesitados. Por el contrario los buenos pastores Eumeo y Filecio son diligentes y piadosos. Mediante las figuras de Eumeo y Filecio entendemos la nostalgia de Odiseo por su tierra: se trata de un lugar donde el buen gobierno recompensa a su rey con bienes y riquezas, basadas en buenas tierras y abundancia de rebaños de todo tipo. La paz social que había en Ítaca antes de la partida de Odiseo y que el héroe restaurará a su regreso, está representada por la labor pastoril, donde el buen gobierno y cuidado de los rebaños asegura su proliferación. Estos buenos pastores adquieren en el poema un papel de suma importancia al ayudar a su señor a recuperar aquello que le pertenece. El poeta los parangona a héroes épicos.

Como espacio "realista", Ítaca nos revela detalles cotidianos preciosos de la figura del pastor: la presencia de perros pastores, su vestuario y objetos típicos, su cama y los establos donde se guarecen las reses. La *Odisea* es también rica en detalles de escenografía pastoril: el ἀγρός es tanto un espacio rústico, alejado de la ciudad, como un entorno natural de belleza "bucólica" con montañas, arroyos y prados.

Junto a esta novedad con respecto a la *Ilíada*, la de la introducción en el argumento de los personajes más humildes con protagonismo de los pastores, en la *Odisea* encontramos los motivos pastoriles habituales del mundo épico: la riqueza basada en ganados, el robo de ganado como motivo de guerra y el uso del buey como prototipo de la moneda.

Ambos poemas, por tanto, nos ofrecen el cuadro de la sociedad de la época. Una sociedad donde la riqueza estaba basada en la posesión de tierras y ganados. Sin

embargo, el ganado era mucho más importante, sobre todo, las vacas, codiciadas por los héroes. Una prueba de la importancia del ganado es que el poeta nunca nos dice cuánto miden las tierras de los héroes, pero se afana en contar cada uno de los animales que poseen. Asimismo, la venganza sobre los Pretendientes está basada en que han consumido uno de los principales bienes del rey: sus rebaños. Estamos, por tanto, ante una sociedad en la que el pastoreo tiene una importancia primordial en la economía cuasi autárquica del *oikos*. En época arcaica, como veremos, el pastoreo perderá importancia en favor de la agricultura.

La figura del pastor como personaje rústico y humilde, que transita los espacios de la naturaleza y que vigila los rebaños de su señor, influirá en la recepción trágica euripídea. La caracterización de estas *dramatis personae* como critauras piadosas y alejadas de la sofisticación de la ciudad, pero prontas a satisfacer las demandas de sus señores a los que sirven con lealtad destaca, por ejemplo, en obras como *Ifigenia entre los tauros* y *Bacantes*.

CAPÍTULO 3

EL MUNDO PASTORIL EN LOS HIMNOS HOMÉRICOS: EL *HIMNO A HERMES* Y EL *HIMNO A AFRODITA*

0. Introducción

Nuestro estudio de la *Ilíada* y la *Odisea* nos ha descubierto la importancia de la figura del pastor en la poesía épica. En primer lugar, el pastor se asocia con el líder político y militar mediante la fórmula "pastor de pueblos". En segundo lugar, el robo de ganado se convierte en una hazaña épica, motivo, a veces, de guerra, mediante la que los héroes adquieren un γέρας que aumenta su τιμή. El ganado tiene valor crematístico, lo que cuadra con la teoría de Dicearco de Mesene de que fueron precisamente los pastores quienes introdujeron en la sociedad la propiedad privada, las transacciones comerciales y la guerra que viene aparejada a estos conceptos[1]. En tercer lugar, aparece también el pastor músico, el más antiguo precedente de la poesía bucólica, que guía sus ganados acompañado de la siringe (cf. *Il*.18.525-26). Es más, el pastoreo tiene gran peso en el argumento de los dos grandes poemas épicos: en la *Ilíada* los griegos son como los leones de los símiles que atacan el ganado (los troyanos) cuando el pastor (Héctor) está descuidado o, simplemente, es superado por el número y la ferocidad de los predadores, y el rapto de Helena se compara con el robo de ganado, *casus belli* por antonomasia en la sociedad épica. Por su parte, la *Odisea* gira en torno al conflicto de la ausencia del dueño del rebaño (Odiseo), cuyos bienes se ven mermados por los "rapaces" pretendientes.

Para completar este análisis del mundo pastoril en la poesía atribuida a Homero hemos de centrarnos ahora en los *Himnos Homéricos*. Como es bien sabido, se trata de una colección de treinta y tres poemas, dedicados a los dioses, que pertenecen, con toda probabilidad, a la época arcaica, y cuya autoría homérica fue discutida ya desde la Antigüedad[2].

En dos de estos *Himnos* el mundo pastoril adquiere gran protagonismo: el *Himno Homérico a Hermes* y el *Himno Homérico a Afrodita*. El primero se centra en el

[1] Cf. Porph. *Abst*. 4.2. Sobre el ganado como medida estándar de valor, cf. los pasajes que seleccionan CANCIK & SCHNEIDER, s.v. 'cattle': *Il.* 6.236, 23.703; 23.705; *Od.* 1.431.

[2] Para un análisis más profundo de la fecha, origen, tema y estructuras de los *Himnos Homéricos*, vid. e.g. BERNABÉ (1988): 95-98 y RICHARDSON (2010): 1-9.

robo de ganado a Apolo por parte del dios recién nacido Hermes. El *Himno Homérico a Afrodita* nos narra el *affair* de la diosa con el pastor Anquises.

1. El *Himno Homérico a Hermes*

1.1. Introducción

El *Himno Homérico a Hermes* contiene un alto tono humorístico[3]. Se trata de una disputa entre dos dioses hermanos, que debe ser dirimida por su padre, Zeus. Apolo, dios de la profecía, es incapaz de descifrar los signos que lo conducirían hasta sus vacas. Además, él, dios de la música por antonomasia, es instruido en el arte de tocar la lira por su hermano menor. Los personajes aparecen *humanizados* y uno de los temas principales, el robo del ganado, incide en esta humanización. De esta forma, el poeta "traduce" el complejo sistema teogónico y Olímpico a un lenguaje anclado en la tradición épica. Por tanto, detrás de este barniz de humor se oculta un tema serio: el de la aceptación del nuevo dios Hermes en el Olimpo, tema clave de todos los *Himnos Homéricos*[4]. En este sentido, la invención de la lira y el robo del ganado adquieren un significado especial que nos recuerda algunos de los motivos que hemos visto ya en los dos grandes poemas homéricos. En primer lugar, Hermes roba el ganado para adquirir una τιμή igual a la de su hermano, lo que lo parangona con los héroes de la épica. Es más, en su descripción del robo, el poeta usa un léxico bastante parecido al de los símiles de león de la *Ilíada*. Por otra parte, el ganado se convierte en una moneda de cambio y un bien en circulación, tema prominente en *Ilíada* y *Odisea,* donde los héroes valoran sus pertenencias en cabezas de ganado. Así, la lira que Hermes construye es tasada por Apolo en "cincuenta vacas" (436-7), lo que permitirá el intercambio de la lira por el ganado robado y asegurará a Hermes sus prerrogativas como dios, pues compartirá el rol pastoril y profético de Apolo, además de convertirse en patrón de los ladrones y el intercambio comercial, mensajero de los dioses y conductor de las almas. De este modo, mediante la creación de la lira y el robo del ganado, Hermes encuentra su lugar en el Olimpo.

En cuanto a la fecha de composición, el tono humorístico, el estilo, y el lenguaje, cargado con gran cantidad de *hapax legomena*, ha llevado a algunos estudiosos a

[3] Sobre el humor en el Himno, cf. e.g. RICHARDSON (2010): 19-21, VERGADOS (2013): 26-39.

[4] En efecto, como ha demostrado STRAUSS CLAY (1989): 15, en el núcleo de cada uno de los Himnos mayores yace una preocupación por la adquisición o redistribución de *timai* dentro del cosmos Olímpico, debido a la crisis jerárquica que se provoca ante el nacimiento de un nuevo dios. Vid. también JAILLARD (2007): posición Kindle 296, VERGADOS (2013): 29.

proponer una fecha tardía. Sin embargo, lo más probable es que fuese escrito en la segunda mitad del siglo VI a. C[5].

Vamos a proceder a un análisis del *Himno* por secciones para hacer un estudio exhaustivo de los ricos elementos pastoriles que aparecen en él y de cuál es su significado en el poema.

1. 2. El mundo pastoril en el *Himno Homérico a Hermes.*

1.2.1. Proemio: 1-19. Nacimiento y atributos del dios. Escenografía. Anticipación del argumento.

El proemio está dividido en dos partes: los versos 1-9 anuncian el argumento del *Himno* y dan cuenta de la ascendencia de Hermes mediante una breve narración de la aventura amorosa de Zeus y Maya. Los versos 10-19 se centran en el nacimiento del dios y preparan al auditorio para lo que sigue, una historia sobre el robo cometido por un recién nacido. Citamos el texto para mayor comodidad del lector[6]:

Ἑρμῆν ὕμνει Μοῦσα Διὸς καὶ Μαιάδος υἱόν,
Κυλλήνης μεδέοντα καὶ Ἀρκαδίης πολυμήλου,
ἄγγελον ἀθανάτων ἐριούνιον, ὃν τέκε Μαῖα
νύμφη ἐϋπλόκαμος Διὸς ἐν φιλότητι μιγεῖσα
αἰδοίη· μακάρων δὲ θεῶν ἠλεύαθ' ὅμιλον 5
ἄντρον ἔσω ναίουσα παλίσκιον, ἔνθα Κρονίων
νύμφῃ ἐϋπλοκάμῳ μισγέσκετο νυκτὸς ἀμολγῷ,
ὄφρα κατὰ γλυκὺς ὕπνος ἔχοι λευκώλενον Ἥρην,
λήθων ἀθανάτους τε θεοὺς θνητούς τ' ἀνθρώπους.
ἀλλ' ὅτε δὴ μεγάλοιο Διὸς νόος ἐξετελεῖτο, 10
τῇ δ' ἤδη δέκατος μεὶς οὐρανῷ ἐστήρικτο,
εἶς τε φόως ἄγαγεν, ἀρίσημά τε ἔργα τέτυκτο·
καὶ τότε γείνατο παῖδα πολύτροπον, αἰμυλομήτην,
ληιστῆρ', ἐλατῆρα βοῶν, ἡγήτορ' ὀνείρων,
νυκτὸς ὀπωπητῆρα, πυληδόκον, ὃς τάχ' ἔμελλεν 15

[5] Vid. RICHARDSON (2010): 24-25 y, sobre todo, VERGADOS (2013): 130-53, que ofrece un resumen de todas las hipótesis en torno al lugar y fecha de composición, inclinándose por el siglo VI a.C.
[6] Seguimos la edición de VERGADOS (2013).

ἀμφανέειν κλυτὰ ἔργα μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσιν.
ἠῷος γεγονὼς μέσῳ ἤματι ἐγκιθάριζεν,
ἑσπέριος βοῦς κλέψεν ἑκηβόλου Ἀπόλλωνος,
τετράδι τῇ προτέρῃ τῇ μιν τέκε πότνια Μαῖα.

A Hermes canta, Musa, de Zeus y Maya hijo,
señor de Cilene y de Arcadia, rica en rebaños,
veloz[7] *mensajero de los dioses, a quien dio a luz Maya,*
la ninfa de hermosa cabellera tras unirse en amor a Zeus,
la tímida[8]*, que evitó la reunión de los dioses felices,*
pues vivía en una cueva doblemente umbría, allí el Cronión
a la ninfa de hermosa cabellera solía unirse en la hora de ordeño de la noche, mientras el dulce sueño retenía a Hera de blancos brazos,
ocultándose a los inmortales dioses y a los mortales hombres.
Pero cuando, al fin, se cumplía el designio del gran Zeus
y ya la décima luna se había fijado para ella en el cielo
lo trajo a la luz[9] *y hechos notables fueron descubiertos*[10]*:*
y entonces nació un niño de muchas idas y venidas, astuto,
ladrón, conductor del ganado, guardián de los sueños,
espía de la noche, vigilante de las puertas, que pronto iba
a mostrar gloriosas hazañas a los inmortales dioses.
Nacido con la aurora, a mediodía tañía la lira
y por la tarde robó las vacas del certero Apolo,
el cuarto día del mes en que lo dio a luz la augusta Maya.

El primer punto que debemos mencionar en relación con el carácter pastoril de la obra y el futuro papel de pastor del dios Hermes es su lugar de nacimiento: Κυλλήνης

[7] Sobre el significado de ἐριούνιος vid. RICHARDSON (2010): 153-54, VERGADOS (2013): 222-23.
[8] No entendemos aquí αἰδοίη en su significado habitual de 'augusta' como, por ejemplo, STRAUSS CLAY (1989): 104, que señala, sin embargo en 104, n. 30 que este no es un epíteto normal para una Ninfa, sino que creemos con RICHARDSON (2010): 154 y VERGADOS (2013): 224 que el adjetivo significa que Maya tiene αἰδώς, es decir, que es 'tímida', lo cual queda explicado en el verso siguiente. Como señala, además, VERGADOS ibid., el adjetivo puede tener un sentido irónico, ya que la Ninfa no es αἰδοίη como una casta esposa, pues mantiene una relación adúltera con Zeus.
[9] No está claro si el sujeto es Maya o Zeus.
[10] Entendemos que la frase hace referencia a las hazañas de Hermes, pero el sentido no es del todo claro y también puede referirse a la aventura amorosa de Zeus y Maya, tomando ἀρίσημα como predicativo: «y los hechos quedaron manifiestos», cf. VERGADOS (2013): 231-32.

μεδέοντα καὶ Ἀρκαδίης πολυμήλου (2). El epíteto de Hermes, Κυλλήνιος, hace referencia, en efecto, al nacimiento del dios en el monte Cilene situado en Arcadia. Sin embargo, Athanassakis sugiere que este epíteto no estuvo asociado originalmente al monte Cilene y propone la existencia de una palabra no atestiguada, *κυλλήνη, que designaría el cayado del pastor y, de ahí, Κυλλήνιος, "el dios del cayado"[11]. Esta teoría es atractiva; sin embargo, está claro que los griegos entendían el epíteto como "el dios de Cilene"[12]. Ambas advocaciones cuadran bien con su carácter pastoril, pues los montes, como hemos visto, son un lugar frecuentemente visitado por los pastores en época de trashumancia. Las connotaciones pastoriles del monte Cilene, situado, además, en Arcadia, *topos* por excelencia de toda la "geografía bucólica", son, en cualquier caso, suficientes por sí mismas para evocar el rol pastoril de Hermes.

El adjetivo πολυμήλος hace referencia a la riqueza en ganados de Arcadia y, a su vez, presagia el futuro rol pastoril del dios. En la *Ilíada*, el epíteto se aplica tanto a hombres como a lugares. Así, en *Il*. 2.705 tenemos: Ἰφίκλου υἱὸς πολυμήλου Φυλακίδαο, una muestra de que la riqueza de un hombre se contaba en cabezas de ganado. Más interesante aún es *Il*. 14.490 donde el adjetivo se aplica a Forbante y se dice que era el troyano más amado por Hermes, el cual le concedió riqueza, basada, como se indica, en cabezas de ganado[13]. Asimismo, Orcómenos es "rica en rebaños" (*Il*. 2.605). El epíteto, por tanto, anticipa y subraya la función de Hermes como patrón del ganado y, como tal, especialmente venerado en la región de Arcadia. De hecho, al final del *Himno*, el dios obtiene el patronazgo sobre varias clases de animales (incluyendo las ovejas, 570). Así, desde el principio del poema, el poeta hace alusión al desenlace de esta historia, donde Hermes compartirá con su hermano Apolo el papel de dios pastor, además de adquirir otras prerrogativas[14].

De gran sabor homérico es también la expresión νυκτὸς ἀμολγῷ que, como hemos visto en el capítulo 1, hace referencia, en su origen, a la hora en que se ordeñan las vacas, poco antes del amanecer[15]. Una clara muestra de que en la antigua Grecia las

[11] Citado por VERGADOS (2013): 220.
[12] De hecho, Sófocles en *Ichneutai* sitúa el nacimiento del dios en el monte Cilene, y hace incluso a la Ninfa homónima del lugar la nodriza del dios recién nacido, vid Capítulo 8. Sobre otras tradiciones acerca del nacimiento de Hermes, vid. JAILLARD (2007): posición kindle 772 ss.; VERGADOS (2013): 220.
[13] Vid. además el comentario de JANKO (1994): 221-222 a este pasaje de la *Ilíada*, donde afirma que πολυμήλος, epíteto tradicional de Hermes, podría haber sido tomado de un antiguo himno al dios.
[14] VERGADOS (2013): 221 añade, además de estos referentes textuales notados por nosotros, el nombre de culto del dios en Coronea: ἐπιμήλιος, atestiguado por Pausanias 9.34.3 y que también comparte con Apolo, así como *Il*. 16.179-86 donde Πολυμήλη da a luz a Εὔδωρος para Hermes.
[15] Vid. Capítulo 1.

horas del día se medían en función de las labores pastorales (y agrícolas)[16]. El énfasis en la oscuridad está muy patente en el prólogo, Zeus y Maya se unen a escondidas en una cueva oscura (5-9). El carácter especial de Hermes es de este modo anticipado por el secretismo de la unión amorosa de sus padres[17]. En efecto, unos versos más adelante se le llama νυκτὸς ὀπωπητῆρα (15), pues el dios cometerá el robo del ganado de Apolo por la noche. En este sentido, hemos de recordar que los pastores temen la oscuridad de la noche, precisamente, porque es cuando se producen los robos de ganado[18]. Pero no solo eso, sino que νυκτὸς ἀμολγῷ es la hora en la que, en dos símiles iliádicos, el rebaño es atacado por fieras salvajes (cf. *Il*. 11.173. 15.324)[19]. Como veremos, el robo de las vacas de Apolo por parte de Hermes será tratado de una forma parecida al ataque del león sobre el ganado que tantas veces aparece en la *Ilíada*.

El ἄντρον παλίσκιον (6) nos sitúa, además, en plena ἐσχατιά, espacio pastoral, por una parte, y anterior a la civilización, por otra. De hecho, será Hermes quien, al convertirse en patrón de pastores y asegurar la reproducción del ganado, traerá la civilización a la humanidad, como veremos más adelante. Esta ἐσχατιά se relaciona con otros seres de la mitología igualmente *outsiders*, separados de los dioses, como Calipso (*Od*. 5.57-74) y los Cíclopes (*Od*. 9.106 ss.), que también habitan en cuevas; pero también será descrita como un *locus amoenus* (228-32). La cueva en el mito griego está definida por su forma anómala y ambigua: a la vez dentro y fuera, encima y abajo, en un emplazamiento, ya salvaje, ya civilizado, lo que la convierte en un buen lugar para el nacimiento del dios que traspasa las fronteras[20].

[16] La expresión es, además, común a varias lenguas Indoeuropeas como señala VERGADOS (2013): 226-27. RICHARDSON (2010): 154-55 indica que el sentido original de la expresión parece haberse olvidado en época de Homero.
[17] Vid. STRAUSS CLAY (1989): 103-104, RICHARDSON (2010): 153.
[18] Cf., por ejemplo, *Il*. 3.10-14 donde el pastor teme la niebla que hace más fácil el trabajo del ladrón. Resulta obvio, pues, que la oscuridad de la noche también sería temida, así en *Il*. 11.551 y 17.660 se nos dice que los pastores vigilan durante toda la noche. Si bien estos pasajes se refieren al ataque del ganado por un predador, está claro que los pastores también temían a los ladrones, como muestra el propio relato épico, donde se narran continuos robos de ganado. Cf. Capítulo 1.
[19] νυκτὸς ἀμολγῷ es también la hora en la que Príamo se dirige a la tienda de Aquiles para recuperar el cadáver de Héctor (*Il*. 22.28). Aquiles, a su vez, es comparado con un león predador de ganado por Apolo en *Il*. 24.41-43.
[20] La filiación de Maya, hija de Atlas, en relación con el entorno y el nacimiento de Hermes es señalada por STRAUSS CLAY (1989): 103 n. 29 y, de forma más detallada, por JAILLARD (2007): posición kindle 456 ss. Para la simbología de la cueva en la mitología griega vid. BUXTON (1994): 108. Respecto a su idoneidad para representar al dios que traspasa las fronteras, también las fronteras entre la vida y la muerte, vid. VERGADOS (2013): 225.

Hermes, ha nacido, por tanto, en un lugar oscuro, secreto y oculto y, sobre todo, lejos del Olimpo y de la compañía de los dioses, lo que le hará dudar de su estatus y emprender los κλυτὰ ἔργα (16) que le asegurarán su τιμή entre los dioses[21].

Los versos 13-15 nos ofrecen una descripción de la personalidad del dios, que cuadra bien con lo que sucederá a continuación. Hermes es πολύτροπον y αἰμυλομήτην (13). Estos epítetos están comúnmente asociados a la figura mitológica que la crítica anglosajona ha acuñado bajo el término *trickster*, cuyos más celebres ejemplos son Prometeo y Odiseo. Como *trickster*, Hermes dará buena cuenta de estas cualidades a lo largo del poema a través del ingenio que mostrará para inventar la lira y para robar el ganado de Apolo sin ser visto[22]. Este carácter tramposo e ingenioso hace de él un ladrón, en concreto un ladrón de ganado (14) [23]. Los epítetos, pues, anticipan el papel que a continuación va a desempeñar Hermes, que robará cincuenta vacas del dios pastor Apolo. Ya hemos visto cómo en *Ilíada* y *Odisea*, el robo de ganado se convierte en el principal motivo de guerra y cómo los héroes roban ganados de los pueblos vecinos para su abastecimiento, así como para aumentar su τιμή, en forma de γέρας, basado en la riqueza constituida por las cabezas de ganado. Por tanto, no es extraño que un dios que después será pastor sea un ladrón[24]. Además, en los poemas homéricos el ganado es un bien que se intercambia y así Apolo cambiará sus vacas por la lira que ha inventado el pequeño Hermes.

Hermes es además νυκτὸς ὀπωπητῆρα (15). Como señala Vergados en su edición con comentario, esta frase puede significar «el que vigila durante la noche» (tomando νυκτὸς como genitivo de tiempo) o «el que espera la noche» (donde νυκτὸς sería un genitivo objetivo); ambas interpretaciones encuentran apoyo en el texto: en el verso 65 Hermes sale de su cueva «en la oscuridad», mientras que aguarda a la noche para cometer su robo de ganado[25]. El epíteto νυκτὸς ὀπωπητῆρα, por tanto, evoca el carácter de dios pastor que Hermes adquirirá al final del poema, pues, como los

[21] Vid. JAILLARD (2007): posición kindle 2242, quien también señala que su nacimiento se opone al nacimiento glorioso y Olímpico de Apolo ibid.: posición kindle 950-1061.
[22] Para la caracterización de Hermes como *trickster* y su relación con otros *tricksters* de la mitología griega, vid. VERGADOS (2013): 37-38, así como su comentario a estos versos en las pp. 232-33. Respecto a la μῆτις de Hermes vid. KAHN-LYOTARD (2001): 260-63. Para sus paralelos con Odiseo vid. JAILLARD (2007): posición kindle 698 ss; VERGADOS (2013): 65-67. Esta μῆτις la habría heredado de su padre Zeus, cf. Hes. *Th*. 520, 545 y 550.
[23] Cf. S. *Ichn*. fr. *318 Radt, βοόκλεψ, referido a Hermes.
[24] Como señala VERGADOS (2013): 233, Hermes aparece ya como ladrón en *Il*. 5.385-91, 24.24 y *Od*. 19.394-97.
[25] Vid. VERGADOS (2013): 235.

pastores, comete sus robos en la oscuridad de la noche y, una vez a cargo del ganado, deberá, también como los pastores, vigilar durante la noche para no perderlo.

El mismo Vergados hace hincapié en que estas caracterizaciones están ligadas por una lógica asociativa: Hermes es πολύτροπον, lo que sugiere que también es αἰμυλομήτην; tal carácter astuto es el propio de un ladrón (ληιστῆρ', 14), que puede, por ejemplo, conducir vacas (ἐλατῆρα βοῶν, 14), en este caso, para robarlas. Como conductor de vacas, Hermes mostrará un ingenio fuera de lo común, pues las hará caminar hacia atrás. El epíteto puede estar cargado de una llamativa ironía, pues tiene un peso significativo fuerte entendido como prolepsis narrativa del inminente robo nocturno de las vacas de Apolo que Hermes conduce de noche desde Pieria hasta el río Alfeo. Tal como roba las vacas mediante engaño en la oscuridad de la noche, también puede ser la causa de sueños engañosos (ἠγήτορ' ὀνείρων, 14); los sueños aparecen por la noche, así Hermes también puede ser νυκτὸς ὀπωπητῆρα (15); y siendo un guardián de la noche, puede también vigilar las puertas (πυληδόκον, 15) para robar. Sin embargo, no todas estas caracterizaciones están elaboradas en la historia que sigue; el poeta juega con las expectativas del auditorio: presenta varias posibilidades para el desarrollo de la historia, de las que solo sigue unas pocas[26]. Desde nuestro punto de vista, el poeta se centra en el robo del ganado y el intercambio de este por la lira precisamente porque el robo de ganado y la τιμή que reporta son temas centrales de la poesía épica y, al introducirlos en una narrativa que trata de la aceptación de un dios en el Olimpo, le confiere un encantador tono humorístico al poema.

El proemio se cierra con los κλυτὰ ἔργα (16) que llevará a cabo el dios a una velocidad asombrosa (ὃς τάχ' ἔμελλεν, 15) descritos en tres cláusulas de longitud ascendente, en la que su mayor hazaña es el robo de ganado[27]. Por la mañana el dios inventa la lira (17) y por la tarde, ese mismo día, roba el ganado de su hermano (18). Se trata, como veremos, de las dos acciones más importantes del poema. El robo de ganado precipita el conflicto con Apolo que abrirá a Hermes el camino al Olimpo, mientras que la lira será el instrumento de reconciliación entre los dos hermanos y la forma en la que Hermes adquirirá honores divinos mediante su intercambio. Hermes es, por tanto, como afirma Kahn-Lyotard «el único entre todos los dioses del Olimpo que accede a su plena

[26] Vid. VERGADOS (2013): 229 y JAILLARD (2007): posición kindle 1979 que indica también como todos los epítetos hacen referencia a actividades nocturnas, asociadas a la μῆτις del dios.
[27] Como señala RICHARDSON (2010): 156.

condición de inmortal mediante un contrato»[28]. Ahora bien, tanto el nacimiento del dios como los κλυτὰ ἔργα que este llevará a cabo están de acuerdo con el designio de Zeus (10)[29].

1.2.2. Hermes y la tortuga: 20-67. El σύμβολον. La invención de la lira.

Nada más nacer, el dios no permanece mucho tiempo en la cuna, sino que se dirige, inmediatamente, en busca de las vacas de Apolo (ἀλλ' ὅ γ' ἀναΐξας ζήτει βόας Ἀπόλλωνος, 22). Sin embargo, al salir de la cueva se topa con una tortuga y crea la lira a partir del caparazón del animal. Entona entonces un himno sobre su propio nacimiento.

El poeta no explica por qué Hermes se dirige a por las vacas de Apolo, si bien un poco más tarde se nos dice que era porque deseaba carne (63, 130). Esta afirmación es llamativa, puesto que el dios no se come la carne de las dos vacas que mata en el río Alfeo, sino que reafirma su divinidad contentándose, como los dioses, con el humo de la grasa quemada[30]. Más bien hay que pensar que el robo de las vacas forma parte del plan de Hermes para adquirir la τιμή que el robo de ganado confiere en la sociedad épica, y su reluctancia a comer la carne será la prueba irrevocable de que es, efectivamente, un dios.

Desde este punto de vista, el encuentro de Hermes con la tortuga no es un evento casual, sino que tiene un significado especial, como el dios reconoce inmediatamente. Mientras cualquier otro vería sólo un animal, Hermes "lee" en él dos funciones: mientras está viva, la tortuga puede ser un amuleto contra ataques repentinos de magia (37-8); pero transformada mediante la πραπίδες de Hermes, se convierte en un instrumento y en el símbolo (σῆμα) del intercambio que sellará su φιλία con Apolo (509), un símbolo cuyo valor será cincuenta cabezas de ganado. En otras palabras, Hermes se da cuenta desde el principio de su vida de que incluso un encuentro casual puede ser más de lo que parece a primera vista: la χέλυς no es solo un animal, sino un signo, un σῆμα que necesita ser interpretado, y un objeto de valor económico y

[28] KAHN-LYOTARD (2001): 256.
[29] Vid. STRAUSS CLAY (1989): 104 y JAILLARD (2007): posición kindle 727-32 que asocia la expresión con la μῆτις de Zeus.
[30] Vid. KAHN-LYOTARD (2001): 262.

transaccional[31]. La tortuga es, por tanto, un ἕρμαιον, vocablo que se usaba para describir un encuentro afortunado enviado por el propio Hermes[32].

Hermes se encuentra a la tortuga que βοσκομένη προπάροιθε δόμων ἐριθηλέα ποίην (27). La forma βοσκομένη se usa, principalmente, para el ganado y de forma secundaria para los ciervos y los pájaros (cf. *Il*. 5.162, 16.169, 17.62, 20.223; *Od*. 4.338=17.129, 11.108, 12.128 y 335, 14.104, 21, 49; *h. Apol*. 412). Más importante aún es su uso en los símiles de león homéricos en que la muerte inminente de una víctima se compara con el ataque del león al ganado indefenso (cf. *Il*. 5.161-2, 15.690-91, 17.61-2; *Od*. 4.333-40, 17.124-31) y algo similar es lo que parece darse a entender aquí. Asimismo, en el episodio del robo del ganado por parte de Hermes también encontraremos ecos léxicos de los símiles de león iliádicos. La forma en que se describe la cueva de Maya y sus alrededores enfatizan esta asociación. Así, tenemos la cueva, refugio o hábitat habitual del pastor (6, 23), la αὐλείῃσι θύρῃσι (26), que suele hacer referencia al patio de entrada exterior de una casa (cf. e.g. *Od*. 18.239, 23.49), pero que también designa el establo en que Polifemo guarda su ganado (*Od*. 9.462)[33], y la ἐριθηλέα ποίην (27) que la tortuga "pasta"[34].

El hecho de que Hermes se da cuenta de que la tortuga es un ἕρμαιον se pone de manifiesto en las primeras palabras que le dirige al animal: σύμβολον ἤδη μοι μέγ' ὀνήσιμον, οὐκ ὀνοτάζω (30). La palabra σύμβολον no solo hace referencia al presagio del que venimos hablando, sino que además puede aludir al rol comercial de Hermes, dado que también designa las señales físicas de los contratos entre dos partes[35]. De hecho, el dios se dirige a la tortuga proponiéndole un intercambio por el que los dos saldrán ganando: él adquirirá los honores que desea (34-5), mientras que ella, al morir, entonará un bello canto (38)[36]. La tortuga, en efecto, se convertirá en un bien

[31] Como ha notado VERGADOS (2013): 15, que analiza, además, todos los σήματα a los que hace referencia el poema en las pp. 15-22. Los σήματα son también estudiados por JAILLARD (2007) posición kindle 2027 ss.
[32] Cf. VERNANT (1973): 139; KAHN-LYOTARD (2001): 258; JAILLARD (2007): posición kindle 5054 ss; RICHARDSON (2010): 157; VERGADOS (2013): 23.
[33] Como señala RICHARDSON (2010): 158.
[34] A este respecto, como señala BURKERT (2013): 76, a propósito de este pasaje, «Tampoco el nacimiento de la música es concebible sin la muerte sacrificial; la utilización real de flautas de huesos, de liras confeccionadas con caparazones de tortuga, de tímpanos hechos con piel de toro tensada, se entrelaza con la idea de que el poder fascinante de la música procede de la transformación y la superación de la muerte».
[35] Vid. KAHN-LYOTARD (2001): 263; RICHARDSON (2010): 158. VERGADOS (2013): 250 llama la atención sobre el hecho de que tanto Hermes como Apolo reciben un presagio tan pronto como salen a buscar el ganado, pero mientras que Hermes sabe interpretarlo, irónicamente, Apolo, el dios de la profecía, no.
[36] Referente hipotextual del enigma que Cilene les planteará a los Sátiros en la versión dramática de Sófocles, vid. Capítulo 8.

intercambiable por las vacas de Apolo, lo que reportará a Hermes el estatus deseado en el Olimpo.

Los versos 47-51 describen la construcción de la lira a partir de la tortuga. Cabe destacar que Hermes usa piel de vaca para cubrir el caparazón (49) y fabrica las siete cuerdas con tripas de oveja (51)[37]. El poeta revierte así lo que sería el orden lógico de los eventos, tal como lo encontramos en otras versiones del mito[38], en que Hermes roba el ganado precisamente para fabricar la lira[39]. En el *Himno*, por el contrario, la lira será el instrumento que le permita quedarse con las vacas que después robará. De hecho, la región donde habita el dios parece ser abundante en ganado ovino (cf. 2: πολυμήλου, 232: πολλὰ δὲ μῆλα ταναύποδα βόσκετο ποίην). El robo del ganado vacuno no tiene aquí, por tanto, la función de fabricar la lira, sino la de asegurar la τιμή del dios. La lira permanecerá oculta como un arma secreta para resolver el conflicto entre Hermes y Apolo[40].

Con su recién inventado instrumento el joven dios entona una canción, que versa sobre su propio nacimiento. De este modo, se honra a sí mismo y establece su identidad, que todavía no está explícitamente definida. Además, el canto del dios constituye un himno dentro del *Himno*[41].

1.2.3. El robo de ganado: 62-141.

Hermes se dirige al monte Pieria donde pastan los rebaños de los dioses y roba cincuenta de las vacas de Apolo[42]. Para no ser descubierto, conduce a los animales hacia atrás y se fabrica unas sandalias con ramas de tamarisco y mirto. Al pasar por Onquesto un labriego lo ve y el dios lo amenaza para que no cuente nada. A continuación llega al río Alfeo, lugar en que inventa una nueva τέχνη, el enjuto. De este modo, enciende el fuego y asa dos de las vacas con intención de comérselas, pero es incapaz, por lo que cuelga sus pieles en el techo de la cueva como conmemoración de su hazaña.

---

[37] Paus. 2.19.7 describe una estatua de Hermes con la tortuga que usó para hacer la lira en el templo de Apolo Liceo en Argos, y en 9.30.1 habla de un grupo de bronce en el Helicón en que aparecen Hermes y Apolo μαχόμενοι περὶ λύρας. Sin embargo, aparte de estas referencias literarias, solo poseemos un relieve en bronce probablemente de época augustea en el que Hermes aparece como *luthier*, vid. LIMC 5, s.v. 'Hermes', nos. 310-312.

[38] Por ejemplo, en *Ichneutai* de Sófocles, vid. Capítulo 8.

[39] Sobre este tema vid. JAILLARD (2007): posición kindle 5040 ss.; RICHARDSON (2010) 157 y VERGADOS (2013): 268.

[40] Vid. STRAUSS CLAY (1989): 105.

[41] Para un análisis detallado de la canción de Hermes vid. STRAUSS CLAY (1989): 108-111; RICHARDSON (2010): 163 y, sobre todo, VERGADOS (2013): 4-14 y 271-79.

[42] Sobre el valor del ganado vacuno en el mito y la religión, cf. CANCIK & SCHNEIDER s.v. 'cattle'

El verso 62 retoma el tema que había sido interrumpido en el verso 20 por el encuentro con la tortuga: καὶ τὰ μὲν οὖν ἤειδε, τὰ δὲ φρεσὶν ἄλλα μενοίνα. En efecto, mientras canta, Hermes ya tiene en mente robar las vacas de Apolo, de hecho, como se nos ha dicho (22) ha salido de la cueva para eso. Los versos 63-5 retoman los temas que ya han aparecido en los versos 20-22[43], y los versos 66-7, describen las características de esta nueva hazaña del dios:

καὶ τὴν μὲν κατέθηκε φέρων ἱερῷ ἐνὶ λίκνῳ
φόρμιγγα γλαφυρήν· ὁ δ' ἄρα κρειῶν ἐρατίζων
ἅλτο κατὰ σκοπιὴν[44] εὐώδεος ἐκ μεγάροιο, 65
ὁρμαίνων δόλον αἰπὺν ἐνὶ φρεσὶν οἷά τε φῶτες
φηληταὶ διέπουσι μελαίνης νυκτὸς ἐν ὥρῃ.

Y tomando la hueca forminge[45] la dejó
en su sagrada cuna. Y, ávido de carne,
saltó fuera de la sala fragante hacia una atalaya, 65
meditando un engaño implacable en su mente, tal como
el que disponen los ladrones en la hora de la negra noche.

El dios está κρειῶν ἐρατίζων (64), pero como hemos dicho en el anterior epígrafe, no es esta la verdadera razón por la que se lanza al robo del ganado. Esta expresión se encuentra solo en *Il*. 11.551 y 17.660. Ambos pasajes son símiles de león en que pastores y perros logran evitar el ataque de la fiera. Hermes se compararía así con el predador típico de los símiles iliádicos y, de hecho, matará a dos vacas, aunque no se las comerá. La frase puede esconder la "crisis de identidad" que el dios parece sufrir (desea comer carne, cosa que los inmortales no hacen), crisis que se resolverá cuando el dios se vea incapaz de degustar la carne asada[46]. Como hemos señalado, el dios tiene un estatuto ambiguo al nacer, es una criatura divina, pero debe ganarse su posición en el panteón Olímpico. Esta posición se traduce en el himno en marcados

[43] Vid. RICHARDSON (2010): 164 y VERGADOS (2013): 279.
[44] Hermes se sube a la cima de la cueva para divisar el camino a seguir para su robo, mientras que los pastores de la *Ilíada* observan los fenómenos naturales ἀπὸ σκοπιῆς (4.275), σκοπιαὶ καὶ πρώονες ἄκροι (8.557).
[45] Como señala VERGADOS (2013): 280 se está hablando aquí de la lira, que es designada de varias formas a lo largo del poema.
[46] Vid. STRAUSS CLAY (1989): 117, cuya teoría es seguida por VERGADOS (2013): 280-81. Contra, JAILLARD (2007): posición kindle 604.

términos espaciales: de la ἐσχατιά marginal al centro del panteón como hermano de Apolo.

La hazaña es designada como un δόλον αἰπὺν[47], tal como el que llevan a cabo los ladrones en la noche. En efecto, es en la oscuridad cuando se producen los robos de ganado. Así, Hermes se nos presenta digno del título νυκτὸς ὀπωπητῆρα (15), que se le ha dado en el proemio. Nada más ocultarse el sol, Hermes Πιερίης ἀφίκανε θέων ὄρεα σκιόεντα, / ἔνθα θεῶν μακάρων βόες ἄμβροτοι αὖλιν ἔχεσκον / βοσκόμεναι λειμῶνας ἀκηρασίους ἐρατεινούς (70-2). El dios se va a acercando al Olimpo, ya que Pieria se encuentra a los pies de este, pero su recepción en el panteón divino no será plenamente realizada hasta el final del poema[48]. El estatuto de las vacas es, por otra parte, ambiguo. Laurence Kahn-Lyotard y Jenny Strauss Clay interpretan que ἄμβροτοι significa, como suele ser habitual, 'inmortales' y que mediante el "sacrificio" en el río Alfeo, Hermes ha llevado a cabo una transición en la naturaleza de los animales. Antes inmortales y no sometidas al ciclo del nacimiento y de la muerte, ahora pasan a estar del lado de los mortales y Hermes asegura la reproducción de estos animales antes fijos[49]. Sin embargo, como ha demostrado Athanassios Vergados, en ningún momento se dice que el número de vacas sea inamovible y, además, en los versos 190-193 Apolo afirma que había un toro entre la manada que pastaba separado y que sólo se unía con las vacas en ciertos períodos del año, probablemente, para la reproducción. Por tanto, más que 'inmortales' ἄμβροτοι debe de significar aquí 'divinas'[50]. Ahora bien, aunque estas vacas no sean inmortales, sí que parece cierto que mediante el robo y el sacrificio, Hermes las convertirá en un bien en circulación al servicio de los hombres y dejarán así de ser un bien para goce único de los dioses.

Se trata de un ganado que pasta en una especie de utopía divina, espacio de edad de oro (las vacas no conocen el yugo del trabajo, cf. v. 103)[51]. Los prados en los que pastan son ἀκηράσιοι, como el prado de pureza descrito por Hipólito, en el que no ha

[47] VERGADOS (2013): 282 menciona que la fórmula vuelve a aparecer en Hes. *Op*. 83, referida a la creación de Pandora y habla de los paralelos verbales entre el robo del ganado aquí y la creación de la primera mujer en la obra hesiódica, en la que el dios Hermes, además, juega un papel fundamental. Como afirma RICHARDSON (2010): 165, la expresión también aparece en Hes. *Th*. 589, de nuevo, en el contexto de la creación de Pandora.

[48] Vid. STRAUSS CLAY (1989): 113, VERGADOS (2013): 287.

[49] Vid. STRAUSS CLAY (1989): 113, que interpreta, además, en apoyo de su teoría, el ἀδμῆτες del verso 103 como 'vírgenes', mientras que nosotros, siguiendo a VERGADOS (2013): 314-15, creemos que significa 'no uncidas al yugo'. JAILLARD (2007): posición kindle 4391 también cree que Hermes cambia el estatuto de las vacas de inmortales a mortales.

[50] Vid. VERGADOS (2013): 287-88.

[51] Para los paralelos entre este episodio y el de las vacas de Helios en la *Odisea*, vid. JAILLARD (2007): posición kindle 4189 ss. Contra, VERGADOS (2013): 287-88.

entrado la reja del arado ni el pie del pastor, del que coge flores para ofrecer una guirnalda a Ártemis (cf. E. *Hipp*. 73-8). La tierra consagrada a los dioses no podía ser cultivada ni ser zona de pasto de rebaños ordinarios[52]. Hemos de recordar que la tortuga con la que se topa Hermes está también βοσκομένη, por lo que el ataque del dios a estos animales, se parangona, una vez más, con el del león predador sobre el ganado[53]. De todas las vacas, Hermes elige cincuenta, precisamente las de Apolo, pues como venimos diciendo, roba el ganado para adquirir un estatus similar al de su hermano, como queda claro en los versos 172-3. Asimismo, idea la estratagema de conducirlas hacia atrás para despistar al pastor Apolo, pues δολίης δ' οὐ λήθετο τέχνης (76)[54].

De este modo, Hermes lleva a cabo lo que se ha anunciado en el verso 18. El poeta no se centra en el robo de ganado, que ocupa solo dos versos (73-4), sino en la estratagema por la que el astuto joven confundirá al dios Apolo cuando emprenda la búsqueda de las vacas robadas. Hay que destacar que Hermes tiene un plan general, robar el ganado de Apolo y adquirir honores divinos mediante un intercambio, pero las dificultades que este entraña ofrecen al pequeño dios la oportunidad de dar cuenta de su espontánea inventiva. Así, se fabrica unas sandalias con los materiales que encuentra en el medio cercano (79-81)[55].

El dios emprende un largo camino y τὸν δὲ γέρων ἐνόησε δέμων ἀνθοῦσαν ἀλωὴν / ἱέμενον πεδίονδε δι' Ὀγχηστὸν λεχεποίην· (87-8). El único personaje mortal del *Himno* permanece anónimo (γέρων). En otras versiones de la historia se le da un nombre, Bato, y se dice que Hermes le promete hacer crecer sus viñedos a cambio de su silencio, pero Bato revela a Apolo que Hermes le ha robado sus vacas y el mortal es convertido en piedra[56]. Sin embargo, aunque quizá esta historia era conocida por el poeta del *Himno*, no parece que haya relación entre los dos personajes. Aquí el anciano no parece reconocer la divinidad de Hermes ni los dioses se presentan ante él como tales. Asimismo, aunque confesará ante Apolo haber visto a un niño guiando vacas hacia atrás, el anciano no recibe castigo alguno y es olvidado por los dioses y el poeta[57].

---

[52] Vid. RICHARDSON (2010): 165, quien remite precisamente a E. *Hipp.* 73-8.
[53] En ello, Hermes se parece a los compañeros de Odiseo que también atacan a las vacas del Sol cuando están pastando, cf. *Od.* 12.355 y supra Capítulo 2.
[54] VERGADOS (2013): 291 señala cómo esta fórmula liga a Hermes con el *trickster* Prometeo.
[55] Vid. VERGADOS (2013): 284, sobre las concomitancias entre esta historia y la de Caco y Heracles. Para los paralelismos entre el robo del ganado de Apolo por parte de Hermes y el robo del ganado de Gerión por parte de Heracles, vid. JAILLARD (2007): posición kindle 840-70.
[56] Cf. Hes. fr. 256 M.-W., Ant. Lib. 23, Ov. *Met.* 2.680-707, RICHARDSON (2010): 168 y VERGADOS (2013): 297-301.
[57] DETIENNE (2001): 24, n. 46 se pregunta si este anciano no será Poseidón *Gaiēokhos* disfrazado de anciano, pues a él está consagrado el bosque de Onquesto.

Ello puede deberse al tratamiento humorístico y humanizado que reciben las divinidades en el poema[58]. O más bien, como ha demostrado Jenny Strauss Clay, el hombre de Onquesto representa una fase primitiva de la existencia humana, preagrícola, prepastoral y prepolítica. De hecho, los Cíclopes de la *Odisea* ofrecen el paralelo más cercano al anciano. Ellos también están caracterizados por su soledad, su falta de tecnología e instituciones políticas, así como por un cierto embotamiento del intelecto y una total ausencia de curiosidad. El anciano no reconoce al dios, y se muestra poco ingenioso para comprender la adivinanza-advertencia de Hermes. El anciano de Onquesto encarna así la primitiva condición de la humanidad que precede a la introducción de las artes y el ingenio de Hermes. El poeta, por tanto, transforma una historia local de limitado interés (i.e. la de Bato) en una narración dramática del estatus de la vida humana anterior al advenimiento de Hermes[59]. Por otra parte, la descripción del campesino trabajando en su viñedo se parece a la de Laertes en *Od*. 24.220 ss., por lo que es posible que el poeta tuviese este pasaje en mente en su descripción del anciano de Onquesto[60].

Tras amenazar al anciano συνέσευε βοῶν ἴφθιμα κάρηνα. / πολλὰ δ' ὄρη σκιόεντα καὶ αὐλῶνας κελαδεινοὺς / καὶ πεδί' ἀνθεμόεντα διήλασε κύδιμος Ἑρμῆς (94-6). En estos versos se vuelve a hacer hincapié en la oscuridad que acompaña al latrocinio de Hermes (ὄρη σκιόεντα) y en el entorno propio del paisaje pastoril: montes (ὄρη), cañadas sonoras (αὐλῶνας κελαδεινοὺς) [61] y llanuras floridas (πεδί' ἀνθεμόεντα)[62].

Hermes, dotado de rapidez asombrosa, llega al Alfeo antes de la aurora con las vacas de ancha frente (βοῦς εὐρυμετώπους, 102), desconocedoras del yugo, y las conduce a una alta cueva «y a los abrevaderos frente a un excelente prado» (ἀδμῆτες ἵκανον ἐς αὔλιον ὑψιμέλαθρον / καὶ ληνοὺς προπάροιθεν ἀριπρεπέος λειμῶνος, 103-104)[63].

La noche, acompañada de forma enfática por tres palabras, ὀρφναίη δ' ἐπίκουρος (...) δαιμονίη νὺξ (97), es la cómplice del robo de Hermes. Durante todo el poema se enfatiza el tema de la oscuridad y la noche, que hace fácil el trabajo al ladrón de ganado,

[58] Así lo cree VERGADOS (2013): 301.
[59] STRAUSS CLAY (1989): 115-16.
[60] Vid. RICHARDSON (2010): 169.
[61] αὐλών aparece aquí por primera vez, cf. RICHARDSON (2010): 171 y VERGADOS (2013): 307.
[62] ἀνθεμόεις es atributo de los pastos en *h.Aphr.* 169.
[63] Los vocablos αὔλιον y ληνοὺς aparecen aquí por primera vez, vid. RICHARDSON (2010): 172 y VERGADOS (2013): 315.

tal como en la épica homérica[64]. El dios ha llegado rápidamente desde Pieria hasta el río Alfeo, lo que nos demuestra sus cualidades divinas, pues es capaz de cumplir en poco tiempo lo que a un mortal le llevaría días. Se aprecia, además, el contraste entre la noche, hora del robo, y el día en que la gente se dedica a trabajar (ἡ πλείων, τάχα δ' ὄρθρος ἐγίγνετο δημιοεργός, 98).

La expresión βοῦς ἤλασεν εὐρυμετώπους (102) es usada por Hes. *Th*. 291 para describir el robo del ganado de Gerión por parte de Heracles. Dado que aquí la frase sigue a Διὸς ἄλκιμος υἱὸς, epíteto tradicional de Heracles, es posible que Hermes esté siendo comparado aquí implícitamente con este otro héroe ladrón de ganado[65].

Por otra parte, en ἀδμῆτες (103) puede haber una alusión al ganado de Admeto que Apolo tuvo que pastorear como castigo por haber matado a los Cíclopes, inventores del trueno con el que Zeus había matado a Asclepio[66].

La cueva αὔλιον (103), descrita con el adjetivo ὑψιμέλαθρον[67], como si fuese un palacio, sirve a Hermes de establo, del mismo modo que en la *Odisea*, Polifemo tiene corderos dentro de su cueva y mete a las hembras dentro, cuando regresa de pastar, para ordeñarlas[68]. El Cíclope no come la carne de sus animales, como tampoco lo hará Hermes, sin embargo, aquel es un sacrílego que come carne humana, mientras que la renuencia del dios del *Himno* a probar la carne es una aseveración de su carácter divino.

Tras dar de pastar al rebaño, como un buen pastor, Hermes inventa el enjuto (109-14), es decir, el arte de encender fuego con palos secos[69]. A continuación, arrastra a dos de las vacas (116-17), las mata (118-19), asa su carne (120-23) y las divide en doce porciones iguales a las que añade un τέλεον γέρας (126-29). Después extiende sus pieles en una roca junto a la cueva donde todavía pueden verse hoy (124-26). Pero cuando intenta probar la carne, se da cuenta de que es incapaz de consumirla (130-33). Entonces lo quema todo (134-37) y regresa a su cueva en Cilene (138-41) [70].

---

[64] Hes. *Op*. 605 también asocia la noche con el latrocinio, vid. RICHARDSON (2010): 171 y VERGADOS (2013): 310.

[65] Como ha notado, acertadamente, VERGADOS (2013): 314. Cf., además, JAILLARD (2007): posición kindle 840-70.

[66] Cf. VERGADOS (2013): 315, que cita Hes. fr. 54 a–c M.-W., Acusil. 2 F 19, Pherec. 3 F 35, 3 F 131, Apollod. 3.10.4 (= III 122), Ant. Lib. 23, pero se le escapa E. *Alc*. 1-8. RICHARDSON (2010): 172 conjetura que quizás el término implica que las vacas son conducidas sin resistencia, «of their own accord», un rasgo recurrente en la literatura posterior.

[67] Lo que señala que es el lugar de un evento importante como advierte RICHARDSON (2010): 172.

[68] Cf. *Od*. 9.234-49 y 9.336-44.

[69] Lo que lo relaciona, como ya hemos señalado, con otro *trickster* de la mitología griega: Prometeo. Cf. RICHARDSON (2010): 173.

[70] Como señala DETIENNE (2001): 85 y n. 94 una de las singularidades del primer sacrificio ofrecido por Hermes es que este no deja huellas, excepto las pieles de vaca, signo del prodigioso sacrificio.

Varios aspectos son de importancia en este pasaje. En primer lugar, la invención del enjuto. Se trata este de un fuego propio de pastores, un fuego que permite cocinar los alimentos en pleno ἀγρός, lejos de un fuego permanente, como el del hogar asentado, diferente al fuego prometeico[71]. Como ha señalado Jenny Strauss Clay, tanto la lira como el enjuto son innovaciones culturales que mejorarán permanentemente el carácter de la vida humana[72]. La importancia del fuego para los pastores queda bien atestiguada en *Prometeo encendedor del fuego* de Esquilo, donde los Sátiros llaman a los pastores a unirse a su fiesta ante la invención prometeica[73]. La posibilidad de poder encender fuego en cualquier lugar y ocasión les facilitará la vida para la cocción de la leche, la vigilancia nocturna e incluso la defensa del ganado frente a merodeadores y pastores.

En segundo lugar, el aparente sacrificio que hace Hermes ha traído de cabeza a los estudiosos. Dominique Jaillard y Nicholas Richardson ven en él un *aition* del culto a los Doce Dioses en Olimpia; Laurence Kahn-Lyotard lo describe como un "sacrificio invertido", mientras que Jenny Strauss Clay piensa más bien en un banquete, *dais*[74]. Sea como fuere, las pieles de las vacas se convierten en σῆμα νέης φωρῆς (136). La acción de poner las pieles sobre una roca parece reflejar una práctica real, que, según el poema, habría sido inventada por Hermes[75]. Nos encontramos así ante un relato etiológico. Sin embargo, el acto también anticipa su confrontación con Apolo: las pieles son el único signo de la matanza de Hermes que Apolo es capaz de ver (cf. 403-4)[76]. Las pieles de las vacas son, así también, como la tortuga, un σῆμα del intercambio que tendrá lugar entre los dos dioses. Este episodio nos traslada, de este modo, de la narrativa mítica al propio tiempo del poeta y tiene un significado metafórico: el aedo habla sobre estas antiguas pieles de vaca con autoridad y énfasis, como si él mismo las hubiese visto, lo que, a su vez, podría generar la impresión en sus oyentes de que la historia sobre el dios que se narra en el Himno es verdadera[77].

En tercer lugar, como el verso 398 deja claro, esta cueva está localizada cerca de Pilos. Hay que señalar que los personajes asociados con Pilos (Neleo, Néstor, Melampo,

[71] Vid. JAILLARD (2007): posición kindle 1958 y 3589-3602.
[72] Vid. STRAUSS CLAY (1989): 113.
[73] Vid. Capítulo 8.
[74] Vid. STRAUSS CLAY (1989): 116-22, seguida por VERGADOS (2013): 325-29; KAHN-LYOTARD (2001): 261; JAILLARD (2007): posición kindle 350-59; RICHARDSON (2010): 170-71.
[75] BURKERT (2013): 41, señala, poniendo como ejemplo este pasaje, que la extensión de las pieles en la roca, reflejo del ritual, se debe entender como un intento de "resurrección" del animal sacrificado.
[76] Cf. RICHARDSON (2010): 177 y VERGADOS (2013): 337.
[77] Vid. VERGADOS (2013): 337.

cf. *Il*. 11.670-705, *Od*. 11.281-97, 15.222-55, 21.15-30, Hes. fr. 37 M.-W.) solían estar envueltos en robos de ganado y ello puede haber inspirado a nuestro poeta para localizar este episodio aquí[78].

Por último, como ha demostrado Strauss Clay, la "crisis de identidad" de Hermes se resuelve solo cuando se ve incapaz de comer la carne que se ha preparado. Con esta irrefutable evidencia de su divinidad, Hermes regresa a la cueva de Maya, que ahora es llamada "rico templo" (148) porque se ha probado que es la habitación de un dios. No es, como Hermes creía, el consumo comunal de la *dais* lo que establece la pertenencia de Hermes a la comunidad de los olímpicos, sino, al contrario, su inhabilidad para compartirla lo que confirma su divinidad. En reconocimiento del nuevo estatus establecido de Hermes, el poeta ahora lo llama por primera vez δαίμων (138). Hermes ha pasado al dominio de los dioses, llevando a cabo así su función esencial como el que traspasa las fronteras. Por ello, continúa la estudiosa, el dios se apresura a esconder la prueba de su embarazoso error (134-37). Aunque el banquete junto al Alfeo constituye un preliminar esencial de la adquisición de las *timai* del dios, también es una fuente de vergüenza, puesto que atestigua una ambigüedad perdurable en el estatus divino de Hermes. Por esta razón el poeta omitió la mención de los eventos nocturnos a orillas del Alfeo en el catálogo de los κλυτὰ ἔργα del dios[79].

Ahora bien, aunque el fuego y el sacrificio nos traigan a la mente a Prometeo, debe señalarse que hay grandes diferencias entre las acciones de uno y de otro, pues, como ha señalado, de nuevo, Jenny Strauss Clay, las acciones de Hermes son posteriores y, a la vez, implican las de Prometo. El anciano de Onquesto ofrece un emblema del hombre post-prometeico, separado de los dioses y reducido a un nivel de brutalidad solitaria. De acuerdo con el Himno, no es Prometeo, sino Hermes con su *techne* y *metis* quien aliviará este estado. La nueva πυρὸς τέχνη de Hermes permite a la humanidad manufacturar y controlar el fuego a placer. Además, lejos de ser un instrumento de separación, la nueva *dais* se convierte en un medio de unir a los hombres

[78] Como ha notado VERGADOS (2013): 316.
[79] Vid. STRAUSS CLAY (1989): 117-23. Por su parte, también KAHN-LYOTARD (2001): 262 y JAILLARD (2007): posición kindle 3173, desde otra perspectiva, señalan que la renuencia del dios a comer la carne constituye una reafirmación de su divinidad. BURKERT (2013): 70, en cambio, considera que se trata de un reflejo de la norma que, en ocasiones, exigía que el sacrificador no comiese la carne.

en comunidades sociales a través de la institución humana fundamental de la comensalía y el sacrificio[80].

La *dais* de Hermes tiene asimismo un significado importante para el tema del Himno: de aquí en adelante, habrá siempre doce Olímpicos, ni uno más ni uno menos. Con el nacimiento de Hermes y su aceptación en esta sociedad, el cosmos divino, hasta ahora incompleto, llega a su forma y *telos* final. Con su triple impacto tanto en la comunidad divina como en la humana, así como en sus interrelaciones, la *dais* nocturna de Hermes introduce así un *novus ordo rerum*[81].

1.2.4. Hermes regresa a su cueva y discute con su madre: 142-183.

El regreso a la cueva y a la cuna señalan el final de los κλυτὰ ἔργα del dios. Después de los hechos vienen las palabras. Tres confrontaciones, primero con su madre, luego con Apolo y, finalmente, con Zeus –claramente una secuencia ascendente– ocuparán el centro del poema. Con el conocimiento seguro de su divinidad, el estatus de Hermes ha cambiado. Pero sigue siendo anómalo: es de hecho un dios, pero uno sin *timai*. El resto del himno pinta su adquisición de *timai*[82].

Hermes regresa a casa οὐδέ τίς οἱ δολιχῆς ὁδοῦ ἀντεβόλησεν / οὔτε θεῶν μακάρων οὔτε θνητῶν ἀνθρώπων, / οὐδὲ κύνες λελάκοντο (143-45). Desde nuestro punto de vista, la mención de dioses, hombres y perros tiene un sentido claro. Los dioses, dueños del ganado, no advirtieron el robo, tampoco hombre alguno, ni los perros que, como hemos visto en la *Ilíada* y en la *Odisea*, vigilan el rebaño y atacan cuando se acerca algún predador[83].

El joven dios entra en la cueva, igual a la niebla imperceptible[84], se acurruca en su cuna y juguetea con la lira (146-53). Pero a su madre no le pasa inadvertido y le dirige duras palabras. En primer lugar acentúa el carácter astuto y desvergonzado del

[80] Como se señalan en CANCIK & SCHNEIDER s.v. 'cattle' el ganado vacuno no solía ser usado para consumir su leche y carne, pero tenía gran importancia en el sacrifico. Es muy significativo, por tanto, que los dioses pastoreen precisamente los animales que le son ofrecidos en el culto.
[81] Vid. STRAUSS CLAY (1989): 124-27.
[82] Como ha notado STRAUSS CLAY (1989): 127.
[83] RICHARDSON (2010): 178, por contra, interpreta que la mención de perros aquí se debe a la creencia de que estos eran especialmente sensibles a lo sobrenatural. Si bien estamos hablando de dioses, la acción se asimila mucho a la de los humanos de la épica, pues se trata de un robo de ganado y, en este sentido, vemos más lógico que los perros hagan referencia a los perros pastores. VERGADOS (2013): 351 considera que aquí hay una alusión a los poderes de Hermes sobre los perros pastores, lo que cuadra bien con su carácter pastoril, pero aquí aún no ha adquirido plenamente los atributos pastoriles de Apolo, por lo que seguimos creyendo que más bien se trata de una alusión a los perros que custodiarían el ganado.
[84] La niebla asimila, de nuevo, a Hermes con el ladrón, pues como se nos dice en el famoso símil de *Il*. 3.10-14 esta no es grata para el pastor, mientras que para el ladrón es «mejor que la noche».

niño que anda por ahí toda la noche: τίπτε σὺ ποικιλομῆτα[85] πόθεν τόδε νυκτὸς ἐν ὥρῃ / ἔρχῃ, ἀναιδείην ἐπιειμένε; (155-56). Después le asegura que Apolo va a atarlo con irrompibles ligaduras y ya no podrá andar por ahí robando (156-59). Finalmente, la pobre Ninfa se queja de que Zeus lo ha engendrado como tormento para mortales e inmortales (160-1).

En su réplica, Hermes dice a su madre que no lo trate como a un niño (163-65) y añade αὐτὰρ ἐγὼ τέχνης ἐπιβήσομαι ἥ τις ἀρίστη / βουκολέων ἐμὲ καὶ σὲ διαμπερές (166-67), donde τέχνης... ἥ τις ἀρίστη está explicado por βουκολέων, es decir, Hermes, el ladrón de ganado, dice que cuidará de sí mismo y de su madre como un pastor cuida de su rebaño[86]. El tono humorístico es aún mayor si tenemos en cuenta que el dios, que aquí desprecia la labor pastoril, acabará siendo patrón de los pastores. El dios continúa su alegato afirmando que no se resignará a que él y su madre sean los únicos dioses sin ofrendas ni plegarias (167-69), pues βέλτερον ἤματα πάντα μετ' ἀθανάτοις ὀαρίζειν / πλούσιον, ἀφνειὸν, πολυλήιον, ἢ κατὰ δῶμα / ἄντρῳ ἐν ἠερόεντι θαασσέμεν (170-72). El niño desprecia su oscura cueva en favor de πλούσιον, ἀφνειὸν, πολυλήϊον. Esta riqueza está basada en objetos preciosos, tierras arables y, por supuesto, animales, pues son precisamente estas cosas las que se designan con ἀφνειός[87], del mismo modo que πολυλήιος puede designar, ya la riqueza en tierra, ya la riqueza en ganado[88]. Por tanto, el robo por parte del dios tiene como objetivo obtener una riqueza igual a la de los dioses. Él merece la misma τιμή que Apolo y, si su padre no se la concede, él mismo intentará ser el líder de los ladrones: ἀμφὶ δὲ τιμῆς / κἀγὼ τῆς ὁσίης ἐπιβήσομαι ἧς περ Ἀπόλλων. / εἰ δέ κε μὴ δώῃσι πατὴρ ἐμός[89], ἦ τοι ἔγωγε / πειρήσω, δύναμαι φηλητέων ὄρχαμος[90] εἶναι (172-75). Es ahora, por primera vez, dado que Hermes ya ha adquirido plena conciencia de su estatus divino, cuando manifiesta claramente su intención de adquirir los privilegios que por derecho lo acompañan[91]. La τιμή, referida a la esfera de influencia de un dios, está a veces combinada con δῶρα, ἀφενός y γέρα, lo que

[85] Como señala VERGADOS (2013): 360 este es uno de los epítetos que liga a Hermes con el *trickster* Odiseo.
[86] Vid. VERGADOS (2013): 367. Sobre el ahínco con que los pastores cuidan de su rebaño, vid. Capítulo 1.
[87] Cf. *Il.* 6.47-48; 14.122-24; 20.220-22; *Od.* 1.165 y VERGADOS (2013): 370.
[88] Cf. VERGADOS (2013): 370.
[89] Como señalan RICHARDSON (2010): 182 y VERGADOS (2013): 372, parece haber aquí una reminiscencia a las palabras que Agamenón dirige a Aquiles en *Ilíada* 1.324, cuando amenaza con arrebatarle a Briseida: εἰ δέ κε μὴ δώῃσιν ἐγὼ δέ κεν αὐτὸς ἕλωμαι. Si realmente hay intertextualidad el tono humorístico es obvio, pues las palabras que en la *Ilíada* suponen un conflicto fatal entre dos líderes militares, aquí están puestas en boca de un dios recién nacido.
[90] ὄρχαμος ἀνδρῶν se refiere en Homero a líderes militares y reyes, pero en *Od*. 14.22, 121 y 20.185 hace referencia a los pastores Eumeo y Filecio respectivamente. Vid. Capítulo 2.
[91] Vid. STRAUSS CLAY (1989): 127.

demuestra que la τιμή se puede entender en un sentido material[92], como hemos visto en *Ilíada* y *Odisea*, y como el dios ha dejado claro mediante sus actos y palabras La historia de Hermes es pues, la de un tránsito de un paisaje divino a otro, de la ἐσχατιά de la cueva de Maya, donde sería un dios secundario sin prerrogativas, al panteón Olímpico donde podrá disfrutar de su *timē* y *hosiē*[93].

1.2.5. Apolo en Onquesto: 184-211.

Al llegar la aurora, Apolo se da cuenta de que sus vacas han sido robadas y se dirige a Onquesto donde se topa con el viñador con el que ya se había encontrado Hermes (184-89) y le dirige las siguientes palabras (190-200):

Ὦ γέρον Ὀγχηστοῖο βατοδρόπε ποιήεντος,
βοῦς ἀπὸ Πιερίης διζήμενος ἐνθάδ' ἱκάνω
πάσας θηλείας, πάσας κεράεσσιν ἑλικτάς,
ἐξ ἀγέλης· ὁ δὲ ταῦρος ἐβόσκετο μοῦνος ἀπ' ἄλλων
κυάνεος, χαροποὶ δὲ κύνες κατόπισθεν ἕποντο
τέσσαρες, ἠΰτε φῶτες ὁμόφρονες· οἱ μὲν ἔλειφθεν 195
οἵ τε κύνες ὅ τε ταῦρος, ὃ δὴ περὶ θαῦμα τέτυκται·
ταὶ δ' ἔβαν ἠελίοιο νέον καταδυομένοιο
ἐκ μαλακοῦ λειμῶνος ἀπὸ γλυκεροῖο νομοῖο.
ταῦτά μοι εἰπὲ, γεραιὲ παλαιγενὲς, εἴ που ὄπωπας
ἀνέρα ταῖσδ' ἐπὶ βουσὶ διαπρήσσοντα κέλευθον. 200

Anciano que siegas las zarzas de la herbosa Onquesto,
desde Pieria he llegado aquí en busca de unas vacas,
todas hembras, todas de retorcidos cuernos,
del rebaño; pues un toro negro pastaba solo, aparte de los demás,
y unos feroces perros lo seguían por detrás,
cuatro, como mortales unidos; estos fueron dejados allí, 195
los perros y el toro, lo que es realmente admirable;
y estas se fueron nada más ponerse el sol
de un tierno prado, de un dulce pasto.

[92] Vid. VERGADOS (2013): 371.
[93] Vid. JAILLARD (2007): posición kindle 3031-32.

Dime, anciano nacido hace mucho, si has visto
a un hombre pasando por el camino a cargo de estas vacas. 200

En ningún momento se nos dice cómo descubre Apolo que sus vacas han sido robadas o por qué decide ir, precisamente, a Onquesto. En el *Himno Homérico a Apolo*, Onquesto es uno de los lugares que el dios visita en su búsqueda de una localización idónea para establecer su oráculo. Aquí visita el mismo lugar en busca de su ganado perdido, entrevista al anciano, y después recibe un augurio. El poeta del *Himno a Hermes* puede haber tenido en mente el *Himno a Apolo*, lo que conferiría un tono irónico a esta escena, dado que el dios de la profecía es presentado siguiendo la misma ruta (de Pieria a Onquesto) que en el *Himno* dedicado a él, pero esta vez en un estado de ἀμηχανία[94]. La impotencia del pastor para proteger su ganado contra fuerzas abrumadoras y superiores es también un *topos* de los símiles homéricos, especialmente, cuando el atacante es una fiera salvaje y predadora, como el león[95]. La asimilación, en el Himno, de Hermes con el león hace también a Apolo parangonable al vulnerable pastor.

La mención del toro que pasta solo (193) es una muestra de que los dioses siguen las mismas técnicas que los hombres en el cuidado del ganado, manteniendo a los machos aparte de las hembras, excepto durante ciertos períodos de tiempo[96], en concordancia con el tono de *humanización* de los dioses que estamos viendo a lo largo del poema. Y la alusión a los cuatro perros (194) confirma nuestra hipótesis de que οὐδὲ κύνες λελάκοντο del verso 145 se refiere a estos perros pastores guardianes del ganado. El adjetivo que los designa, χαροποὶ, de significado incierto, no hace honor a su función, pues al contrario que los perros de los símiles iliádicos que luchan fieramente contra el león que ataca al ganado, estos no han advertido al predador, por lo que el epíteto parece estar aquí cargado de ironía[97]. Los perros trabajan juntos como mortales porque unen sus fuerzas para proteger al ganado, tal como los pastores que aparecen cincelados en el escudo de Aquiles, que también son cuatro (cf. *Il*. 18.577-78), obra de Hefesto a la que Homero se refiere como τὸ δὴ περὶ θαῦμα τέτυκτο (*Il*. 18.549), una expresión muy parecida a la que usa aquí Apolo para describir el robo de sus vacas: ὃ δὴ περὶ θαῦμα τέτυκται (196).

[94] Vid. VERGADOS (2013): 378.
[95] Vid. Capítulo 1.
[96] Como ha notado VERGADOS (2013): 288 y 386.
[97] Aunque luego pasó a significar ‘de ojos claros’ parece que originalmente pudo designar ojos brillantes por su fiereza. Como explica RICHARDSON (2010): ad loc., este epíteto se usa en la épica temprana aplicado al león.

El prado donde pastan las vacas es μαλακός y el pasto, γλυκερός (198). Se trata del espacio utópico y "bucólico" propio del *locus amoenus*, lo que hace a Apolo –que, de hecho, pronto recibirá la lira– prototipo del pastor poeta, cuyos rebaños pastan en un lugar idílico. La aliteración de consonantes y la eufonía de los genitivos refuerza la descripción de la suavidad y dulzura del lugar: μαλακοῦ λειμῶνος ἀπὸ γλυκεροῖο νομοῖο[98].

El hombre confiesa que efectivamente ha visto a un παῖς (209), no a un hombre, como imaginaba Apolo (200), guiando a las vacas hacia atrás con un ῥάβδον (210) en su mano. Este ῥάβδον designa aquí, obviamente, el cayado del pastor, y, es, por tanto, muy diferente del πλούτου περικαλλέα ῥάβδον que Hermes recibirá de Apolo en el verso 529[99]. Como ya hemos adelantado, el anciano no parece reconocer la divinidad ni de Hermes ni de Apolo, los dioses no se disfrazan para presentarse ante él, como dictaba la convención épica, ni le revelan en ningún momento que son dioses. Por otra parte, el anciano no menciona las extrañas sandalias de Hermes y no es hasta los vv. 213-14 que Apolo se da cuenta, a través de un augurio, de que el ladrón es Hermes (φιλητὴν γεγαῶτα Διὸς παῖδα Κρονίωνος, 214).

1.2.6. Apolo se dirige a Pilos y, después, a Cilene donde acusa a Hermes: 212-312.

Tras recibir el augurio, Apolo sabe que ha de dirigirse a Pilos. En su camino descubre las huellas de las vacas y se sorprende de que no sean huellas de hombre ni de mujer ni de lobos ni de osos ni de leones (223-4) en una referencia a los predadores habituales del ganado. Más bien considera, debido a las estrambóticas sandalias que Hermes ha usado, que se trata de unas pisadas de algún ser más temible y grande que un Centauro (224-6). De nuevo, la falta de habilidad de Apolo, dios de la profecía, para interpretar los signos dejados por Hermes es puesta en evidencia con gran humor e ironía[100], pero redunda, a su vez, en la caracterización tradicional del pastor abrumado por unas circunstancias que lo sobrepasan y enfrentado a un medio que no es propiamente el suyo: el de la naturaleza feraz.

[98] Vid. RICHARDSON (2010): 184 y VERGADOS (2013): 387-88, quien señala, además, que este es el único lugar en toda la poesía épica donde un pasto se describe como γλυκερός.
[99] Vid. VERGADOS (2013): 393. Sin embargo, VERNANT (1973): 170 considera que Hermes seguirá guiando a los rebaños con el caduceo.
[100] Cf. STRAUSS CLAY (1989): 131; RICHARDSON (2010): 186 y VERGADOS (2013): 395.

Finalmente, llega a la cueva de la ninfa Maya, cuyo paisaje circundante es descrito en los versos 227-34:

Ὣς εἰπὼν ἤϊξεν ἄναξ Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων.
Κυλλήνης δ' ἀφίκανεν ὄρος καταείμενον ὕλῃ
πέτρης εἰς κευθμῶνα βαθύσκιον, ἔνθα τε νύμφη
ἀμβροσίῃ ἐλόχευσε Διὸς παῖδα Κρονίωνος. 230
ὀδμὴ δ' ἱμερόεσσα δι' οὔρεος ἠγαθέοιο
κίδνατο, πολλὰ δὲ μῆλα ταναύποδα βόσκετο ποίην.
ἔνθα τότε σπεύδων κατεβήσατο λάϊνον οὐδὸν
ἄντρον ἐς ἠερόεν ἑκατηβόλος αὐτὸς Ἀπόλλων.

Hablando así se apresuró el señor Apolo, hijo de Zeus.
Y llegó al monte Cilene, cubierto de vegetación,
a la umbrosa cavidad de la roca, y donde la ninfa
inmortal dio a luz al hijo de Zeus Cronión. 230
Un olor embriagador por lo más profundo de la cueva
se esparcía y muchas ovejas de delgadas patas pastaban hierba.
Allí entonces, apresurándose, atravesó el pétreo umbral
hacia la oscura cueva el certero Apolo en persona.

La cueva de Maya es descrita ahora como un *locus amoenus* que recuerda a la descripción de la cueva de Calipso en la *Odisea* 5.55-77. Las similitudes son: la abundante vegetación (228; cf. *Od.* 5.63-4 y 68-9); la fragancia que emana de la cueva (231-2 cf. *Od.* 5.59-61); los animales que rodean el lugar (232, cf. *Od*. 5.65-7). Sin embargo, falta la referencia al agua que encontramos en *Od*. 5.70-1 y no hay indicación alguna de que Apolo admire el paisaje (*Od*. 5.75-6). De hecho, el poeta parece haber condensado la descripción odiseica para acelerar el ritmo de su narración. Quizá esté también jugando con las expectativas de su auditorio: dada la alusión al libro quinto de la *Odisea* es posible que el público esperase una conversación entre Apolo y la Ninfa; en lugar de ello, el dios ignora a Maya y se apresura a atacar directamente al culpable del robo[101]. Pero la descripción también tiene concomitancias con la de un famoso

[101] Vid. RICHARDSON (2010): 187 y VERGADOS (2013): 403. Para un análisis más detallado de las similitudes entre Maya y Calipso vid. JAILLARD (2007): posición kindle: 513 ss.

pastor, Polifemo, alrededor de cuya cueva los hombres de Odiseo encuentran a ovejas y cabras pastando (*Od*. 9.181-4)[102]. El ambiente es, por tanto, de tono pastoral y constituye el escenario idóneo para el diálogo y la confrontación entre "pastores".

El tema del secretismo y la oscuridad que invaden la cueva de Maya, evocado en el proemio, encuentra aquí un eco en las expresiones κευθμῶνα βαθύσκιον (229) y ἄντρον ἐς ἠερόεν (234) y, al mismo tiempo, parecen ser una alusión al lugar en que están ocultas las vacas, i.e., la cueva de Pilos junto al río Alfeo[103]. Este aspecto sombrío de la cueva recuerda, además, las palabras de Hermes a su madre cuando le dice que la gruta lejana en la que moran no es un lugar propio para que habiten los dioses[104].

Por último, la mención de las ovejas que pastan hierba (232) apunta a la asociación de Hermes con los animales pequeños y anticipa el verso 570, donde se concede al dios el tutelaje oficial sobre las ovejas, además de recordar al verso 2 (πολυμήλου)[105], el epíteto tradicional de Hermes[106].

Hermes al ver entrar a su hermano mayor se hace el dormido y Apolo, violando todas las leyes de la ξενία, coge las llaves de las estancias (nótese la ironía) y empieza a registrar las habitaciones (235-52)[107].

Ante esta búsqueda inútil, Apolo se dirige a Hermes directamente y lo amenaza con arrojarlo al Tártaro, si no le confiesa el paradero de las vacas (253-59). La confrontación entre Apolo y Hermes adquiere dimensiones teogónicas: un nuevo dios, Hermes, desafía la autoridad de otro dios y es amenazado con el mismo castigo que aquellos que ponen en cuestión la supremacía de Zeus. La ironía de la situación es aún mayor si recordamos que el propio Apolo fue víctima de la misma amenaza cuando mató a los Cíclopes por fabricar el rayo con el que Zeus mató a Asclepio, el hijo de Apolo (cf. Hes. fr. 54a M.-W.)[108].

---

[102] Como nota RICHARDSON (2010): 187.
[103] Vid. VERGADOS (2013): 405.
[104] Como afirma JAILLARD (2007): posición kindle 578-79 el bosque salvaje (ὕλῃ, v. 228) del monte Cilene separa el antro de Maya del mundo común a los hombres y a los dioses. La ausencia de relaciones entre hombres y dioses evoca un espacio primordial, lejano e inaccesible.
[105] Vid. VERGADOS (2013): 406.
[106] Así como ἐπιμήλιος, vid. VERNANT (1971): 171.
[107] Para un análisis de estos versos vid. RICHARDSON (2010): 188-89 y VERGADOS (2013): 407-17. Una hidria de ca. 530 a.C. parece inspirarse en el *Himno Homérico a Hermes*, pues en la cara A aparece Hermes en la cuna mientras que Maya, Apolo y Zeus discuten. En la cara B se ven las vacas de Apolo ocultas en la cueva (vid. LIMC 5 s.v. 'Hermes' nº 241). Otras fuentes iconográficas parecen atestiguar que Hermes habría escondido las vacas, no en la cueva junto al río Alfeo, sino en la propia cueva de Maya (vid. LIMC 5 s.v. 'Hermes' nos. 242-244).
[108] Vid. RICHARDSON (2010): 189 y VERGADOS (2013): 418.

Hermes comienza entonces su discurso de defensa. En primer lugar, arguye que no tiene sentido que Apolo venga a buscar sus vacas a una cueva (καὶ βοῦς ἀγραύλους[109] διζήμενος ἐνθάδ' ἱκάνεις; (262). En efecto, no es εἰκός que las vacas se guarden en lugares domésticos, como esta cueva que ha sido descrita por el poeta como una casa. Pero, por otra parte, los ladrones de ganado míticos suelen esconder el ganado en cuevas, así Hermes en 103 y 116, y Caco[110]. Además, Hermes ha introducido ya antes en su casa a un animal campestre, la tortuga[111]. En segundo lugar, niega rotundamente haber visto ni oído nada, de manera que ni siquiera podría ganarse una recompensa al denunciarlo (263-4). Estos versos nos recuerdan a *Ichneutai* de Sófocles en que el dios Apolo ofrece una recompensa a quien le ayude a buscar sus vacas robadas (fr. 314.2-4 Radt). Por último, el dios apela a su estatus de recién nacido incapaz de llevar a cabo los hechos que Apolo le imputa y afirma que si un niño robara unas vacas sería gran motivo de asombro para los inmortales (265-73). A continuación jura ¡por la cabeza de su padre! que ni él mismo es culpable ni vio a otro ladrón de las vacas (275-6)[112], «sean lo que sean las vacas» (277). Ello añade un gran toque de humor a la defensa del dios que se presenta ignorante de lo que la palabra "vaca" pueda significar en concordancia con su estrategia de mostrarse como un niño ordinario.

Tras pronunciar su discurso, Hermes se pone a silbar como si las palabras de su hermano le trajeran al fresco (278-80). Entonces, Apolo, riendo, afirma que más de una vez será capaz el joven dios de llevarse todos los bienes de una casa (282-85) y que πολλοὺς δ' ἀγραύλους ἀκαχήσεις μηλοβοτῆρας / οὔρεος ἐν βήσσῃς, ὁπόταν κρειῶν ἐρατίζων / ἀντήσεις ἀγελῃσι βοῶν καὶ πώεσι μήλων (286-88). La expresión κρειῶν ἐρατίζων, como ya hemos señalado, es usada por Homero en dos símiles de león (*Il*. 11.548-55 y 17.657-64). Así, Apolo parece querer reducir el estatus de Hermes, insinuando que le gusta la carne como a un mortal o incluso como a una fiera[113]. Apolo caracteriza a Hermes como ladrón de casas y de ganados y vemos nuevamente reminiscencias homéricas en el término μηλοβοτήρ, que aparece, precisamente, en *Il*. 18.529 en la écfrasis del escudo de Aquiles en que se describe un robo de ganado[114]. De manera quizá no hiperbólica el dios de la mántica profetiza el peligro que una criatura

[109] El adjetivo ἄγραυλος designa en *Ilíada* y en la *Teogonía* de Hesíodo, así como en el propio Himno unos versos más adelante, a los pastores (cf. *Il*. 18.162, Hes. *Th*. 26, *h.Herm.* 286).
[110] Cf. V. *Aen*. 8.190-267; Liv. 1.7; Ov. *Fast.* 1.543-86.
[111] Vid. VERGADOS (2013): 424.
[112] Sobre la ambigüedad de esta frase, vid. VERGADOS (2013): 430.
[113] Cf. VERGADOS (2013): 437.
[114] Como ha señalado RICHARDSON (2010): 193.

traviesa y rapaz como Hermes puede suponer en el futuro, semejante a hombres que asaltan por sorpresa a desprevenidos pastores y se hacen con sus rebaños.

Después Apolo insta a Hermes a bajar de la cuna (289-90)[115] y le anticipa que tendrá entre los inmortales el privilegio de ser llamado líder de los ladrones (τοῦτο γὰρ οὖν καὶ ἔπειτα μετ' ἀθανάτοις γέρας ἔξεις· / ἀρχὸς φιλητέων κεκλήσεαι ἤματα πάντα, 290-91). En efecto, ya en el verso 175 Hermes ha asegurado que sería bien capaz de ser el líder de los ladrones.

Apolo entonces coge al niño por la fuerza y este lanza lo que es llamado cómicamente por el poeta un presagio (οἰωνὸν, 295), una ventosidad, a la que añade un estornudo. Apolo entonces lo tira al suelo e, inmediatamente, le ordena que se levante y lo guíe (293-303). El niño se levanta y vuelve a proclamar su inocencia: él no ha robado las vacas, ni sabe quién lo ha hecho, lo que quiera que sean las vacas. Solo ha oído lo que se cuenta de ello. En todo momento, Hermes sujeta la lira, que esconde bajo sus pañales de niño. La lira será el objeto de transacción por las vacas robadas, pero también pasará a ser, sobre todo en la tradición iconográfica y poética, emblema del pastor-poeta y de Apolo por excelencia.

Finalmente, el pequeño dios pide a su hermano mayor que lo lleve ante Zeus para dirimir el asunto (304-12). Con ello, Hermes, desviando a Apolo de su principal objetivo, conseguirá su propósito, ser aceptado en el Olimpo, tema común a los *Himnos Homéricos*, pero tratado aquí de forma humorística, pues Hermes entrará por primera vez en el Olimpo para defenderse de una acusación de robo[116].

1.2.7. El juicio en el Olimpo: 313-96.

Los dioses se dirigen al Olimpo. Una vez allí, Apolo acusa a Hermes ante Zeus, poniendo como prueba las huellas de las vacas y al anciano de Onquesto. Hermes pronuncia su discurso de defensa haciendo, de nuevo, hincapié en que es un niño incapaz de tales hazañas. Finalmente, Zeus, reconociendo el carácter astuto de su recién nacido hijo, ordena a Hermes que lleve a Apolo al lugar en que ha escondido las vacas. En este pasaje hay varios puntos dignos de señalar en relación con el tema pastoril que atraviesa todo el poema.

---

[115] En el verso 290 Apolo llama a Hermes μελαίνης νυκτὸς ἑταῖρε, lo que cuadra bien con el carácter de ladrón que le atribuye después y con las acciones ya llevadas a cabo por el joven dios, que ha cometido el robo de las vacas por la noche.

[116] Vid. STRAUSS CLAY (1989): 135-36; RICHARDSON (2010): 190; VERGADOS (2013): 434-35.

En primer lugar, el poeta llama a Hermes οἰοπόλος (314). Homero usa esta palabra para referirse a sitios solitarios (cf. e.g. *Il*. 13.473) como si la hiciese derivar de οἶος, pero una antigua etimología alternativa la conectaba con οἶς y, por tanto, significaría "ovejero". Es difícil saber a cuál de los dos significados se hace referencia aquí, pero no son, en cualquier caso, excluyentes, ya que los pastores suelen aparecer en la épica como símbolos de soledad y aislamiento en los símiles en los que, mientras pastorean sus rebaños en solitario en los montes, observan los fenómenos de la naturaleza[117].

Cuando Zeus ve a Apolo que trae a Hermes le pregunta: Φοῖβε πόθεν ταύτην μενοεικέα λῃΐδ' ἐλαύνεις / παῖδα νέον γεγαῶτα φυὴν κήρυκος ἔχοντα; (330-31). λῃΐδα significa en la *Ilíada* "botín en forma de ganado" (cf. *Il*. 11.677-8) y estos versos parecen aludir a ese significado[118]. Mediante estas palabras Zeus parece acusar a Apolo de ser propenso al botín representado por los rebaños, lo que cuadra bien con su rol de dios pastor, ya que los ganaderos o propietarios del ganado, como hemos visto en el Capítulo 1, suelen estar dispuestos a aumentar sus reses mediante la rapiña. Zeus haría aquí exhibición de una mordaz ironía contra Apolo, víctima y no agente del robo perpetrado por Hermes, que ha heredado la astucia paterna. Por ello, Apolo se quejará de que él no ha sido el ladrón, sino la víctima del robo. Asimismo, la expresión φυὴν κήρυκος es una alusión a las futuras prerrogativas divinas de Hermes.

Las primeras palabras de Apolo en su discurso son ὦ πάτερ ἦ τάχα μῦθον ἀκούσεαι οὐκ ἀλαπαδνὸν / κερτομέων ὡς οἶος ἐγὼ φιλολήιός εἰμι (334-35). φιλολήιος es un *hapax* derivado de λῃΐδα (su significado es, por tanto, 'amante del botín'). El dios se defiende así de la acusación de avaricia que le acaba de hacer su padre[119]. A su vez acusa a Hermes de ser un saqueador (κεραϊστήν, 336) y falaz como ningún otro de los dioses u hombres (κέρτομον, οἷον ἐγώ γε θεῶν οὐκ ἄλλον ὄπωπα / οὐδ' ἀνδρῶν, ὁπόσοι λησίμβροτοί εἰσ' ἐπὶ γαῖαν, 338-39). El dios se confiesa ἀμήχανος (346) para descifrar las huellas, lo que viene a acentuar el humor de la situación y la ironía, reflejada a lo largo de todo el *Himno*, de que el dios de la profecía sea incapaz de descifrar los signos

[117] Vid. Capítulo 1. VERGADOS (2013): 449 hace también hincapié en la relación existente entre el pastoreo y la soledad para la interpretación del vocablo: «Whatever its etymology, the overarching sense seems to be 'solitary' or 'desolate' either because in such a place one would be roaming alone (the shepherds' solitary lifestyle may be relevant here as well) or because only sheep (hence no men) would be frequenting it». Cf. también RICHARDSON (2010): 195.

[118] Como señala también VERGADOS (2013): 457-58.

[119] RICHARDSON (2010): 111 y VERGADOS (2013): 460 ven aquí una alusión a la proverbial avaricia del oráculo de Delfos. Nosotros creemos, más bien, que hay que entender este pasaje en sentido literal, dada la reputación de codiciosos que tienen los dueños de ganado en la épica. Vid. Capítulo 1.

visibles del robo de sus vacas. Por tanto, acude al testimonio del hombre de Onquesto (354-5). Termina diciendo que Hermes ἐν λίκνῳ κατέκειτο μελαίνῃ νυκτὶ ἐοικὼς (358), en una nueva alusión a la oscuridad de la noche, precisa para cometer el robo; y reproduce las palabras de defensa que Hermes le había dicho en la cuna (363-4).

En su defensa Hermes empieza con un recurso de *captatio benevolentiae* (Ζεῦ πάτερ ἦτοι ἐγώ σοι ἀληθείην ἀγορεύσω· / νημερτής τε γάρ εἰμι καὶ οὐκ οἶδα ψεύδεσθαι, 368-9), bastante irónico pues ya ha mentido en varias ocasiones[120]. A continuación alega que Apolo entró en su casa sin traer testigo alguno (370-72) omitiendo al hombre de Onquesto como una forma de aseverar su posición en el Olimpo: solo un inmortal puede testificar contra otro inmortal[121]. Asimismo, lo acusa de haber ejercido violencia contra él, pues lo amenazó con arrojarlo al Tártaro (373-4). Apolo, en efecto, es fuerte (375) αὐτὰρ ἐγὼ χθιζὸς γενόμην –τὰ δέ τ' οἶδε καὶ αὐτός– / οὔ τι βοῶν ἐλατῆρι κραταιῷ φωτὶ ἐοικώς (376-7). El pequeño dios vuelve así a repetir las palabras que ya le dijo al mismo Apolo en la cueva de Cilene (cf. 265). Apela después a su padre, que debe enorgullecerse de su hijo y creerlo (378)[122], pues ὡς οὐκ οἴκαδ' ἔλασσα βόας, ὣς ὄλβιος εἴην (379), donde ὣς ὄλβιος εἴην debe de entenderse como una consecuencia de lo que habría pasado si hubiese llevado las vacas a su casa («así yo sería rico»)[123]. Las cabezas de ganado representan, en efecto, en la épica, insistimos, la riqueza de un hombre. Estrictamente hablando podemos decir que Hermes no está mintiendo puesto que es cierto que las vacas no están en su casa. El dios jura por Helios, al que teme, por los demás dioses, y por Zeus, al que quiere (380-2). La frase Ἠέλιον δὲ μάλ' αἰδέομαι (381) puede significar «temo al sol» en dos sentidos: lo reverencio y no cometería ningún crimen a su vista o temo la luz del día y, por ello, espero a la noche para cometer mis delitos. Fuere como fuere, Hermes puede jurar con tranquilidad, puesto que, en efecto, su crimen fue cometido por la noche y Helios no ha podido verlo.[124] El dios, entonces, apela a Zeus que también conoce su inocencia y jura solemnemente por los pórticos del Olimpo no haber cometido el crimen (382-84). Termina su discurso con una amenaza e insta a Zeus a proteger a los más jóvenes: καί ποτ' ἐγὼ τούτῳ τίσω ποτὶ

[120] Se trata esta, además, de una convención épica, así en *Od.* 14.192, 16.161 y *h.Dem.* 120-21 se cuentan varias historias con una aserción de veracidad. Vid. RICHARDSON (2010): 200.
[121] Vid. VERGADOS (2013): 477.
[122] πείθεο, καὶ γὰρ ἐμεῖο πατὴρ φίλος εὔχεαι εἶναι, como señala VERGADOS (2013): 479 lo normal es que sean los hijos quienes se jacten de sus padres. Además, como advierte RICHARDSON (2010): 201, Hermes parece estar dando algo por garantizado, dado que Zeus no ha admitido directamente su paternidad y su aventura amorosa fue secreta (cf. vv. 5-9).
[123] Vid. RICHARDSON (2010): 201.
[124] Vid. RICHARDSON (2010): 201 y VERGADOS (2013): 480-81.

νηλέα φωρὴν / καὶ κρατερῷ περ ἐόντι· σὺ δ' ὁπλοτέροισιν ἄρηγε (385-6). La amenaza de Hermes incluye un juego de palabras con el significado de φωρήν ('robo', pero también 'investigación'). La frase puede entenderse en dos sentidos: por una parte, es una advertencia real de venganza («lo haré pagar por esta implacable investigación»); sin embargo, por otra parte, Hermes podría estar diciendo «lo recompensaré por este robo» (cambiando el ganado por la lira), lo que tiene lugar en los vv. 496-99[125].

El discurso de Hermes empieza y termina con una apropiada mención a Zeus para crear un impacto emocional. Sin embargo, el dios no responde a las acusaciones de Apolo, más bien trata de mostrar que Apolo es culpable de un comportamiento impropio y no aporta pruebas de su inocencia. Además, en los dos discursos de Hermes (el que pronunció ante Apolo en los versos 261-77 y el que pronuncia aquí ante Zeus) el juramento del dios está encaminado a hacer avanzar la acción: con su primer juramento (por la cabeza de Zeus, 274) Hermes sugiere que Apolo deberá apelar a Zeus para resolver la disputa; con el segundo (por los pórticos del Olimpo) Hermes alude a que quiere ser admitido en el hogar de los dioses[126].

Cuando acaba de hablar el dios sostiene sus pañales (387-88), cuya mención subraya lo absurdo de que es un niño el que acaba de pronunciar un discurso. Zeus reacciona, al igual que Apolo ante su primer encuentro con Hermes, con risa y asombro (Ζεὺς δὲ μέγ' ἐξεγέλασσεν ἰδὼν κακομηδέα παῖδα / εὖ καὶ ἐπισταμένως ἀρνεύμενον ἀμφὶ βόεσσιν, 389-90), y ordena a Hermes que muestre el paradero de las vacas a su hermano mayor. Hermes accede sin rechistar al veredicto de Zeus. Después de todo, nunca ha querido refutar los cargos de Apolo sino que, en lugar de eso, ha manipulado la situación para acceder al Olimpo y de este modo ganar reconocimiento oficial de su estatus divino y de la paternidad de Zeus[127].

Este pasaje refleja el tema de la introducción de un nuevo dios en el Olimpo, pero con un toque de humor: Hermes no llega al Olimpo de la misma manera grandiosa que Apolo en *h.Apol*. 1-13 o Afrodita en *h.Hom*. 6, sino que es un acusado que tiene que defender su inocencia ante Zeus y otros dioses. El hecho de que la disputa entre Hermes y Apolo sea presentada como una pelea entre dos hermanos, que el padre tiene que

[125] Vid. RICHARDSON (2010): 201-202 y VERGADOS (2013): 484.
[126] Vid. VERGADOS (2013): 474.
[127] Vid. STRAUSS CLAY (1989): 136.

resolver, aumenta el efecto cómico: se trata de un problema familiar con tintes épicos y pastoriles[128].

1.2.8. Reconciliación y cierre del poema: 397-580. Intercambio del ganado y la lira. Invención de la siringe.

Los hermanos llegan rápidamente a Pilos y Hermes saca el ganado de la cueva junto al río Alfeo (397-402). Apolo ve las pieles de las vacas en la roca y se sorprende de que un niño haya podido demostrar tal fuerza (403-408). Cabe destacar que en el verso 400 se llama al ganado χρήματα una palabra que en la épica se usa para bienes materiales y propiedades en general[129]. No es de extrañar, sin embargo, que aquí designe a las vacas, dado que en el mundo épico estas constituyen parte de la hacienda de un hombre y son usadas como moneda de cambio. El propio Hermes ha hecho referencia varias veces a la riqueza que le reportaría el ganado (cf. 167-69, 379).

En su asombro (θαυμαίνω, 407), Apolo cita las mismas características que Hermes ha usado en su defensa: el pequeño dios había predicho que nadie podría creer que un infante fuese capaz de llevar a cabo aquello de lo que Apolo lo acusaba, y es irónico que incluso Apolo, su acusador, llegue a una conclusión similar.

Apolo, preocupado de que el nuevo dios pueda adquirir un poder superior al suyo, intenta atar a Hermes (o tal vez al ganado)[130], pero las cuerdas echan raíces por obra del recién nacido dios (409-14)[131]. Es entonces cuando Hermes saca su lira y entona una canción para aplacar la ira de su hermano (415-34)[132].

El hijo de Leto responde favorablemente al canto, en primer lugar señalando el valor de la lira: Βουφόνε, μηχανιῶτα, πονεύμενε δαιτὸς ἑταῖρε / πεντήκοντα βοῶν ἀντάξια ταῦτα μέμηλας (436-37). Apolo confirma así que la nueva invención de Hermes tiene un valor de cincuenta vacas, precisamente las que le ha robado y serán intercambiadas por la lira, como el propio Apolo parece estar sugiriendo aquí. Hemos de recordar que ya en la épica el valor de las cosas se mide por cabezas de ganado vacuno[133] y el *Himno Homérico a Hermes* sigue fiel a esta tradición, de hecho,

---

[128] Vid. VERGADOS (2013): 447.
[129] Vid. LSJ s.v. I.
[130] Para los problemas que presenta este pasaje vid. RICHARDSON (2010): 204 y VERGADOS (2013): 494-97.
[131] En una escena parecida a la del *Himno Homérico a Dioniso*, donde el dios hace crecer en el barco vides con las que ata a los piratas.
[132] Sobre esta canción vid. STRAUSS CLAY (1989): 138-40; RICHARDSON (2010): 206-207; VERGADOS (2013): 4-14; 498-500
[133] Vid. Capítulos 1 y 2.

podríamos decir, basa su argumento en el valor del ganado como moneda de cambio. En segundo lugar, Apolo pregunta al pequeño cómo ha aprendido esta habilidad (438-42). Finalmente, asegura que, aunque él mismo es compañero de las Musas, jamás nada le ha atraído tanto como este sonido (443-54), de hecho, el dios solo parece conocer el *aulós* (βρόμος αὐλῶν, 452). Los instrumentos de viento son, en efecto, típicos de pastores; recordemos que Apolo es un dios pastor que en este poema va a pasar a conceder parte de sus prerrogativas a Hermes. Así, según el poeta, Apolo no se habría convertido en el dios de la cítara a no ser por Hermes[134].

Admirado por las habilidades musicales del joven dios, Apolo le promete gloria entre los dioses inmortales y espléndidos regalos (455-62). La promesa de Apolo confirma los deseos de Hermes en los vv. 166-73: en lugar de habitar en su oscura cueva, Hermes va a ser introducido en el Olimpo y va a recibir ἀγλαὰ δῶρα (462): el caduceo (528-31), el oráculo de las abejas (530-66), el patronazgo sobre los animales (567-71) y el nombramiento de psicopompo (572-3)[135].

Hermes alaba a Apolo y su don profético asegurándole su amistad y respeto (464-74) de una forma que resulta bastante irónica, pues el dios cuyo arte adivinatorio se está ensalzando no ha sido capaz de encontrar las vacas por sí mismo. Pero, al mismo tiempo, al mencionarlo, sugiere que debería de compartir el don profético de Apolo[136]. A continuación, Hermes instruye a Apolo sobre cómo tocar la lira (475-89) de donde también se desprende ironía y humor, pues Apolo es el dios de la música. Aquí, por primera vez, se alude al intercambio, Hermes le entregará la lira a cambio de que él le proporcione κῦδος (477)[137]. Finalmente, le propone el trato en cuestión (490-95):

καί τοι ἐγὼ δώσω ταύτην Διὸς ἀγλαὲ κοῦρε·
ἡμεῖς δ' αὖτ' ὄρεός τε καὶ ἱπποβότου πεδίοιο
βουσὶ νομοὺς, Ἑκάεργε, νομεύσομεν ἀγραύλοισιν.
ἔνθεν ἅλις τέξουσι βόες ταύροισι μιγεῖσαι
μίγδην θηλείας τε καὶ ἄρσενας· οὐδέ τί σε χρὴ
κερδαλέον περ ἐόντα περιζαμενῶς κεχολῶσθαι. 495

[134] Sin embargo, en *h.Apol*. 131 el dios es citaredo nada más nacer, cf. Richardson (2010): 209. Las fuentes iconográficas nos muestran a Hermes, casi siempre con su caduceo, ya solo, ya acompañado de otros dioses, disfrutando de la música que Apolo produce con su cítara o lira, vid. LIMC 5 s.v. 'Hermes' nos. 690, 692, 694-699, 701-702, 705-707, 708, 710.
[135] Vid. VERGADOS (2013): 528-30.
[136] Vid. STRAUSS CLAY (1989): 141, RICHARDSON (2010): 210.
[137] Se trata de un acuerdo muy parecido al que le propone a la tortuga en el verso 35, como señala VERGADOS (2013): 536. Sobre el significado de κῦδος vid. JAILLARD (2007): posición kindle 2068 ss.

Y yo te la regalaré (i.e. la lira) ilustre hijo de Zeus;
yo, por mi parte, por el monte y la llanura que nutre a los caballos[138]
llevaré a pastar a los pastizales, Certero, a las camperas vacas.
Allí reunidas, tras unirse a los toros, parirán
promiscuamente hembras y machos; pues no es preciso,
por muy codicioso que seas, que sigas violentamente enfadado. 495

Hermes confirma así las condiciones del intercambio que ya ha sido aludido por Apolo (cf. 436-7), esto es, la lira a cambio de las vacas, y añade la tutela sobre la reproducción de los animales. Hermes "sella" así el acuerdo, dado que es el dios de los ἐπαμοίβιμα ἔργα como el mismo Apolo reconoce en el verso 516[139].

El ἡμεῖς del verso 491 puede entenderse como un verdadero plural, puesto que ambos dioses tienen el título de Νόμιος en cuanto que comparten el patronazgo sobre el ganado[140]. Finalmente, Hermes vuelve a hacer mención de la codicia de Apolo (κερδαλέον, 495) que ha sido ya puesta en evidencia varias veces en el poema y que, como hemos visto, cuadra bien al carácter que los griegos atribuían a los propietarios de ganado. Su mención del enfado en este punto es, por supuesto, irónica, dado que Apolo ha dejado de estar airado en cuanto ha oído el sonido de la lira. De este modo, aunque la lira va a pasar pronto a las manos de Apolo, el descubrimiento de la amable fuerza que une a los mortales e incluso a los dioses en el espíritu de la φιλότης pertenece a Hermes, el dios no solo de las fronteras y las separaciones, sino también de las alianzas y las uniones[141].

El intercambio efectivo ocupa solo dos versos y medio: Ὣς εἰπὼν ὤρεξ', ὁ δ' ἐδέξατο Φοῖβος Ἀπόλλων, / Ἑρμῆ δ' ἐγγυάλιξεν ἔχων μάστιγα φαεινήν/ βουκολίας τ' ἐπέτελλεν (497-99). μάστιξ se usa en la épica para designar el látigo con el que se conducen caballos y burros (e.g. *Il*. 5.748, 11.532, *Od*. 6.82, *h.Dem*. 378), pero no para el ganado vacuno. Sin embargo, aquí hace referencia a este, así como al resto de animales de los que Hermes va a ser patrón, incluyendo caballos y burros, como se dice en los versos 567-71. El texto indica que el μάστιξ le pertenece a Apolo por derecho,

[138] HODKINSON (1988): 51 afirma que este verso es una prueba de que en la antigua Grecia se distinguía entre pastos de llanura y de montaña.
[139] Vid. VERGADOS (2013): 531.
[140] Vid. GRAF (1999): 123; RICHARDSON (2010): 213; VERGADOS (2013): 542-43.
[141] Como señala STRAUSS CLAY (1989): 142.

como dios pastor, prerrogativa que ahora pasa a compartir con su hermano menor[142]. El látigo del pastor viene así a simbolizar el intercambio por el que Apolo recibe la lira a cambio de dejar sus vacas a Hermes.

Este intercambio ha recordado a muchos estudiosos al que se describe en la vida de Arquíloco, conservada en la inscripción de Mnesiepes, según la cual, cuando el joven iba a vender una vaca al mercado se encontró con las Musas, que le dieron la lira a cambio de la vaca e iniciaron así al joven en el arte de la poesía[143]. Del mismo modo, el pastor Hesíodo fue iniciado también en este oficio por las Musas (Hes. *Th*. 22-34). Sin embargo, como ha señalado Jenny Strauss Clay, mientras que Arquíloco y Hesíodo abandonan el pastoreo para convertirse en poetas, aquí Hermes abandona la poesía para convertirse en pastor, en una graciosa *inversión* del motivo tradicional de la iniciación poética[144].

No es extraño que Hermes reciba una recompensa por las vacas que él mismo ha robado, en lugar de, simplemente, devolverlas. Así, en la *Ilíada* hemos visto cómo los guerreros raptan ganados y pastores para pedir un rescate a cambio (cf. *Il*. 6.421-4, 11.104-106 y Capítulo 1 de esta Tesis). Como señala Laurence Kahn-Lyotard, se comprende ahora claramente cómo Hermes el ladrón es también el Hermes del intercambio. Transformar un rapto en convención, a la vez que sustituir un rol por otro, es la propia clave de su historia. Su destino se resuelve sobre una línea de repartición, y todas sus funciones tendrán que ver, poco o mucho, con las fronteras[145].

Nada más recibir la cítara, Apolo la tañe, los dioses devuelven el ganado a sus pastos en Pieria y se dirigen hacia el Olimpo (503-10)[146]. Es entonces cuando Hermes inventa la siringe: αὐτὸς δ' αὖθ' ἑτέρης σοφίης ἐκμάσσατο τέχνην· / συρίγγων ἐνοπὴν ποιήσατο τηλόθ' ἀκουστήν (511-12). Hermes sigue siendo capaz de grandes invenciones, aunque el poeta no se detiene mucho en explicar su nuevo εὕρημα. Habiendo cambiado su lira, Hermes crea el instrumento pastoril por excelencia: la

[142] Cf. RICHARDSON (2010): 213 y VERGADOS (2013): 544. En el *Áyax* de Sófocles, Áyax flagela a los que él cree son los líderes aqueos responsables de su deshonor, pero Atenea lo ha reducido a la condición de un pastor enloquecido que fustiga con el látigo pastoril a unas reses robadas en una sangrienta rapiña. Esta rapiña nocturna, por cierto, es para el engañado héroe una incursión hostil de un enemigo contra otros. La tragedia atestigua también que el μάστιξ sirve para guiar al ganado vacuno, cf. S. *Aj*. 1253-54 y Capítulo 5.

[143] Vid. e.g. RICHARDSON (2010): 22; VERGADOS (2013): 241 y, sobre todo, JAILLARD (2007): posición kindle 6768 ss. que señala la estrecha relación existente entre el pastoreo, el ἀγρός y la adquisición del don poético.

[144] STRAUSS CLAY (1989): 143, n. 148.

[145] KAHN-LYOTARD (2001): 263.

[146] Algunos editores consideran que los versos 503-78 son una interpolación, cf. STRAUSS CLAY (1989): 143-45; RICHARDSON (2010): 18-19; VERGADOS (2013): 546-48.

siringe, que se asocia ya a los pastores desde la más temprana literatura griega; así los dos pastores que están representados en el escudo de Aquiles tocan precisamente este instrumento (cf. *Il.* 18.526)[147]. Por tanto la siringe es aquí el símbolo del nuevo rol pastoral que ha adquirido Hermes y esto es más importante para el poeta que detenerse en una descripción detallada de la invención del instrumento[148].

Sin embargo, Apolo sigue mostrando temor ante las actividades de su hermano, ya que ha instituido entre los hombres los ἐπαμοίβιμα ἔργα (516), así que le obliga a jurar que no le robará la citara y el arco (513-20). El trueque, cuya invención los antiguos griegos atribuían a los pastores[149], procedería, por tanto, del mundo divino, de ahí que el intercambio comercial y el pastoreo estén bajo el patronazgo de Hermes. Además, el robo y el comercio parecen estar aquí representados como conceptos intercambiables[150], algo que no es paradójico en absoluto, como demuestran los ejemplos arriba aducidos de la *Ilíada*, en que el robo del ganado se salda con un rescate, y el propio *Himno Homérico a Hermes*, donde el dios debe primero inventar la lira y después robar para tener algo que intercambiar.

Hermes hace el juramento y Apolo, para sellarlo, le entrega el caduceo (521-33), pero le asegura que no puede compartir con él el don profético, ya que juró que ningún otro de los dioses ni de los hombres, aparte de él, podría conocer los designios de Zeus, pero le habla de las abejas del Parnaso y le ofrece formar parte de este tipo menos avanzado de adivinación (533-66). Finalmente, enumera todas las prerrogativas que, como dios, corresponden a Hermes (567-73)[151]:

ταῦτ' ἔχε, Μαιάδος υἱὲ, καὶ ἀγραύλους ἕλικας βοῦς,
ἵππους τ' ἀμφιπόλευε καὶ ἡμιόνους ταλαεργοὺς·
καὶ χαροποῖσι λέουσι καὶ ἀργιόδουσι σύεσσι

[147] VERGADOS (2013) hace también mucho hincapié en que la siringe es instrumento de pastores: «(...) Hermes as a pastoral god has created for himself and performs on the pastoral instrument *par excellence*, the syrinx» (550); «Hermes creates the pan-pipes, since he is now the shepherd-god, and the *syrinx* is the shepherd's instrument *par excellence*» (551). También lo menciona RICHARDSON (2010): 213, «(...) to compensate for Hermes' loss of the patronage of one instrument he promptly invents another, the shepherd's syrinx».

[148] Hermes tocando la siringe fue poco representado en el arte antiguo, vid. LIMC 5 s.v. 'Hermes' nos. 327-329. Lo encontramos en más ocasiones tocando el *aulós*, vid. LIMC 5 s.v. 'Hermes' nos. 321-326. En un *skyphos* del 490 a.C. tenemos a Hermes tocando el *aulós* ante unas Ninfas y un Sátiro, y a Apolo, tocando la cítara en compañía de las Musas, vid. LIMC 5 s.v. 'Hermes' nº 322.

[149] Según Dicearco de Mesene citado por Porph. *Abst.* 4.2. Vid. también VERNANT (1973): 170-71.

[150] Como señala RICHARDSON (2010): 215.

[151] Algunos editores consideran que hay una laguna tras el verso 568 y que, a partir de ahí, sería Zeus quien hablase, vid. STRAUSS CLAY (1989): 148; RICHARDSON (2010): 222-23; VERGADOS (2012): 579.

καὶ κυσὶ καὶ μήλοισιν, ὅσα τρέφει εὐρεῖα χθών, 570
πᾶσι δ' ἐπὶ προβάτοισιν ἀνάσσειν κύδιμον Ἑρμῆν,
οἶον δ' εἰς Ἄϊδην τετελεσμένον ἄγγελον εἶναι,
ὅς τ' ἄδοτός περ ἐὼν δώσει γέρας οὐκ ἐλάχιστον.

A estas tómalas, hijo de Maya, y a las camperas vacas de retorcidos cuernos, y atiende a los caballos y a los trabajadores mulos;
y a los fieros leones y a los cerdos de blancos dientes
y los perros y a las ovejas, cuantas alimenta la ancha tierra, 570
y sobre todas las clases de animales de cuatro patas, reina glorioso Hermes, y sé el único mensajero del Hades con plenos poderes, quien, a pesar de no dar regalos, te concederá un honor no más pequeño.

Hermes recibe, pues, la tutela sobre una gran cantidad de animales, tanto domésticos como salvajes y, sobre todo, de los animales pequeños, de cuatro patas, de los que era considerado protector, especialmente de las ovejas. Así, reina (ἀνάσσειν, 571) sobre los ganados y los perros pastores, pero solo atiende a los animales que pueden dañarlos (ἀμφιπόλευε, 568)[152], como los leones y jabalíes que tantas veces aparecen en los símiles homéricos atacando los rebaños. Su rol como psicopompo puede asociarse a su función de pastor porque tanto en un caso como en otro ha de conducir, ya animales, ya almas[153].

Como ha señalado Jean Pierre Vernant, y como venimos diciendo a lo largo de este estudio, los rebaños constituyen un aspecto de la riqueza de los reyes en la épica. El tesoro, guardado en casa, y los rebaños, pastoreados en el ἀγρός, forman un contraste, continúa el estudioso, en el plano de los valores económicos, como lo interior y lo exterior, lo fijo y lo móvil, el espacio cerrado doméstico y el espacio abierto del ἀγρός. Lo que los griegos llaman ἀγρός es, en efecto, por oposición al mundo de la ciudad, a la casa e incluso a los campos cultivados, el dominio de lo pastoril[154], los terrenos consagrados al recorrido, el espacio libre donde se lleva a la las bestias y donde se caza a las fieras, el campo lejano y salvaje al que los rebaños animan.

[152] Vid. VERGADOS (2013): 578-79.
[153] Como señala VERGADOS (2013): 578.
[154] Vid. CHANTRAINE s.v.

Además, como demuestra el estudioso francés, la palabra que designa el rebaño de ovejas, πρόβατον, es bastante significativa: expresa, en sentido propio, "lo que camina", "lo que se desplaza". A través de la superficie del ἀγρός, Hermes pastoril empuja, llevándolos con su bastón mágico, los rebaños sobre los que, en tanto que dios de los pastores[155], tiene poder, de igual forma que Hestia patrocina, en tanto que divinidad doméstica, los bienes fijados en la casa[156].

Pero no es solamente marchando como los rebaños traducen, en la fortuna, el aspecto de movimiento. Constituyen también la primera forma de riqueza que, en lugar de continuar fija, es susceptible de acrecentarse o, por el contrario, de disminuir. Primeramente, porque con la complicidad de Hermes, ladrón de rebaños, se puede acrecentar el ganado mediante las incursiones de rapiña sobre la tierra del vecino. Luego, porque si Hermes ἐπιμήλιος (Paus. 9.34.3), Hermes πολύμηλος (*Il*. 14.490) es favorable, el ganado se multiplicará y aumentará la riqueza de crías. En efecto, el dios ya ha afirmado su patronazgo sobre la reproducción de los ganados (493-95), que comparte con Hécate (Hes. *Th*. 444 ss.). Los griegos en plena economía mercantil, no tendrán dificultad en reconocer, bajos los rasgos de su dios del comercio, la figura del antiguo dios de los pastores: en el movimiento del dinero, que él mismo se reproduce sin fin por el juego de los intereses, verán todavía el crecimiento del rebaño que se multiplica a intervalos regulares. Designarán con el mismo vocablo, τόκος, los intereses del capital y la cría que paren las bestias del rebaño (Ar. *Pol*. 1258b)[157].

Tres signos quedan de la actividad del joven dios en el primer día de su vida: la lira es llevada al Olimpo como signo de reconciliación (509); las pieles del ganado quedan eternamente en la tierra (124-6); y las carnes quedan escondidas dentro de la cueva, suspendidas entre el cielo y la tierra (136), ofreciendo un callado, invisible testimonio de los misteriosos poderes mediadores de la nueva divinidad.

Como Apolo afirma en el v. 516 el domino de Hermes se extiende a todos los ἐπαμοίβιμα ἔργα, tanto al latrocinio, como al negocio. Las vacas mismas se han convertido en emblema de la prerrogativa del joven dios; no solo fueron primero robadas y usadas como el vehículo del primer trueque acordado, sino que en su nueva condición doméstica, se convertirán en el estándar mediante el que se lleva a cabo el

[155] De las 906 fuentes iconográficas que recoge el LIMC sobre 'Hermes', 66 muestran al dios como patrón de los pastores (LIMC 5 s.v. 'Hermes' nos 241-307). Cabe destacar que gran parte de ellas son arcadias, lugar de nacimiento del dios, en que recibía gran culto (nos 260-278) o beocias (nos 271a-g).
[156] Vid. VERNANT (1973): 169-70. JAILLARD (2007): posición kindle 1153 también señala que Hermes es garante de las buenas relaciones entre la ἐσχατιά y la ciudad.
[157] Vid. LSJ s. v. y VERNANT (1973): 170-71.

intercambio comercial. En otras palabras, se han convertido en χρήματα (cf. 400), en bienes en circulación y en la base común de toda actividad comercial[158].

Pero además del movimiento de los bienes materiales, ἐπαμοίβιμα ἔργα abarca la comunicación verbal, puesto que las palabras también son un medio de intercambio. Todos los intercambios verbales, conversaciones y actos de comunicación pertenecen al dominio de Hermes. Así como el latrocinio y el comercio no son sino dos aspectos separados del mismo fenómeno, la esfera verbal, bajo el patronazgo de Hermes, abarca mentiras, engaños y perjurios así como juramentos, contratos e instrucción. Lo que une las varias manifestaciones de los ἐπαμοίβιμα ἔργα es el movimiento y el pasaje.

Los regalos que Apolo asegura a Hermes, la profecía de las abejas, el caduceo, y el patronazgo no sólo sobre el ganado, sino sobre todos los animales domésticos, e incluso sobre sus más temidos predadores, tienen la mediación como denominador común y se convierten en la base de las *timai* de Hermes[159].

Las acciones de Hermes tienen sentido dentro del contexto de su Himno en concreto y de los *Himnos Homéricos* en general, como ha demostrado Jenny Strauss Clay. Apolo nace en un período temprano del régimen de Zeus, antes de que el dios supremo haya consolidado totalmente su poder; Hermes, por otra parte, en el contexto de su Himno, es el último de los Olímpicos que ha nacido. Las *timai* de los otros han sido ya divididas y distribuidas. No queda nada para Hermes, que se ve entonces obligado a adquirir sus honores por robo o intercambio. El *Himno a Apolo* y el *Himno a Hermes*, por tanto, están situados en polos opuestos de la historia mitológica de la familia Olímpica[160].

La asignación de *timai* entre los dioses ya está cumplida, y la organización del cosmos olímpico más o menos completa. Sin embargo, todavía falta algo esencial en su funcionamiento. La naturaleza del elemento que falta emerge tan pronto como observamos que el sistema de divisiones y fronteras Olímpicas permanece estático y sin vida a no ser que adquiera la posibilidad de movimiento entre sus esferas y límites. Introducido solo después de que la configuración jerárquica del cosmos se haya cumplido y sus límites se hayan definido, Hermes encarna este principio de

[158] Las pieles de vacuno son especialmente valoradas en el mundo antiguo por su aprovechamiento para fabricar correas, cinturones, envases, ropa y armaduras. Cf. CANCIK & SCHNEIDER s.v. 'cattle'.
[159] Vid. STRAUSS CLAY (1989): 143-48. KAHN-LYOTARD (2001): 256-57 y JAILLARD (2007): posición kindle 2355 también señalan que todas las prerrogativas que adquiere el dios Hermes tienen en común el intercambio y el tránsito.
[160] Vid. STRAUSS CLAY (1989): 96. Vid. también JAILLARD (2007): posición kindle 295, que afirma también que el Himno pone en escena un reajuste del panteón divino.

movimiento. Hermes permite así que el cosmos retenga su estructura ordenada mientras instituye simultáneamente el movimiento entre sus componentes articulados. Los movimientos de pasaje y penetración de Hermes no niegan la jerarquía Olímpica ni intentan abolir la insistencia de Apolo en los límites ordenados. Mientras que permite la mediación y el movimiento entre fronteras, el pasaje de Hermes las deja intactas y, de hecho, reafirma su presencia. Como un transgresor de los límites, Hermes se convierte simultáneamente en su guardián y como tal se convierte en compañero de Apolo. La reconciliación de Apolo y Hermes representa en última instancia su necesaria complementariedad e interdependencia[161].

Como advierte, acertadamente, Jean Pierre Vernant, Hermes representa en el espacio y en el mundo humano, el movimiento, el paso, el cambio de estado, las transiciones, los contactos entre elementos extraños. En la casa, su lugar está en la puerta, protegiendo el umbral, rechazando a los ladrones porque él mismo es ladrón (*h.Herm*. 14-15); para él no existen ni cerraduras, ni vallas, ni fronteras y se desliza por la cerradura como la niebla (146-47)[162]. Presente en las puertas, tiene su sede también en la entrada de las ciudades, en las fronteras de los Estados, en las encrucijadas, a lo largo de las carreteras, señalando el camino, sobre las tumbas, puertas que abren el acceso al mundo infernal. En todos los lugares donde los hombres, abandonando su mansión privada, se reúnen y entran en contacto para el cambio (bien se trate de discusión o de comercio), como ocurre en el ágora, y para la competición, como en el estadio, Hermes está allí. Asiste como testigo a los acuerdos, a las treguas, a los juramentos entre partidos opuestos; sirve de heraldo, de mensajero, de embajador en el extranjero. Guía en esta vida, a los viajeros; en la otra, conduce las almas hacia el Hades y en algunas ocasiones las trae de nuevo. Mediador entre hombres y dioses, entre lo de arriba y lo de abajo, presente entre los hombres, Hermes es al mismo tiempo invisible, omnipresente[163].

Hermes se ha convertido al fin en un dios de pleno derecho, por lo que puede entrar en el Olimpo con su hermano. Zeus se alegra y los dioses se reúnen. El poema se cierra con la fórmula típica de los *Himnos Homéricos* (571-80)[164]. El ladrón se ha convertido en pastor y patrón de todo tipo de intercambios y la reconciliación entre

[161] Cf. STRAUSS CLAY (1989): 98-102 y JAILLARD (2007): posición kindle 318-325.
[162] Atenea, diosa de la μῆτις, usa un recurso muy parecido para colarse en la habitación de Nausícaa, cual soplo de brisa, cf. *Od*. 6.20.
[163] VERNANT (1973): 138.
[164] Sobre esta fórmula vid. VERGADOS (2013): 583-86.

pastores señala sus afinidades y diferencias: Apolo es pastor que tañe la lira[165]; Hermes toca la siringe pastoril[166]. Como afirma Dominique Jaillard, en la posteridad literaria, la geografía poética superpone la cima gloriosa y aislada del Parnaso apolíneo y el ἔρος del ἀγρός bucólico, coloreado por la memoria de Hermes y su "familia" mítica, las Ninfas, Pan y los poetas pastores[167].

2. El *Himno Homérico a Afrodita*

2.1. Introducción

El mundo de la épica, como veremos, adquiere gran importancia en el Himno dedicado a la diosa del amor, pues señala el fin de la edad heroica al tiempo que completa algunas de las historias que son solo aludidas en la *Ilíada*, en este caso, la del *affair* entre Anquises y Afrodita del que nació el héroe troyano Eneas. Nos encontramos así con el motivo típico del príncipe pastor que, solo, en la montaña, recibe la visita de una diosa. Sin embargo, al contrario que en la *Ilíada*, este encuentro es descrito con un detalle en que el entorno y los personajes pastoriles adquieren gran protagonismo, al tiempo que la aventura entre el mortal y la diosa tiene una significación cosmogónica de consecuencias irreversibles.

2.2. Argumento y fecha de composición

La estructura de este himno es, como ha señalado Nicholas Richardson, simple, pero atípica[168]. El proemio es inusualmente largo (1-44). El poeta proclama como su tema «los trabajos de Afrodita» (más que la diosa en sí misma). Describe su poder sobre todos los seres vivos, pero añade que hay tres diosas que no están sujetas a su influencia, Atenea, Ártemis y Hestia (7-33). Cada una tiene un pasaje en que se describen su naturaleza y poderes. El poeta afirma que incluso Zeus ha caído en las redes de Afrodita enamorándose de mujeres mortales, sin el conocimiento de Hera, a

[165] Así en E. *Alc*. 579, Apolo, que sirve como pastor a Admeto, toca himeneos con la lira mientras pastorea el rebaño, probablemente para que las reses se unan y se reproduzcan, y el encanto de su música es tan grande que incluso las bestias salvajes se acercan mansamente a los rebaños. Vid. GUTZWILLER (2006): 14-15.
[166] Conservamos una crátera de figuras rojas (580-570 a.C.) y un relieve de mármol de Delfos (540-530 a. C.) que muestran a Hermes tocando la siringe y a Apolo tañendo la lira, vid. LIMC. 5 s.v. 'Hermes' nº 327 y nº 329. Sin embargo, también hay representaciones en que Hermes tañe la lira o la citara, vid. LIMC 5 s.v. 'Hermes' nos. 313-320.
[167] JAILLARD (2007): posición kindle 7341.
[168] Vid. RICHARDSON (2010): 27.

quien también le concede unas palabras de alabanza[169]. Se narra entonces cómo Zeus hizo que la propia Afrodita se enamorase de un hombre mortal, de manera que al no desconocer esta experiencia, no pudiese presumir de cómo había unido a dioses y diosas con mortales, y provocado que los inmortales tuviesen descendencia mortal (45-52).

Esta introducción general da paso a la sección narrativa del poema (53-291), que podemos dividir en dos partes: la seducción de Anquises y su unión con Afrodita (53-167) y las consecuencias de dicha unión (168-291), seguidas de la típica fórmula de despedida de los *Himnos Homéricos* (292-3).

En la primera parte de esta sección narrativa acudimos a los preparativos de Afrodita, vestida y engalanada por las Gracias, para seducir a Anquises (54-64). La diosa se dirige inmediatamente al monte Ida y Anquises queda asombrado por su belleza. Entonces se dirige a ella en un parlamento típico en que le pregunta si es una diosa (81-106). Afrodita debe recurrir al engaño para conseguir su propósito, puesto que el mortal teme unirse a una divinidad, y le cuenta una historia falsa: ella no es una diosa, sino una mortal que fue raptada por Hermes cuando bailaba con las Ninfas en honor de Ártemis. El dios mensajero le dijo que debía casarse y dar hijos a Anquises por lo que no debe temer, pues su unión está sancionada por los dioses (107-142). Sigue un discurso de Anquises y la escena del encuentro sexual entre ambos (143-67). La diosa infunde el sueño en su amante y se quita su disfraz de mortal. Entonces lo despierta, le confiesa que es una diosa y se introduce la segunda parte de esta sección narrativa en la que Afrodita profetiza el futuro de Anquises, así como las nuevas relaciones que han quedado establecidas entre dioses y mortales. Anquises tendrá un hijo glorioso, el héroe Eneas, y la diosa no volverá a propiciar encuentros entre divinidades y mortales, pues ahora sabe la vergüenza y el dolor que surge de tales uniones. Asimismo le advierte que nadie ha de saber que ha yacido con la diosa Afrodita (168-291).

Si en el *Himno a Hermes* asistíamos a una crisis en el Olimpo originada por el nacimiento de un nuevo dios al que hay que conceder sus prerrogativas, en el *Himno a Afrodita* esta crisis está marcada por un conflicto de intereses entre divinidades[170]. Afrodita obliga incluso al gran Zeus, al dios supremo, el encargado de distribuir las *timai* entre los dioses, a unirse con mujeres mortales. Ello provoca el nacimiento de héroes, mitad hombres mitad mortales, lo que pone en peligro la clara distinción entre

[169] Sobre el proemio del Himno puede verse e.g. STRAUSS CLAY (1989): 155-64; RICHARDSON (2010): 224-29; OLSON (2012): 129-60.
[170] Sobre la crisis en el Olimpo como tema recurrente de los Himnos mayores, vid. BERNABÉ (2002): 95-96.

dioses y hombres, pero además la acción de la diosa supone la victoria sobre el más poderoso de los dioses por lo que puede socavar el sistema Olímpico establecido. Así, si al final del *Himno a Hermes* esta situación de crisis queda solucionada mediante la aceptación del nuevo dios y nuevas relaciones entre dioses y mortales, el *Himno a Afrodita* también nos muestra un tiempo pasado que ya no volverá y una nueva etapa en la relación entre dioses y mortales: de ahora en adelante las divinidades no se volverán a unir con mortales. Eneas será el último héroe. Todo ello se debe al designio de Zeus (45-52) del que Afrodita y Anquises van a ser instrumentos sin saberlo. Una vez consumada la unión entre ambos, se inicia una nueva era en que Afrodita ya no incitará nunca más a los inmortales a unirse con mortales. La sexualidad femenina queda, de este modo, sometida al poder del patriarcado[171].

Desde este punto de vista, el *Himno a Afrodita* tiene una estrecha relación con otros poemas épicos, en concreto con la *Ilíada,* y con la *Teogonía* de Hesíodo. En la *Ilíada* se nos dice en varias ocasiones que Anquises engendró a Eneas tras unirse a Afrodita mientras pastoreaba en el monte Ida (cf. *Il*. 2.820-21; 5.247-48, 312-13), historia que también es conocida por Hesíodo (cf. Hes. *Th*. [1008-12]). De este modo, el *Himno Homérico a Afrodita* vendría a rellenar el "hueco" de estos relatos que simplemente aluden a la unión de Anquises y Afrodita sin detenerse en los detalles y circunstancias que la rodearon. Asimismo, el discurso de Afrodita sobre el futuro de Eneas viene a aumentar la profecía de Poseidón en *Il*. 20.302-8. Por otra parte, en *Trabajos y Días*, Hesíodo narra cómo la Edad de los Héroes llegó a su fin cuando estos perdieron la vida en Tebas y Troya (Hes. *Op*. 161-65), pero el poeta no explica por qué no se produjo una nueva generación de héroes. El *Himno a Afrodita*, situado en el tiempo justo antes de la Guerra de Troya, nos ofrece la explicación: al hacer que Afrodita se una con un mortal y sufra la humillación de este encuentro, así como el dolor de tener a un hijo mortal, Zeus consigue que la diosa deje de propiciar este tipo de uniones y pone así fin a la intimidad entre dioses y mortales y al nacimiento de nuevos héroes[172].

[171] Vid. STRAUSS-CLAY (1989): 152-201; BERNABÉ (2002): 99-109; OLSON (2012): 28-29, que es el único que advierte, además del tema del fin de la edad heroica, el de la sumisión de la sexualidad femenina al patriarcado: 30-33.

[172] Sobre este tema vid. en especial OLSON (2012): ix, 1-9 y 16, que defiende que el Himno solo puede entenderse plenamente como una respuesta a otras composiciones épicas, en concreto, la *Ilíada*, la *Odisea* y la *Teogonía*. La relación del Himno con estas épicas es también señalada por STRAUSS CLAY (1989): 167-69 y RICHARDSON (2010): 29-30.

Una vez establecido el argumento y las principales interpretaciones del poema, vamos a ahora a pasar a un análisis detallado de aquellos elementos del Himno que se relacionan estrechamente con los pastores y el mundo pastoril.

2.3. El mundo pastoril en el Himno Homérico a Afodita

2.3.1. Presentación de Anquises y su entorno: 53-55.

Como hemos dicho, tras el proemio (1-44), el poeta introduce la secuencia narrativa del Himno contándonos el plan de Zeus: hacer que Afrodita se enamore de un mortal (45-52). A continuación se revela al público, si bien no todavía a la diosa, el nombre de dicho mortal, Anquises, ὃς τότ' ἐν ἀκροπόλοις ὄρεσιν πολυπιδάκου Ἴδης / βουκολέεσκεν βοῦς δέμας ἀθανάτοισιν ἐοικώς (54-55). [173]

Los versos 54-55 evocan el motivo de *Il*. 2.820-1: (...) Αἰνείας, τὸν ὑπ' Ἀγχίσῃ τέκε δῖ' Ἀφροδίτη / Ἴδης ἐν κνημοῖσι θεὰ βροτῷ εὐνηθεῖσα; *Il*. 5.313: (...) μήτηρ, ἥ μιν ὑπ' Ἀγχίσῃ τέκε βουκολέοντι y Hes. *Th*. [1008-10]: Αἰνείαν δ᾽ ἄρ᾽ ἔτικτεν εὐστέφανος Κυθέρεια / Ἀγχίσῃ ἥρωι μιγεῖσ᾽ ἐρατῇ φιλότητι / Ἴδης ἐν κορυφῇσι πολυπτύχου ὑληέσσης.

El verso ὃς τότ' ἐν ἀκροπόλοις ὄρεσιν πολυπιδάκου Ἴδης (54) combina dos fórmulas homéricas (cf. *Il*. 5.523, *Od*. 19.205: ἀκροπόλοις ὄρεσιν; *Il*. 14.157, 307; 20.59, 218; 23.117: πολυπιδάκου Ἴδης). Como hemos visto en el Capítulo 1, es normal que los pastores anden por las cimas de las montañas cuando llega la época estival y las tierras bajas se secan, lo que deja sin forraje al ganado. En el mito griego es, precisamente, en las montañas donde se producen los encuentros con divinidades[174], como sucede también en los textos de *Ilíada* y *Teogonía* que acabamos de citar. Por otra parte, el adjetivo πολυπιδάκου nos sitúa en un ambiente propicio para el pastoreo, pues el agua hace crecer la hierba tan necesaria para apacentar al ganado.

La expresión βουκολέεσκεν βοῦς coincide con *Il*. 5.313 en que se dice que Anquises fue seducido por la diosa mientras pastoreaba su ganado (βουκολέοντι), como tantos otros príncipes de la épica homérica que tienen encuentros con diosas o ninfas mientras realizan su labor pastoril. La fraseología parece estar tomada de *Il*. 21.448-49[175], donde Poseidón recuerda a Apolo los males que sufrió cuando tuvo que pastorear

[173] Citamos por la edición de RICHARDSON (2010).
[174] Vid. BUXTON (1994): 91.
[175] Como señala OLSON (2012): 166.

el ganado de Laomedonte: βοῦς βουκολέεσκες / Ἴδης ἐν κνημοῖσι πολυπτύχου ὑληέσσης.

Estos versos, pues, nos indican no solo que Anquises es digno amante de Afrodita por su belleza igual a la de un dios (55)[176], sino que también nos introducen en el marco pastoril donde este hombre –que aún es un príncipe sin progenie, pero que al final del poema se convertirá en el padre de uno de los héroes más famosos de la Guerra de Troya– apacienta su ganado vacuno: la cima del monte Ida, rico en manantiales.

2.3.2 Afrodita llega al Monte Ida: 65-74.

Afrodita se siente atraída por Anquises nada más verlo, por lo que se dirige a su templo en Pafos, Chipre, donde las Gracias la bañan y después ella se viste primorosamente y se adorna con joyas de oro. Una vez preparada, se dirige volando al monte Ida (56-67)[177]. Y cuando llega al lugar, rico en manantiales (πολυπίδακα, 68), se dirige directamente hacia el establo a través de la montaña (βῆ δ' ἰθὺς σταθμοῖο δι' οὔρεος, 69). Los lobos, leones y leopardos la siguen y ella infunde el deseo entre los animales, que se aparean en sus sombrías guaridas (70-74).

αὐτὴ δ' ἐς κλισίας εὐποιήτους ἀφίκανε· 75
τὸν δ' εὗρε σταθμοῖσι λελειμμένον οἶον ἀπ' ἄλλων
Ἀγχίσην ἥρωα θεῶν ἄπο κάλλος ἔχοντα.
οἱ δ' ἅμα βουσὶν ἕποντο νομοὺς κάτα ποιήεντας
πάντες, ὁ δὲ σταθμοῖσι λελειμμένος οἷος ἀπ' ἄλλων
πωλεῖτ' ἔνθα καὶ ἔνθα διαπρύσιον κιθαρίζων. 80

Pero ella llegó a las bien construidas cabañas; 75
y lo encontró en los establos, solo, apartado de los demás,
al héroe Anquises, cuya belleza procedía de los dioses.
Los demás, todos juntos, seguían a los rebaños por los pastos
herbosos, pero él, en los establos, solo, apartado de los demás,
iba de aquí para allá tocando conmovedoramente la lira. 80

[176] Vid. RICHARDSON (2010): 230.
[177] Sobre los preparativos de Afrodita para seducir a Anquises, vid. STRAUSS CLAY (1989): 171; RICHARDSON (2010): 230-31; OLSON (2012): 167-75.

Como ha señalado Olson, la experiencia de la diosa al llegar al monte Ida está delimitada y formada por un conjunto de elementos principalmente pastorales que representan la perspectiva y los intereses de Anquises y sus compañeros pastores. Así, el narrador externo vuelve a hacer hincapié en la abundancia de manantiales del Ida, que permiten el crecimiento de la hierba y, por tanto, que haya suficiente pasto para el ganado (Ἴδην πολυπίδακα, 68). La diosa se dirige directamente al establo, lo cual supone una sorpresa, pues los versos 54-55 así como los textos paralelos de *Ilíada* y *Teogonía* hacían presuponer que el encuentro entre Anquises y Afrodita iba a tener lugar en los pastos de las cumbres del Ida[178]. El poeta incide en la innovación que está introduciendo mediante la repetición del vocablo σταθμός (69, 76).

Los animales que se acercan a Afrodita son peligrosos y predadores, pero acuden a su encuentro como si de mascotas se tratase, lo que pone de manifiesto el extraordinario poder de la diosa sobre todas las criaturas. El verso 70 evoca los versos de *Od*. 10.218-19 donde los hombres transformados en fieras salvajes por Circe, reciben a los compañeros de Odiseo como si de perros se tratasen: ὣς τοὺς ἀμφὶ λύκοι κρατερώνυχες ἠδὲ λέοντες / σαῖνον[179]. En esta descripción, sin embargo, la perspectiva pastoril está fuertemente enfatizada, pues los animales que reciben a Afrodita son los predadores habituales del ganado: los lobos, asociados a las montañas en *Il*. 16.158-9, 352-5 y *Od*. 10.212, suelen atacar a los ciervos (cf. *Il*. 13.102-3, 16.158-9), pero solo matan al ganado cuando el pastor negligente ha dejado al rebaño esparcido por los campos sin vigilancia (cf. *Il*. 16.352-3). Por su parte, el león es el predador por excelencia del rebaño en la poesía homérica y, desde este punto de vista, el mayor enemigo del pastor. El león se lanza contra establos, ganados, perros guardianes y pastores, que, en ocasiones, no pueden hacer nada por defender a sus reses[180]. Osos y leopardos, por el contrario, representan un grado aún mayor de ferocidad y exotismo en la tradición literaria conocida de la época, pues no se acercan ni a los pastores ni a sus animales. Tenemos pues aquí una gradación ascendente de los animales menos peligrosos a los más dañinos, cuya fiereza está marcada por su total aislamiento: habitantes de las cimas de las montañas, jamás se topan con hombres y no atacan al

[178] Vid. OLSON (2012): 176.
[179] Vid. RICHARDSON (2010): 232, OLSON (2012): 176-77.
[180] Vid. OLSON (2012): 177 y Capítulo 2.

ganado. Entre la ciudad y las guaridas de las fieras salvajes, en la frontera entre la civilización y lo agreste, se sitúa el reino de Afrodita[181].

Afrodita llega al fin a su destino. Olson ha visto un paralelo entre el encuentro de Afrodita y Anquises y el de Odiseo y Eumeo en el libro 14 de la *Odisea*. Ambas escenas están localizadas en alquerías aisladas lejos de la ciudad (cf. *Od*. 14.2: χῶρον ἀν' ὑλήεντα δι' ἄκριας), y muestran un encuentro entre una persona disfrazada y un pastor que se ha quedado en la cabaña mientras sus compañeros se van a dar de pastar a los ganados (cf. *Od*. 14.25-8), pero mientras que Eumeo está preparándose unas sandalias con pieles de buey, Anquises permanece ocioso tocando la lira[182].

El aislamiento y soledad de Anquises están marcados por las repeticiones de los versos 76 y 79 (λελειμμένον οἷον ἀπ' ἄλλων, λελειμμένος οἷος ἀπ' ἄλλων). Recordemos que en la *Ilíada* el pastor, en época de trashumancia cuando sube a las montañas a dar el pasto a sus animales, se convierte en el símbolo perfecto de vulnerabilidad debido a su aislamiento. El peligro puede venir no solo de los fenómenos naturales o de los ataques de los predadores, sino también de los encuentros con los dioses, que pueden acabar mal[183]. Las epifanías en un entorno natural tienen lugar cuando alguien está solo, especialmente en el caso de los pastores, así, por ejemplo, el Juicio de Paris (*cf*. E. *Andr*. 281), el encuentro de Hesíodo con las Musas (Hes. *Th*. 21-35) o el encuentro de Tiresias con Atenea y Cariclo (Call. H. 5.70-8)[184].

El encabalgamiento de πάντες marca un claro contraste con el resto de pastores, que han salido a realizar sus labores, y Anquises que se encuentra allí solo cuando Afrodita lo descubre. Anquises, al contrario que Eumeo, no parece tener nada que hacer y, simplemente, se está entreteniendo. La lira no juega ningún papel en la historia ni vuelve a aparecer, ni siquiera se nos dice el momento en que Anquises la suelta[185]. Más bien, el instrumento y su habilidad para tocarlo son un símbolo de su estatus privilegiado: es un héroe (77) y los héroes disfrutan del privilegio de su tiempo libre tocando la lira, como Aquiles en *Il*. 9.186-9. Del mismo modo, Paris toca la siringe en la descripción de Eurípides del Juicio de Paris en *IA* 573-9 (*cf*. *Hel*. 358) y en los vasos

[181] Como señala STRAUSS CLAY (1989): 172. Vid. también SEGAL (1981): 23.
[182] Vid. OLSON (2012): 179.
[183] Vid. BUXTON (1994): 91.
[184] Vid. RICHARDSON (2010): 232. Sobre el caso concreto de la soledad de Paris, vid. STINTON (1965): 12.
[185] Compárese con el protagonismo que tiene la lira en el *Himno Homérico a Hermes*, donde no solo sirve para "seducir" a Apolo, que olvida, así, su enfado, sino también como objeto de intercambio por las vacas robadas. Hemos de señalar, además, que no poseemos ninguna fuente iconográfica que muestre a Anquises tocando la lira (vid. LIMC 1 s.v. 'Anchises'), por lo que hemos de suponer que se trata de una innovación por parte del poeta del Himno.

pintados se le muestra tocando la lira. En *Il.* 3.54 Héctor reprocha a Paris la inutilidad de su lira[186].

El resto de pastores se dirige νομοὺς κάτα ποιήεντας (78), donde el adjetivo marca su meta: encontrar los más herbosos y mejores pastos posibles[187].

El paisaje es, por tanto, rico en ambientación pastoril y mete al público de lleno en los quehaceres diarios de los pastores. En las altas montañas apacientan su ganado en los mejores pastos, pero es posible que se topen con fieras predadoras, como las que se encuentra Afrodita. Deben salir todos los días, excepto Anquises, príncipe dueño del ganado, héroe, que puede pasar su tiempo libre tocando la lira en ese *locus amoenus* que es el enclave pastoril. Pasamos así, de los pastores que tocan la siringe para guiar al ganado en el escudo de Aquiles (*Il*. 18.526), al pastor ocioso que se dedica a la música y que tanto protagonismo adquirirá en la poesía bucólica.

2.3.3. Anquises se dirige a Afrodita: 92-106.

La diosa se presenta ante Anquises semejante a una doncella y el héroe no puede contener su asombro (81-91), pues cree que está ante una diosa (92-96),

ἦ τις νυμφάων αἵ τ' ἄλσεα καλὰ νέμονται,
ἢ νυμφῶν αἳ καλὸν ὄρος τόδε ναιετάουσι
καὶ πηγὰς ποταμῶν καὶ πίσεα ποιήεντα.
σοὶ δ' ἐγὼ ἐν σκοπιῇ, περιφαινομένῳ ἐνὶ χώρῳ, 100
βωμὸν ποιήσω, ῥέξω δέ τοι ἱερὰ καλὰ
ὥρῃσιν πάσῃσι· σὺ δ' εὔφρονα θυμὸν ἔχουσα
δός με μετὰ Τρώεσσιν ἀριπρεπέ' ἔμμεναι ἄνδρα,
ποίει δ' εἰσοπίσω θαλερὸν γόνον, αὐτὰρ ἔμ' αὐτὸν
δηρὸν ἐῦ ζώειν καὶ ὁρᾶν φάος ἠελίοιο 105
ὄλβιον ἐν λαοῖς καὶ γήραος οὐδὸν ἱκέσθαι.

(97-106)

o alguna de las ninfas que los bosques bellos rondan
o de las ninfas que este bello monte habitan
y las corrientes de los ríos y los prados herbosos.

[186] Vid. RICHARDSON (2010): 233, OLSON (2012): 181.
[187] Vid. OLSON (2012): 180.

A ti yo en la cima de la montaña, visible en la región, 100
un altar te haré y te ofreceré bellas ofrendas
en todas las estaciones; y tú siendo amable conmigo
concédeme ser un hombre distinguido entre los troyanos,
y concédeme en el futuro un fuerte hijo, en cuanto a mí mismo
vivir bien y largamente y ver la luz del sol 105
rico entre las gentes del pueblo y llegar al umbral de la vejez.

El parlamento de Anquises recuerda al que le dirige Odiseo a Nausícaa en *Od*. 6.149-58. Sin embargo, allí el héroe admite la posibilidad de que la joven pueda ser una mortal, mientras que aquí Anquises está seguro de encontrarse ante una diosa y su discurso tiene las características básicas de una oración: saludar a la divinidad por su nombre, prometerle culto y pedirle prosperidad a cambio. Al contario que Odiseo que con sus palabras sólo pretende ganarse la simpatía de la muchacha, la oración de Anquises es sincera[188]. Los pastores parecen encarnar en la literatura griega al hombre piadoso en extremo. Así, en *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides, uno de los pastores del grupo que se topa con Orestes y Pílades cree que está ante divinidades marinas y propone ofrecerles una oración; del mismo modo, en *Bacantes* los pastores testigos de los ritos dionisiacos comprenden inmediatamente que Dioniso es un dios de pleno derecho, al contrario que el teómaco Penteo[189].

El catálogo que ofrece Anquises sobre la probable identidad de la divinidad que lo visita se divide en tres categorías, de las que cada una ocupa dos versos y va desde las más grandes divinidades hacia las marginales y menos importantes: puede tratarse de una diosa del Olimpo específica (93-4); de una de las anónimas Gracias (95-6) que están asociadas con los dioses Olímpicos, pero no parecen vivir con ellos, aunque son inmortales, como deja claro el texto, mientras que en el caso de Ártemis, Leto, Afrodita, Temis y Atenea su inmortalidad se da por hecho; o, por último, de alguno de los distintos tipos de Ninfas (97, 99) anónimas tanto individual como colectivamente, que son divinas, pero mortales, como veremos en los versos 258-72. Es, precisamente, en las Ninfas en quienes nos vamos a detener. No es de extrañar que un pastor se encuentre con estos seres estrechamente relacionados con los bosques, los montes y los ríos, paisaje que el pastor recorre con su ganado. La localización natural de las Ninfas queda

[188] Vid. STRAUSS CLAY (1989): 174-75; RICHARDSON (2010): 234; OLSON (2012): 187.
[189] Vid. Capítulos 10 y 11.

exquisitamente marcada por el quiasmo de los versos 97-98 (ἄλσεα καλὰ, καλὸν ὄρος) y los πίσεα ποιήεντα nos recuerdan a los νομοὺς (...) ποιήεντας (78) que transitan los compañeros de Anquises, a la vez que redundan en la imaginería tradicional que une a Ninfas y pastores en el espacio del ἀγρός.

Los dones que Anquises solicita a cambio de rendir el debido culto a la diosa, son los más deseables para un hombre noble del mundo épico: sobresalir entre las gentes del pueblo, hijos fuertes que prolonguen su estirpe, una larga vida y riqueza. Debe recordarse, en este sentido, que uno de los mayores símbolos de riqueza en el mundo épico es, precisamente, la posesión de un amplio número de cabezas de ganado[190].

2.3.4. El falso discurso de Afrodita: 107-142.

Anquises, aunque desea poderosamente tener relaciones sexuales con esta misteriosa mujer, teme que se trate de una diosa y, por ello, reprime su deseo durante el tiempo en que cree que la mujer que hay ante él es una divinidad. Para lograr su propósito, ella debe convencerlo; en otras palabras, debe seducirlo. Al contrario que las bestias salvajes cuyo deseo lleva a la inmediata consumación (cf. 70-75), los humanos están sujetos a ciertos escrúpulos, ya sea sociales o religiosos, que restringen la licencia sexual. Los humanos, como los animales, tienen relaciones sexuales, pero el arte de la seducción, usado para superar las inhibiciones y restricciones, los distingue de las bestias[191]. Por ello, Afrodita inventa una falsa historia para vencer los escrúpulos del piadoso pastor Anquises. Detengámonos en la escena del falso rapto (117-25):

νῦν δέ μ' ἀνήρπαξε χρυσόρραπις Ἀργειφόντης
ἐκ χοροῦ Ἀρτέμιδος χρυσηλακάτου κελαδεινῆς.
πολλαὶ δὲ νύμφαι καὶ παρθένοι ἀλφεσίβοιαι
παίζομεν, ἀμφὶ δ' ὅμιλος ἀπείριτος ἐστεφάνωτο· 120
ἔνθεν μ' ἥρπαξε χρυσόρραπις Ἀργειφόντης,
πολλὰ δ' ἔπ' ἤγαγεν ἔργα καταθνητῶν ἀνθρώπων,
πολλὴν δ' ἄκληρόν τε καὶ ἄκτιτον, ἣν διὰ θῆρες
ὠμοφάγοι φοιτῶσι κατὰ σκιόεντας ἐναύλους,
οὐδὲ ποσὶ ψαύσειν ἐδόκουν φυσιζόου αἴης· 125

[190] Cf. las palabras de Hermes en *h.Herm.* 379: ὣς ὄλβιος εἴην, como consecuencia del robo de las vacas de Apolo, así como los Capítulos 1 y 2 de esta Tesis.
[191] Como señala STRAUSS CLAY (1989): 175.

Y ahora me atrapó el del caduceo dorado, el Argifonte,
del coro de Ártemis de doradas flechas, la ruidosa.
Muchas ninfas y doncellas, valoradas en muchos bueyes,
bailábamos, y un innumerable grupo nos rodeaba; 120
de allí me raptó el del caduceo dorado, el Argifonte,
Y me llevó por los muchos campos de los hombres mortales,
y por la extensa tierra sin dueño y sin labrar, donde las fieras
salvajes vagan a través de sus sombrías guaridas,
y no creía que mis pies pudiesen tocar la tierra firme,
dadora de vida, otra vez. 125

En primer lugar, cabe destacar que los versos 117-18 son una variación de *Il*. 16.179-86 donde el propio Hermes se enamora de Polimele, cuyo nombre tiene connotaciones pastoriles, al verla ἐν χορῷ Ἀρτέμιδος χρυσηλακάτου κελαδεινῆς (*Il*. 16.183). El motivo del secuestro de mujeres cuando se encuentran en un coro de doncellas o Ninfas es un tópico, aunque generalmente el dios suele actuar en beneficio propio[192].

El adjetivo ἀλφεσίβοιος (119), que alude a la dote en forma de ganado que el pretendiente paga al padre de la que será su futura esposa[193], nos informa del valor del ganado como moneda de cambio. El adjetivo solo vuelve a aparecer en la épica en la escena del escudo de Aquiles en la que se describe, como aquí, una danza: ἔνθα μὲν ἠΐθεοι καὶ παρθένοι ἀλφεσίβοιαι / ὀρχεῦντ' (*Il*. 18.593-4). El verso 120 ἀμφὶ δ' ὅμιλος ἀπείριτος ἐστεφάνωτο parece también una adaptación de *Il*. 18.603: πολλὸς δ' ἱμερόεντα χορὸν περιίσταθ' ὅμιλος. Afrodita, que ya ha afirmado ser hija de un noble y famoso rey frigio, Otreo, se hace aún una esposa más apetecible a ojos de Anquises al afirmar que se encuentra entre las παρθένοι ἀλφεσίβοιαι[194].

Cabe, por último, destacar el paisaje que atraviesa la diosa en su viaje con el Argifonte, desde πολλὰ (...) ἔργα καταθνητῶν ἀνθρώπων 122, hasta πολλὴν δ' ἄκληρόν τε καὶ ἄκτιτον 123, es decir, desde el ἀγρός a la ἐσχατιά, desde los campos cultivados aptos para el pastoreo, hasta el entorno salvaje de tierra de nadie, donde el campo no se

[192] Vid. RICHARDSON (2010): 237. Hermes está relacionado con las Ninfas no solo en la literatura, sino también en las fuentes iconográficas, vid. LIMC 5 s.v. 'Hermes' nos. 347-357.
[193] Vid CHANTRAINE y LSJ s.v.
[194] Vid. RICHARDSON (2010): 237, OLSON (2012): 200-201.

trabaja y los hombres están ausentes. La ἐσχατιά es descrita, además, con una cláusula relativa ἣν διὰ θῆρες / ὠμοφάγοι φοιτῶσι κατὰ σκιόεντας ἐναύλους (123-4), que nos recuerda al poder que ejerce la diosa sobre las bestias salvajes, como hemos visto en los versos 69-74. El espacio pastoril adquiere gran significado. Por una parte, es Hermes, dios de las transiciones, el encargado de traspasar y unir la πόλις, el ἀγρός y la ἐσχατιά. Además es este mismo dios en tanto que *epithalamites*, quien permite a la doncella atravesar el camino que separa el *oikos* de su padre del *oikos* de su esposo, y asegura la integración de la extranjera en el núcleo de este tejido familiar[195]. También es un dios relacionado con los pastores quien se encarga de llevar su prometida al pastor Anquises. La autoridad de Hermes como deidad de culto de los pastores sanciona el acto mismo de la transacción. Por tanto, la elección de Hermes como raptor en la falsa historia no es casual. Además, el espacio de Hermes se relaciona también con Afrodita, que ejerce su poder tanto en el marco político de la ciudad como entre los seres salvajes que dominan la ἐσχατιά[196]. Es en la ἐσχατιά precisamente donde se producen los encuentros sexuales ilícitos, es decir, los adulterios, las violaciones, la unión de dioses y mortales y todos aquellos que no están sancionados por el rito cívico del matrimonio. Al final del poema el irrefrenable poder de Afrodita quedará sujeto a la autoridad "política" y patriarcal sancionada por Zeus[197].

2.3.5. Respuesta de Anquises. Unión de la diosa y el mortal: 143-160.

Anquises acepta el relato de la diosa y decide unirse a ella.

Ὣς εἰπὼν λάβε χεῖρα· φιλομμειδὴς δ' Ἀφροδίτη
ἔρπε μεταστρεφθεῖσα κατ' ὄμματα καλὰ βαλοῦσα
ἐς λέχος εὔστρωτον, ὅθι περ πάρος ἔσκεν ἄνακτι
χλαίνῃσιν μαλακῇς ἐστρωμένον· αὐτὰρ ὕπερθεν
ἄρκτων δέρματ' ἔκειτο βαρυφθόγγων τε λεόντων,
τοὺς αὐτὸς κατέπεφνεν ἐν οὔρεσιν ὑψηλοῖσιν.
Hablando así la tomó de la mano; y la amante de la risa, Afrodita,
ocultando su rostro y bajando sus bellos ojos

[195] Sobre Hermes como dios del matrimonio vid. KAHN-LYOTARD (2001): 258. Hermes y Afrodita están además estrechamente relacionados por la similitud de sus funciones, como demuestran, además de las fuentes literarias, las fuentes iconográficas, vid. LIMC 5 s.v. 'Hermes' nos. 753-763.
[196] Cf. STRAUSS CLAY (1989): 177.
[197] Cf. STRAUSS CLAY (1989): 178; BERNABÉ (2002): 103; OLSON (2012): 30-33.

se deslizó al lecho bien cubierto, que ya había sido cubierto
antes por el héroe con suaves colchas; y encima había puesto
pieles de osos y de leones que rugen fuertemente,
a los que él mismo mató en las altas montañas. 160

La diosa se presenta con el αἰδός típico de una doncella: aparta la cara y baja la mirada. Anquises tiene el control de la situación y el narrador elige una perspectiva masculina, la del propio héroe Anquises, para describir el encuentro[198]. Lo que aquí nos interesa es el lecho de Anquises, cubierto con pieles de osos y leones, en lugar de las pieles de oveja propias de las épicas tempranas (cf. *Il*. 9.660, *Od*. 20.3, 95, 142, 23.179). La atmósfera evocada es una mezcla del lujo regio y del ambiente rústico y feraz propio de la ἐσχατιά. Esta cama es bien diferente de la que Eumeo prepara a Odiseo en *Od*. 14.519 con pieles de ovejas y cabras. En efecto, Anquises, al contrario que Eumeo, no es un esclavo pastor, sino un héroe, propietario de ganado, y su posesión de pieles de animales salvajes cazados en las montañas aumenta su talla épica. Además, las suaves colchas mezcladas con las pieles de las fieras son un símbolo apropiado del carácter medio salvaje, medio civilizado del *eros*[199]. Estas pieles vuelven a evocar, de nuevo, los animales salvajes a los que doblega la diosa del goce del placer sexual con su nueva presencia al principio del poema (70-71) y nos presentan un ambiente pastoril menos realista, embellecido por detalles exóticos.

El verso 160 τοὺς αὐτὸς κατέπεφνεν ἐν οὔρεσιν ὑψηλοῖσιν parece estar modelado sobre *Od*. 11.574 τοὺς αὐτὸς κατέπεφνεν ἐν οἰοπόλοισιν ὄρεσσι, referido al cazador Orión, al que Odiseo se encuentra en el Hades, que fue matado por Ártemis después de que la Aurora lo tomara por amante (*Od*. 5.121-4). El eco en el momento en que Anquises se va a ir a la cama con una inmortal, es implícitamente amenazador, especialmente después de que Anquises haya expresado su deseo de ser atravesado por las flechas de Apolo, si ese es el precio que hay que pagar por dormir con la presunta hija de Otreo[200]. El texto no deja, por tanto, de enfatizar los peligros que rodean las relaciones entre dioses y mortales.

Los versos finales, 167-68, nos recuerdan que este *affair* es voluntad de Zeus y que su designio se está cumpliendo sin que Anquises, ni Afrodita probablemente, sea

[198] Sobre la importancia de este hecho vid. OLSON (2012): 32.
[199] Como advierten SEGAL (1981): 23 y STRAUSS CLAY (1989): 180.
[200] Vid. OLSON (2012): 218-19.

consciente de la situación[201]. Las consecuencias de esta unión y el nuevo orden que surgirá a partir de ahora serán explorados en la segunda parte de la sección narrativa del poema mediante el largo discurso final de Afrodita.

2.3.6. Epifanía. Reacción de Anquises: 168-190.

Ἦμος δ' ἀψ εἰς αὖλιν ἀποκλίνουσι νομῆες
βοῦς τε καὶ ἴφια μῆλα νομῶν ἐξ ἀνθεμοέντων,
τῆμος ἄρ' Ἀγχίσῃ μὲν ἐπὶ γλυκὺν ὕπνον ἔχευε 170
νήδυμον, αὐτὴ δὲ χροῒ ἕννυτο εἵματα καλά.

Pero a la hora en que los pastores traían de vuelta al aprisco
a los bueyes y las hermosas ovejas desde los pastos floridos
entonces sobre Anquises vertió un dulce sueño, 170
delicioso, mientras ella vestía su cuerpo con bellas prendas.

El poeta sigue la práctica épica habitual de indicar el tiempo mediante las labores pastoriles o agrícolas[202]. En este caso, los compañeros de Anquises están a punto de regresar del pasto, por lo que hemos de entender que nos encontramos al final de la tarde (cf. *Od*. 9.447-60). El poeta describe con esmero la labor: βοῦς τε καὶ ἴφια μῆλα νομῶν ἐξ ἀνθεμοέντων (169). Los bueyes y las hermosas ovejas suelen aparecer asociadas en los poemas épicos, y las ovejas son hermosas, precisamente, porque los pastos son floridos, de este modo, los adjetivos aparecen cuidadosamente conectados[203].

La diosa sabe que los compañeros de Anquises van a volver y lo apremia a despertarse porque teme ser descubierta (176-79. Anquises se despierta y queda aterrorizado. El héroe le reprocha que desde el principio había reconocido su divinidad, pero ella le ha mentido, y le suplica que se apiade de él, pues quienes duermen con diosas no suelen salir bien parados[204].

---

[201] A pesar de la antigüedad del Himno, el encuentro entre Anquises y Afrodita no aparece representado en las fuentes iconográficas hasta la edad de los Severos, si bien se ha propuesto que la pareja aparece en un espejo de bronce y en algunos apliques de terracota del siglo IV a. C., aunque también son posibles otras identificaciones. El arte tuvo preferencia por la huida de Anquises de Troya y no por su unión con Afrodita, vid. LIMC 1 s.v. 'Anchises'.
[202] Vid. RICHARDSON (2010): 241, OLSON (2012): 222.
[203] Vid. OLSON (2012): 222.
[204] El héroe tiene miedo de perder su virilidad como ya señaló STRAUSS CLAY (1989): 182-83, seguida por BERNABÉ (2002): 105 y OLSON (2012): 230.

2.3.7. Discurso de Afrodita y cierre del poema: 191-293.

Una vez realizada la epifanía Anquises "desaparece" de escena y el resto del poema lo ocupa un parlamento de Afrodita en el que se informa al héroe del futuro nacimiento de su hijo Eneas (191-255). Eneas será criado por las Ninfas que se lo entregarán a Anquises cuando alcance la juventud (256-280). Si algún mortal le pregunta quién es la madre del niño, debe decir que es una de las Ninfas, pues si revela la verdad, será castigado por Zeus (281-290)[205]. La diosa, entonces, se dirige al cielo abruptamente sin dar a Anquises la ocasión de replicar (291). El poema se cierra con la típica fórmula de despedida (292-3).

La crianza del niño por parte de las Ninfas, seres estrechamente asociados al mundo pastoril, es descrita como sigue (256-63):

τὸν μὲν, ἐπὴν δὴ πρῶτον ἴδῃ φάος ἠελίοιο,
νύμφαι μιν θρέψουσιν ὀρεσκῷοι βαθύκολποι,
αἳ τόδε ναιετάουσιν ὄρος μέγα τε ζάθεόν τε·
αἵ ῥ' οὔτε θνητοῖς οὔτ' ἀθανάτοισιν ἔπονται·
δηρὸν μὲν ζώουσι καὶ ἄμβροτον εἶδαρ ἔδουσι, 260
καί τε μετ' ἀθανάτοισι καλὸν χορὸν ἐρρώσαντο.
τῇσι δὲ Σειληνοί τε καὶ εὔσκοπος Ἀργειφόντης
μίσγοντ' ἐν φιλότητι μυχῷ σπείων ἐροέντων.

En cuanto a él (i.e. Eneas), en el momento en que vea por primera vez la
luz del sol, las Ninfas montaraces, de profundo pecho, lo criarán,
las que habitan este monte grande y divino;
pues ellas no están del lado de los mortales ni de los inmortales,
aunque viven largamente y comen alimento inmortal, 260
y entre los inmortales su bella danza ejecutan.
Pues con ellas los Silenos y el de aguda vista, el Argifonte
se unen en amor en las profundidades de sus encantadoras cuevas.

Las Ninfas son descritas como ὀρεσκῷοι y βαθύκολποι (257), es decir, suelen habitar en los montes y sus pechos son adecuados para criar a los niños. De hecho, se

[205] De hecho, en la *Ilíada* algunos de los héroes son hijos de un mortal y una Ninfa, vid. supra, Capítulo 1, epígrafe 3.1.

afirma que viven precisamente en este monte, es decir, en el Ida: αἳ τόδε ναιετάουσιν ὄρος μέγα τε ζάθεόν τε (258). Estos seres, a medio camino entre la mortalidad y la inmortalidad, comparten el espacio con los pastores. De ahí que no sea de extrañar que la primera vez que Anquises se encuentra con Afrodita crea que puede ser una Ninfa (96-99). Las Ninfas, se nos dice a continuación, se unen en las cuevas con los Silenos y Hermes. Ya hemos visto en el *Himno Homérico a Hermes* cómo Maya, la Ninfa madre del dios, se unía a Zeus en una cueva. Encontramos aquí, además, la primera mención literaria de los Silenos[206], que con el auge del drama satírico pasarán a llamarse Sátiros mientras que Sileno será individualizado como el padre de estos. La estrecha relación de Sátiros y Ninfas en un ambiente pastoril será explotada por el drama satírico, así en *Prometeo encendedor del fuego* de Esquilo los Sátiros invitan a Ninfas y pastores a unirse al baile en que celebran la invención del fuego (fr. 204b Radt); en *Rastreadores* de Sófocles Sileno evoca su juventud pasada junto a las Ninfas en un espacio montañoso y pastoral (fr. 314.151-68 Radt) y la Ninfa Cilene, nodriza de Hermes que habita en una cueva, se las tendrá que ver con los Sátiros, a los que recuerda su anterior vida junto con Ninfas y cabreros (fr. 314.228 Radt)[207].

Las Ninfas, o más bien los árboles a cuyas vidas están atadas (262-72), sugieren una mediación de la contradicción entre mortalidad e inmortalidad. Estos robles o pinos nacen de la tierra que es la morada de la humanidad, pero también son arboledas consagradas a los dioses. Florecen, se renuevan constantemente a través de sus largas vidas, hasta que les llega el tiempo de la muerte. Entonces, se secan, se marchitan y sus ramas caen. La conexión simbólica entre árboles y humanidad es un lugar común en la literatura griega. Los individuos pueden ser llamados ramas o brotes que crecen y florecen como árboles[208].

En términos humanos la longevidad de la familia compensa en parte por la brevedad de la vida. Cuando una generación sucede a otra generación, la raza sobrevive al individuo, y la humanidad encuentra solaz. El hijo de Afrodita continuará la línea sucesora de Anquises y lo consolará por su pérdida de inmortalidad y por la imposibilidad de una unión duradera con lo divino[209].

---

[206] Sobre los Silenos en la literatura y el arte vid. RICHARDSON (2010): 252; OLSON (2012): 264 y Capítulos 8 y 9 de esta Tesis.
[207] Vid. Capítulo 8.
[208] Vid. STRAUSS CLAY (1989): 195.
[209] Como señala STRAUSS CLAY (1989): 196.

En un sentido, la petición muy humana del pastor Anquises al principio de su encuentro con Afrodita le ha sido concedida. Con la apoteosis y la unión sexual con lo divino, de aquí en adelante negada, la oración y el sacrificio se convierten en los vehículos apropiados de comunicación con los dioses.

3. Conclusiones

Los dos Himnos Homéricos analizados contienen ricos elementos pastoriles, importantes tanto desde el punto de vista formal, como desde el punto de vista temático. El *Himno Homérico a Hermes* gira en torno a un tema clave: el robo del ganado. Al igual que un héroe del mundo épico Hermes roba los ganados de su hermano Apolo para aumentar su riqueza y obtener τιμή. El poeta ha *humanizado* así a sus dioses haciéndolos entrar en un conflicto que se expresa en término políticos y humanos, pero que traduce una teología compleja y dinámica.

Ello se debe a que Hermes, nada más nacer en una oscura cueva, debe afianzar su posición entre los dioses y, para ello, necesita que su τιμή se reconozca, así pues decide robar las vacas de Apolo. Sin embargo, una tortuga se cruza en su camino y crea la lira, como parte de un plan preconcebido para intercambiarla por el ganado.

Nos encontramos, por tanto, ante dos de los motivos pastoriles fundamentales de la poesía épica: el robo de ganado y el intercambio comercial, conceptos ambos relacionados. El héroe épico roba el ganado de su vecino para aumentar su riqueza y estatus, ya que el valor de los bienes materiales se mide en cabezas de ganado, fundamentales en toda economía de subsistencia. Por ello, el rebaño conseguido, ya de forma honrada, ya mediante rapiña, es un bien intercambiable. Esta relación entre latrocinio e intercambio comercial queda bien simbolizada en nuestro poema mediante la figura de Hermes que, al inventar la lira valorada en cincuenta vacas, y robar los rebaños de su hermano, instituye el trueque entre los hombres. En este sentido, hemos de recordar que Dicearco de Mesene atribuía a los pastores la introducción en la sociedad de la propiedad privada, que dio lugar a las guerras y al intercambio comercial. De este modo, el poeta del *Himno Homérico a Hermes* localiza la introducción del robo de ganado y el intercambio comercial en el Olimpo, simbolizados por Hermes, divinidad pastoril, de quien los hombres lo habrían aprendido.

Gracias a su rapiña, el joven dios consigue sus prerrogativas divinas: se convierte en el dios de los animales domésticos y de los animales salvajes que atacan al ganado, en el patrón del oráculo de las Abejas del Parnaso y en mensajero divino. Sin

embargo, este rol pastoril no le pertenece en exclusiva. Nace como un dios sin atributos bien definidos y no es hasta que intercambia la lira por el ganado cuando pasa a compartir el papel de pastor de su hermano Apolo.

Si en la *Ilíada* hemos visto a los pastores luchando con ahínco para impedir el robo del ganado y el ataque de las bestias rapaces; y en la *Odisea*, la venganza de un hombre cuyo patrimonio, basado principalmente en cabezas de ganado, está siendo mermado; en el *Himno Homérico a Hermes* presenciamos el punto de vista del ladrón. En efecto, el joven dios actúa en la oscuridad, que tanto temen los pastores, con astucia y engaño. El estudio del léxico nos demuestra que el ladrón de ganado está cargado de connotaciones negativas: es mentiroso, saqueador, codicioso.

Aun así, no debemos distinguir entre pastores "honrados" y pastores "ladrones", el pastor es ambas cosas a la vez. Vigila sus pertenencias, los rebaños, con ahínco, pasando la noche en vela, y con ayuda de perros guardianes. Sin embargo, también se muestra dispuesto a robar el ganado del vecino para aumentar su riqueza y τιμή, de hecho, en la *Ilíada* el robo de ganado se nos muestra como uno de los actos bélicos asumidos por la narrativa épica. Ello hace que la posición del pastor en el imaginario griego sea ambigua. Por una parte, el cuidado que pone en sus animales lo equipara con la guía que ejerce el líder militar y político sobre sus huestes, como se ve en la fórmula "pastor de pueblos"; por otra, su codicia, que lo lleva a robar, lo convierte en un mentiroso y diletante, preocupado solo por su vientre, imagen que vemos ya en la *Ilíada* asociada a Paris y que llega a su culmen en Hesíodo (cf. *Il*.25.260-62 y Hes. *Th*. 26). Como dios de los pastores Hermes es también un ser ambiguo, ladrón y mentiroso, cuya rapiña, una vez compensada a través del acuerdo de una transacción equivalente, lo convertirá en patrón de los ganados y pastores, a los que deberá cuidar y vigilar, así como procurar la fertilidad de las reses. Sin embargo, en ningún momento se nos dice que vaya a dejar de robar, muy al contrario, Apolo asegura que más de una vez robará los ganados de los mortales (286-88) y se le concede el título de ladrón (446), pero sus rapiñas y mentiras no afectarán ya a los dioses, sino solo a los humanos (577-78). Su patronazgo sobre el pastor está relacionado con su papel como dios que garantiza los acuerdos comerciales, pues es mediante el intercambio de ganado precisamente como estos se llevan a cabo. Hermes inventa, además, el instrumento del pastor por antonomasia, la siringe, y el enjuto, que permitirá al pastor poner al abrigo su rebaño. Este fuego es tanto doméstico como técnico, pues ofrece al pastor la habilidad de encenderlo en cualquier lugar para su trashumancia.

En cuanto al espacio sigue siendo en el Himno aquel que veíamos en los dos grandes poemas homéricos y que veremos en el drama satírico: cuevas, montañas, ríos... Ahora bien, si la cueva era en la *Ilíada* el lugar donde los pastores guarecían a sus rebaños cuando se acercaba el mal tiempo, aquí se convierte en el sitio donde los ladrones de ganado esconden las reses sustraídas. La cueva adquiere importancia desde el mismo proemio en que la cueva de Cilene, madre del dios, se describe como un lugar oscuro y escondido donde tiene lugar un acto secreto e ilícito: el adulterio de Zeus. Se presagian así desde el principio las cualidades del niño que nacerá de esta relación: un dios que se esconde, que adora la noche y que oculta los bienes que ha robado en cuevas. Sin embargo, la cueva de la Ninfa es también un lugar fértil donde pastan las ovejas, como la cueva de otro mítico pastor, Polifemo. Además, su localización en Arcadia tiene fuertes connotaciones bucólicas, pues este será el topos por excelencia de la poesía pastoril de época helenística. Otro *locus amoenus* es Pieria donde pastan los ganados de los dioses. Respecto a la montaña, en la *Ilíada* y la *Odisea* son lugares de paso hacia los que los pastores se dirigen en época de trashumancia y desde donde advierten las maravillas y peligros de la naturaleza. En el *Himno* la montaña también es el lugar por el que los pastores pasan y apacientan sus rebaños, pero en un camino que supone la huída de un crimen. En efecto, Hermes recorre montañas y valles umbrosos para llegar hasta Pilos y esconder las vacas robadas en una cueva. Además, el mismo dios ha nacido en una montaña (v. 2) lo que apunta, como la cueva, a su papel de dios pastor.

Sin embargo, el espacio adquiere en el Himno un carácter muy marcado que da significado al complejo mundo teológico que el poeta trata de pintar. Tanto Cilene como Pieria recuerdan a los paisajes de la Edad de Oro. Ahora bien, esta reminiscencia señala una total separación entre dioses y hombres. Así, Maya, la Ninfa que habita en Cilene y madre del dios, es una divinidad, pero una divinidad que vive en un *locus amoenus* apartado, evitando el contacto de los dioses. Es este carácter ambiguo de su lugar de nacimiento lo que empuja a Hermes a emprender un viaje que lo conducirá, finalmente, al Olimpo donde, en compañía de los dioses, podrá disfrutar de sus *timai* y de la *hosie* aparejada a estas.

Es más, el ἀγρός y la ἐσχατιά, cuidadosamente descritas en el Himno, son lugares bajo el cuidado de Hermes, pues, como dios de las transiciones, debe asegurar su pasaje sin peligro de quienes transitan comúnmente estos sitios: los pastores. De esta forma, el peligro que supone ese ser ambiguo que es el pastor, en constante paso entre la

ciudad y el ἀγρός, queda neutralizado por Hermes, el dios que cruza las fronteras, pero que no las destruye ni interviene en ellas.

Apolo es el pastor que, impotente ante la pérdida de su ganado robado durante la noche, parte en su búsqueda, en una imagen pastoral de la tradición poética y religiosa. En efecto, en *Ilíada* y *Odisea*, los pastores son, a veces, el símbolo de la más completa vulnerabilidad cuando no pueden defender al rebaño del ataque de una fiera salvaje o cuando ven su ganado mermado por la rapiña de un pueblo vecino[210].

Por último, el poema hace gran hincapié en los utensilios que usa el pastor: el cayado, el látigo, la lira y la siringe. Los instrumentos musicales serán de gran importancia en parte de la caracterización poética del pastor. En efecto, a partir de Hesíodo encontraremos la figura del pastor músico, prefigurada ya en *Ilíada* y en los *Himnos Homéricos a Hermes* y a *Afrodita*. Será esta, en principio, una figura ambigua dado que el canto que enseñan las Musas, puede deleitar, pero también puede ser engañoso. Con su siringe, como Hermes, o bien con su lira, como Apolo o Anquises, el pastor establece orden en el rebaño. Pero pronto este pastor músico se convertirá en emblema de una vida ociosa, disfrutada en el entorno de un *locus amoenus*, donde el pastor se entregará con placer a confrontaciones musicales entre pastores. Nuestro *Himno* prefigura ya el tema del enfrentamiento entre pastores, pero será la *Antíope* de Eurípides la que dé lugar a la imagen del debate sobre el valor de la vida práctica dedicada al trabajo duro versus la vida contemplativa dedicada al ocio y los placeres del intelecto, en una escena que es un claro antecedente de la poesía bucólica[211].

Podemos, por tanto, concluir que en el *Himno Homérico a Hermes* el mundo pastoril es predominante, por su temática, su léxico, escenografía y personajes. El argumento gira en torno al robo de ganado y el intercambio de este por la lira; el léxico hace hincapié en la hermosura de las vacas de Apolo y en el paisaje que recorren animales y pastores, así como en las cualidades asociadas a estos últimos: la vigilancia y la vulnerabilidad de un lado, el engaño y el latrocinio, de otro, y los personajes son los dioses pastores Apolo y Hermes. El primero está asociado al mundo pastoril desde su nacimiento, el segundo adquiere sus prerrogativas mediante el intercambio comercial.

En cuanto al *Himno Homérico a Afrodita*, la historia del encuentro entre Anquises y la diosa está narrada con un detalle y una escenografía eminentemente

[210] Vid. Capítulos 1 y 2.
[211] Sobre el tema del pastor músico vid. GUTZWILLER (2006): 14-22 y Capítulos 4 (Hesíodo) y 13 (*Antíope*) de esta Tesis.

pastoriles. En su presentación del amante mortal de la diosa el poeta elige focalizaciones que remiten al mundo de Anquises y sus compañeros pastores. Así, el monte Ida se describe como un lugar muy adecuado para el pastoreo, pues es rico en manantiales y ríos, que son idóneos para la proliferación de hierba abundante, que, a su vez, permite que los animales crezcan hermosos. El marco temporal de la historia se describe según las actividades pastoriles. Afrodita se presenta ante Anquises cuando sus compañeros se dirigen a apacentar los rebaños y se despide de su amante cuando estos regresan del pastoreo.

Como en la *Ilíada*, en que el encuentro es brevemente aludido, el *affair* tiene lugar en las cimas del monte Ida. Sin embargo, si en el relato homérico parece entenderse que los amantes se unen en la montaña misma, como *locus amoenus*, en el *Himno a Afrodita* vemos el interior de la cabaña de Anquises que, sin embargo, está ornamentada con elementos que remiten a un entorno agreste y exótico.

El *topos* del héroe que saca su rebaño a pastar y se encuentra con una divinidad con la que mantiene relaciones está también presente en la *Ilíada*. No es de extrañar que, en la épica temprana, los nobles pastoreen su propio ganado[212]. Por contra, en el *Himno a Afrodita*, Anquises parece dedicarse a la caza, como muestran las pieles de animales con las que recubre el lecho en que yacerá con la diosa (159-60), actividad de los nobles en su tiempo libre, pero que redundaría, en última instancia, en beneficio de los rebaños, ya que la caza acaba con los predadores del ganado. El héroe toca la lira mientras sus compañeros se dedican a la dura labor pastoril. La lira, inventada por Hermes e instrumento pastoril del dios pastor Apolo, como hemos visto en el *Himno Homérico a Hermes*, es un instrumento fuertemente asociado a los pastores. No obstante, en el *Himno a Afrodita* parece representar también el estatus de Anquises, un noble héroe que puede pasarse las horas ociosas tocando su lira en soledad. Nos atreveríamos a aventurar que Anquises es el dueño del ganado, y los pastores que aparecen en el Himno, sus esclavos, encargados de cuidar de los animales. Si en la escena del escudo de Aquiles, los pastores guían los rebaños con su siringe (*Il*. 18.526) aquí el instrumento es ya el símbolo del pastor músico que, indolente, se dedica a tañer la lira, lo que dará lugar a la figura del pastor poeta, como Hesíodo, y más tarde a los pastores músicos de la poesía bucólica de época helenística.

[212] Vid. Capítulo 1.

Nos encontramos en plena ἐσχατιά y el poeta despliega toda la simbología que abarca esta localización en el espacio mítico. Como en la vida real, este es un espacio de pastores y en el Himno observamos a los pastores compañeros de Anquises conduciendo a las vacas por los "pastos herbosos". Pero las cimas de las montañas, propias de la ἐσχατιά son también un lugar lleno de peligros, habitado por predadores que atacan el ganado y, así, a la llegada de Afrodita al Ida estos predadores salen a su encuentro (70-74). El peligro puede venir también de la aparición de seres sobrenaturales, pues las cimas de las montañas, las cuevas y los árboles son lugares de culto y morada de las Ninfas, además de ser espacios propicios para las epifanías divinas. El poema explota el peligro que puede surgir de un encuentro no deseado con un dios cuando Anquises ve por primera vez a la bella Afrodita. En el mito griego es, precisamente, en este marco proporcionado por la ἐσχατιά donde tienen lugar las relaciones entre mortales y dioses, que pueden también acabar bien, como es el caso. Del mismo modo que en el *Himno Homérico a Hermes*, esta zona fronteriza, entre el mundo salvaje y el civilizado tiene un significado claro. La ἐσχατιά no es sólo el lugar que recorren, en época de trashumancia los solitarios pastores, sino también un lugar apto para el *eros*, sobre todo, para un *eros* ilícito, en contra del *eros* "político" sancionado por el matrimonio. El deseo irrefrenable que Afrodita causa en todos los seres tiene una vertiente civilizada, pues permite el matrimonio y la procreación de hijos legítimos, pero también tiene una cara salvaje, puesto que se trata de un impulso que puede llevar a cometer violación, adulterio, como es el caso de Zeus, o a yacer con un mortal, como le sucede a Afrodita. Es precisamente Hermes, el dios de los pastores, el intermediario entre la πόλις y la ἐσχατιά quien conduce a la doncella en la falsa historia que le cuenta Afrodita a Anquises, desde su círculo familiar hasta los confines del mundo civilizado, con lo que este poder violento del *eros* se enfatiza aún más. El poema nos explica así, no solo que los dioses no volverán a unirse con mortales, sino también que esta cara indómita del *eros* que produce Afrodita estará ahora sometida al poder "político" de Zeus.

En este marco agreste y "bucólico" Anquises se nos presenta como un pastor solitario que, apartado de los demás, toca la lira. En la *Ilíada* el pastor aislado en la montaña es un símbolo de vulnerabilidad, pues está expuesto a violentos fenómenos naturales y al ataque de fieras predadoras[213]. En el caso de Anquises el peligro está

[213] Vid. Capítulo 1.

representado por su encuentro con la diosa, que podría haber acabado mal para él. La soledad y la ociosidad son condiciones indispensables para poder disfrutar de los placeres del *eros*, sobre todo de este *eros* indomeñable y feraz que se da en el entorno de la ἐσχατιά.

El *Himno Homérico a Afrodita* es, por tanto, un rico ejemplo de un poema de tema pastoril, no solo porque nos muestra el trabajo diario de los pastores y la figura del pastor como un personaje narrativo (solitario, músico, piadoso), sino también porque saca un gran partido al ambiente propio de la ἐσχατιά, lugar de pastoreo, con una exuberante vegetación y grandes árboles habitados por las Ninfas, lugar idóneo para entregarse a los mayores placeres de la vida: la música y el amor, como harán con gran goce los pastores de la poesía teocritea.

CAPÍTULO 4

HESÍODO: DE PASTOR POETA A ABNEGADO AGRICULTOR

0. Introducción

La épica homérica nos mostraba un mundo donde la principal actividad "económica" era el pastoreo. Así, los héroes de la *Ilíada* saqueaban las ciudades vecinas para aumentar sus cabezas de ganado y en la *Odisea* la riqueza de Ítaca se representa mediante los innumerables rebaños del héroe. El patrón para establecer el valor comercial de los objetos era el buey y los príncipes pastoreaban sus ganados con orgullo. El pastoreo aparece como una actividad peligrosa, pues en los solitarios montes, el pastor se ve expuesto a los ataques de las fieras predadoras, los ladrones y los aguerridos héroes que quieren aumentar su botín. Sin embargo, este aislado entorno natural es también propicio para encuentros amorosos con Ninfas y diosas, tal como les sucede a algunos de los héroes de la *Ilíada* (cf. *Il*. 5.311-13; 6.21-26; 14.442-5 y supra) entre los que sobresale Anquises cuyo encuentro con Afrodita, como hemos visto en el Capítulo 3, es deliciosamente descrito en el *Himno Homérico a Afrodita*.

Los pastores pueden confiarse a Apolo y Hermes, dioses pastoriles cuya disputa por el ganado, en la más pura tradición iliádica, es narrada en el *Himno Homérico a Hermes* donde ambos dioses quedan relacionados con el ámbito pastoril, y el pastoreo, a su vez, se liga con la actividad poética y musical.

El mundo que nos presenta Hesíodo es bien distinto. En el contexto de las nacientes πόλεις el pastoreo ha quedado relegado a un muy segundo plano y la actividad económica por antonomasia es la agricultura. Paradójicamente, el hombre que en *Teogonía* (22-34) afirma que estaba pastoreando cuando las Musas se le aparecieron, no hace referencia alguna a la labor pastoril en esa joya de la literatura sapiencial que es *Trabajos y Días*. Ello se debe, como intentaremos demostrar, no solo a la distancia histórica que separa a Homero de Hesíodo[1], sino también a que el piadoso poeta de Ascra tenía buenas razones para ver la actividad pastoril como moralmente deplorable.

Sin embargo, el mundo pastoril no está del todo ausente en la obra hesiodea. Hesíodo acude al motivo típico del pastor iniciado en la poesía por las Musas. Por otra

[1] Desde nuestro punto de vista, el hecho de que Hesíodo privilegie la agricultura en detrimento del pastoreo podría ser una prueba de que este poeta es posterior a Homero, contra la opinión de WEST (1966): 46-48.

parte, en aquellos pasajes que hacen referencia al pasado heroico, el pastoreo sigue apareciendo como señal de riqueza y motivo de guerra.

En este capítulo analizaremos, por tanto, los escasos –pero valiosos– elementos pastoriles presentes en las dos obras cuya atribución a Hesíodo está fuera de toda duda: *Teogonía* y *Trabajos y días*[2]. Asimismo, indagaremos las razones por las que este "pastor del Helicón", no dice prácticamente ni una palabra sobre el pastoreo en *Trabajos y días*.

1. *Teogonía*

1.1. El encuentro de Hesíodo con las Musas

El proemio de la *Teogonía* (1-115), comienza, como suele ser habitual en la poesía épica, con una invocación a las Musas[3]. Sin embargo, este saludo a las diosas responsables de la inspiración poética es especial, pues Hesíodo relata la epifanía de la que fue protagonista (22-34). El encuentro es preparado por el propio poeta cuando nos introduce en el contexto en el que las diosas llevan a cabo sus actividades, el monte Helicón. (1-11).

En relación con la naturaleza única de este proemio, cabe señalar que la sustitución del habitual singular hímnico (ἄρχομαι) por el plural (ἀρχώμεθα, 1) no es un mero detalle de gramática, sino que sugiere que el poeta y las Musas deben ser tratados como colaboradores, aunque la relación inicial entre ellos fuese probablemente similar a la de profesor y alumno. La canción hesiódica no puede empezar más que con las Musas, dado que tiene sus inicios en las Musas, que enseñaron al insignificante pastor el arte de la canción. Esta afinidad pavimenta el camino para contar el encuentro metafórico, que establece los límites espaciales y temporales del viaje poético hesiódico. Desde este punto de vista, ἀρχώμεθα adquiere un significado secundario figurativo en un poema como la *Teogonía*, centrado en los inicios del cosmos y los dioses. Así, una épica de los orígenes de los dioses y el mundo se abre con el

[2] Sobre el *Corpus Hesiodicus* y la dudosa atribución de algunos títulos, vid. CINGANO (2009): 91-130 y FERNÁNDEZ DELGADO (2014): LXVIII-LXXIII.Respecto a la datación de los poemas que aquí estudiamos WEST (1966): 45-46 sitúa *Teogonía* entre el 700-730 a. C. y *Trabajos y Días* no más tarde del 660 a. C. Para el estado actual de la cuestión de la cronología hesiódica, vid. FERNÁNDEZ DELGADO (2014): XXX-XXXII.

[3] Para la estructura del proemio vid. e.g. WEST (1966): 150 y STRAUSS CLAY (2003): 49-76.

establecimiento de la génesis poética, que es, después de todo, una precondición para su propia creación[4].

El espacio que habitan las Musas, el Monte Helicón (1, 2, 7) salpicado de fuentes (3, 5, 6) se convierte en el escenario ideal para el encuentro con el humilde pastor. De hecho, Hesíodo hace bajar a las Musas desde lo alto de la montaña (ἔνθεν ἀπορνύμεναι, 9) para preparar dicho encuentro[5]. En efecto, como hemos visto ya en los capítulos anteriores, las montañas son uno de los lugares de pasto por antonomasia, cuya lejanía y aislamiento propicia el encuentro con seres divinos. Las Ninfas, según la creencia popular, también danzan en las montañas. De hecho, las Musas son en muchos aspectos difíciles de distinguir de las Ninfas, pues estas últimas son también diosas de las montañas[6], como el propio Hesíodo afirma un poco más adelante: γείνατο δ᾽ Οὔρεα μακρά, θεῶν χαρίεντας ἐναύλους / Νυμφέων, αἳ ναίουσιν ἀν᾽ οὔρεα βησσήεντα (129-30). Como veremos, los pastores que aparecen en el drama satírico estarán en ocasiones acompañados por Ninfas.

Las Musas, nos dice Hesíodo, alaban con himnos a los dioses (a los que enumera en los vv. 11-21). Por tanto, cuando se aparecen ante el humilde pastor le van a enseñar, precisamente, aquello a lo que ellas mismas se dedican (22-34)[7]:

αἵ νύ ποθ᾽ Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδήν,
ἄρνας ποιμαίνονθ᾽ Ἑλικῶνος ὕπο ζαθέοιο.
τόνδε δέ με πρώτιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον,
Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο· 25
«ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ᾽ ἐλέγχεα, γαστέρες οἷον,
ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
ἴδμεν δ᾽ εὖτ᾽ ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι.»
ὣς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτιέπειαι,
καί μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζον 30
δρέψασαι, θηητόν· ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν
θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τά τ᾽ ἐσσόμενα πρό τ᾽ ἐόντα.
καί με ἐκέλονθ᾽ ὑμνεῖν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων,
σφᾶς δ᾽ αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀείδειν.

[4] Vid. STRAUSS CLAY (2003): 50-52 y TSAGALIS (2009): 132-33.
[5] Como señala WEST (1966): 155.
[6] Vid. WEST (1966): 154-55 y OTTO (2005): 25.
[7] Citamos por la edición de WEST (1966).

Ellas una vez a Hesíodo un bello canto enseñaron,
mientras pastoreaba sus corderos al pie del sagrado Helicón.
Esta palabra, a mí, en primer lugar, las diosas me dirigieron,
las Musas Olímpicas, las hijas de Zeus portador de la égida: 25
«¡Pastores del campo, mala desgracia, vientres solo!
sabemos muchas mentiras decir indistinguibles de verdades,
pero sabemos también, si queremos, la verdad pronunciar».
Así hablaron las hijas del gran Zeus de lengua locuaz;
y me dieron un cetro, tras cortar una rama de floreciente laurel, 30
admirable; y me infundieron una voz
divina, para que celebrase el futuro y el pasado,
y me ordenaron alabar con himnos la raza de los felices que siempre existen y a ellas mismas al principio y al final siempre cantarles.

Más que adentrarnos, como suele ser habitual, en la debatida cuestión de si debemos tomar estas palabras de Hesíodo como "autobiográficas"[8], nos interesa aquí lo que estas significan en relación con la caracterización literaria del pastor, en general, y a la propia caracterización de Hesíodo dentro de la *Teogonía*, en particular. En efecto, podemos hablar de "caracterización de Hesíodo" porque en este corto pasaje el poeta es un narrador interno dramatizado, dado que aparece como personaje en su propia historia[9].

En lo que se refiere a la caracterización literaria del pastor, ya hemos visto cómo estos personajes son los más susceptibles, por el entorno en el que se mueven, de ser testigos privilegiados de epifanías divinas, que, en ocasiones toman la forma de encuentros sexuales (como en algunos pasajes de la *Ilíada* y en el *Himno Homérico a Afrodita*). Asimismo, hemos recordado, en el Capítulo 3, la anécdota, conservada en la inscripción de Mnesiepes, según la cual Arquíloco se hizo con la inspiración poética cuando las Musas se llevaron una de sus vacas y le dejaron a cambio la lira. Ya West,

[8] Sobre la cuestión autobiográfica, vid., entre otros, WEST (1966): 159; NAGY (2009): 271-72; FERNÁNDEZ DELGADO (2014): XXI-XXX y la bibliografía allí citada. Para DODDS (1960): 114, Hesíodo es protagonista de una verdadera alucinación o aparición. En n. 86 (p. 126) el estudioso señala que Hesíodo no dice haber visto a las Musas, sino solo haber oído su voz. Sin embargo, la similitud de este encuentro con el protagonizado por Arquíloco nos hace pensar que Hesíodo, en efecto, ve a las Musas, aunque no lo diga explícitamente.
[9] Vid. RENGAKOS (2009): 211.

siguiendo a Dornseiff, indicó que hay algunos elementos que forman parte de la convención literaria de Grecia (y de otras tradiciones, como la hebrea) en la visión de Hesíodo. Son los siguientes[10]:

1) Un poeta, profeta, o legislador recibe instrucciones en un encuentro con un dios.

2) El encuentro tiene lugar en la montaña donde el dios vive. En otros casos es en una cueva, en una arboleda sagrada o bajo un árbol sagrado.

3) Es un pastor quien recibe la visita. Los pastores tienen más razón que el resto de gente para estar solos en las montañas y también más tiempo libre para practicar la música y el canto. Al mismo tiempo podemos preguntarnos si Hesíodo realmente tenía alguna oveja o cordero. Las ovejas están ausentes en *Op*. excepto en 516 en una imagen que ilustra la fuerza de Bóreas. Para la carne, la leche y las pieles Hesíodo confía en las vacas y cabras (*Op*.541-4, 585, 590-2); los πῖλοι de *Op*. 542 y 546 no tienen por qué implicar lana de oveja, y en cualquier caso pueden haber sido comprados en el mercado. El argumento *ex silentio* no es quizá demasiado fuerte para dudar de la veracidad de Hesíodo en *Th*. 23; pero queda la posibilidad de que las ovejas deban su presencia a la fuerza de la tradición.

4) El dios que aparece se dirige a su o sus destinatarios en términos despectivos. Es digno de notar que las Musas se dirigen a Hesíodo en plural cuando está (probablemente) solo. El plural enfatiza que el destinatario pertenece a una clase particular.

5) El dios le da al hombre un símbolo visible de su "llamada". A Hesíodo, un cetro; a Arquíloco, una lira.

6) El hombre que antes no tenía el don de la palabra, ahora tiene gran elocuencia.

El encuentro de Hesíodo con las Musas se inserta, por tanto, en una tradición literaria bien conocida, la del pastor que recibe la inspiración poética mientras realiza su labor. Así, hemos visto que en el *Himno Homérico a Hermes* el ganado es intercambiado por la lira, símbolo del aedo; del mismo modo, Arquíloco habría recibido la lira de parte de las Musas a cambio de una de sus vacas. En el caso de Hesíodo, las Musas no le piden a cambio ningún animal sino que les cante a ellas siempre al

[10] Vid. WEST (1966): 159-60.

principio y al final de cada una de sus composiciones[11]. En todos los casos, la adquisición del don poético parece conllevar un abandono de las labores de pastoreo.

La incursión de las Musas en el mundo de los hombres, está bien representada por la gramática del texto, como ha demostrado Jenny Strauss Clay[12]. Al bajar de la sagrada montaña, las Musas han llegado al hábitat de los hombres, Ἑλικῶνος ὕπο ζαθέοιο (23), o más bien, al límite del mundo de los hombres, a la ἐσχατιά, los altos pastos donde los dioses y los seres humanos pueden encontrarse. Simultáneamente, entramos en el tiempo humano con el aoristo temporal (ἐδίδασκαν, 22); y hay un nombre individual, Hesíodo, que es el recipiente de las instrucciones de las diosas. Con el deíctico τόνδε, Hesíodo señala que hemos llegado *aquí*, el mundo conocido, el mundo de los hombres.

Las palabras de las Musas están presentadas como una focalización secundaria incrustada. Este modo de presentación incrementa su importancia, dado que el proceso de iniciación poética de Hesíodo puede ser presentado no solo desde el punto de vista de las Musas (26-28), sino también desde el suyo propio (30-34), como es el caso en la segunda parte, relatada en estilo indirecto a través de la voz del narrador primario. Las palabras de las Musas están enmarcadas por la repetida referencia a su divina, en este caso Olímpica, identidad (25), y su descendencia de Zeus (25, 29). La triple referencia a los pastores (26: ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ΄ ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον)[13] muestra que la épica hesiódica destaca la distinción entre dioses y hombres como el principal motivo temático en el proceso de la iniciación poética[14]. Esta advocación de las Musas a los pastores, solo vientre, es un insulto que señala la propensión de estos a satisfacer sus propios deseos y dejarse llevar por los instintos primarios[15].

Uno de los principales problemas de este texto es aclarar qué quieren decir las Musas cuando afirman que pueden decir "muchas mentiras" (ψεύδεα πολλὰ, 27) "indistinguibles de verdades" (ἐτύμοισιν ὁμοῖα, 27) y a qué se refieren con las ἀληθέα (28) que quieren enseñarle a Hesíodo. Algunos estudiosos afirman que las Musas aluden a la cualidad poética mediante la que una ficción puede contener significados

[11] Como afirma acertadamente DODDS (1960): 84, las Musas inspiraban en cuanto al contenido de la poesía no en cuanto a su forma.
[12] STRAUSS CLAY (2003): 56-57.
[13] La frase ποιμένες ἄγραυλοι aparece también en *Il*. 18.162.
[14] Seguimos en este párrafo el análisis narratológico de TSAGALIS (2009): 133. El hecho de que las Musas quieren señalar la clara distinción entre hombres y dioses a través de las palabras que dirigen a Hesíodo fue ya destacado por STRAUSS CLAY (2003): 57.
[15] Vid. GUTZWILLER (2006): 12.

verdaderos[16]. Durante mucho tiempo se ha pensado también que Hesíodo estaría aquí calificando su poesía como verdadera frente a la homérica, que contaría «muchas mentiras semejantes a verdades»[17]. Recientemente, Tsagalis ha defendido que la distinción entre ἔτυμα (27) y ἀληθέα (28) se refiere a la verdad humana y divina respectivamente. No se trata, por tanto, de una distinción entre lo verdadero y lo falso, sino entre dos clases de verdad: ἀληθέα, verdades eternas que descansan más allá de los restrictivos límites de cualquier sentido de tiempo, y ἔτυμα, verdades relativas al mundo real[18].

Strauss Clay se había expresado ya en este mismo sentido[19]. Como señala la estudiosa, las Musas afirman que pueden decir la verdad, si quieren (28). Haciendo hincapié en su naturaleza caprichosa, las Musas revelan que comparten un rasgo que caracteriza la actitud de los dioses frente a la raza humana. Si las Musas tienen la capacidad de declarar la verdad, si quieren, nosotros los mortales no podemos saber cuando lo hacen, no podemos distinguir sus mentiras de sus verdades. Así, las palabras que las Musas dirigen a Hesíodo nos hacen notar que no podemos distinguir la verdad en lo que sigue, que es la *Teogonía* en sí misma. Mientras Hesíodo puede bien ser el portavoz de las Musas y la voz que le han insuflado posee su autoridad, sin embargo, no garantizan la absoluta verdad de su canción. En efecto, en ningún momento las Musas le dicen a Hesíodo que le van a contar la verdad.

Al declarar su total dependencia a la hora de contar su historia, el poeta épico llama la atención sobre la brecha entre el conocimiento humano y el divino. En Homero las Musas hablan a través del poeta y comparten su conocimiento con el público. Con Hesíodo, la conciencia de la brecha se amplía, y la dependencia del poeta de la Musa se convierte en problemática. Se separa de ellas, comprende que el conocimiento divino jamás podrá ser revelado a un mortal.

Por su parte Gregory Nagy, opina que la distinción entre ψεύδεα y ἀληθέα apunta a la tendencia panhelénica de la poesía hesiódica[20]. Como explica el estudioso, la palabra ἀληθέα significa algo más que "verdades". La raíz lēth- de *alēthea* significa "olvidar", que es lo opuesto de la raíz mnē-, "recordar", que aparece en la palabra *mnēmosyne*, que es también el nombre de la diosa madre de las Musas. Básicamente, el

[16] Vid. PUCCI (2009): 42 y n. 13.
[17] Vid. WEST (1966): 162, PUCCI (2009): 43.
[18] TSAGALIS (2009): 133.
[19] Vid. STRAUSS CLAY (2003): 62-63.
[20] Vid. NAGY (2009): 276-78 y FERNÁNDEZ DELGADO (2014): XVIII-XIX.

adjetivo negativo *alēthes* significa "inolvidable". Semánticamente lo que es inolvidable no es solo memorable. Más que eso, lo que es inolvidable es algo absoluto. Es algo así como lo absolutamente memorable. Es, por tanto, una verdad absoluta. Las "cosas verdaderas" que Hesíodo aprende de las Musas son absolutamente memorables porque son absolutamente inolvidables[21].

Nagy compara este pasaje con *Od*. 14.224-25 donde se habla de los vagabundos que pueden contar historias como los poetas orales y que no quieren decir *alēthea* sino que *pseudontai* a su público porque necesitan comer para ganarse la vida. El propio Odiseo es como estos poetas orales errantes que no quieren decir *alēthea* porque necesitan alimentar sus estómagos para sobrevivir y, por tanto, deben de decir cosas que el público quiere oír, que son falsas (cf. *Od*. 14.216).

Por contraste, las Musas de Hesíodo quieren (ἐθέλωμεν, 28) decirle *alēthea*[22]. Vemos aquí lo que asciende a un *manifesto* de poesía panhelénica, en la que el poeta Hesíodo está ahora libre de ser un mero "estómago", que es lo que las Musas lo llaman la primera vez que se dirigen a él (26). Hesíodo está ahora liberado de decir las clases de cosas que tendría que decir para alimentar su estómago para sobrevivir. Esta clase de cosas son *pseudea polla*. Y un signo de la falsedad de estas cosas es que son muchas, múltiples. Estas muchas cosas parecen como *etyma* "cosas genuinas", al ser contrastadas con las únicas cosas que son genuinamente *alēthea.* Una vez que Hesíodo es iniciado por las Musas, va a ser librado de tener que decir solo cosas que agraden a sus públicos locales que están anclados en sus tradiciones poéticas locales: estas múltiples tradiciones poéticas locales son *pseudea* frente a las únicas *alēthea* que las Musas imparten especialmente a Hesíodo. Esta unicidad es un signo del panhelenismo clamado por la poesía hesiódica, que es capaz de conseguir algo que va más allá de las múltiples tradiciones poéticas orales. Lo que a nosotros nos interesa de esta interpretación es que la figura del pastor queda asociada a la del poeta, aunque se trate de poetas menores, locales. Hesíodo es visitado por las Musas en un espacio bucólico como pastor al que reprenden y convierten en poeta panhelénico.

Como señala Nagy, después del episodio de la iniciación de Hesíodo por las Musas en las faldas del Helicón, las Musas van a ser trasladadas al Monte Olimpo (37,

[21] MIRALLES & PÒRTULAS (1998): 18 también señalan que la verdad a la que se refieren los poetas es el hecho, socialmente aceptado, de que sus palabras son indignas de olvido. Dicho de otra forma, su prestigio se funda sobre el no olvido de lo que pronuncian.

[22] Como hemos señalado más arriba, las Musas no afirman en ningún momento que vayan a decirle la verdad a Hesíodo.

42), y, de hecho, ya son descritas como Musas Olímpicas al comienzo del episodio de la iniciación del poeta (25): en el proceso de iniciar a Hesíodo como un poeta panhelénico, estas diosas pueden iniciar su transformación de Musas del Helicón a Musas del Olimpo. Así como las hemos visto descender del Helicón (9), ahora las vemos ascender al Olimpo (68). Y, como Musas Olímpicas, adquieren un estatus panhelénico, así como Hesíodo alcanza un estatus panhelénico como poeta. La evidencia comparativa de los *Himnos Homéricos* es decisiva en este aspecto: en estos Himnos, como hemos visto, el ascenso de los dioses a las alturas del Olimpo es equivalente a adquirir un estatus panhelénico.

Así, la historia de las Musas va más allá de la experiencia personal de Hesíodo. Es una historia que universaliza la figura de Hesíodo como poeta, haciéndole un representante genérico de una forma panhelénica de poesía. En este sentido, el episodio de la iniciación de Hesíodo por las Musas parece más programático que "biográfico"[23].

Interesante es también la propuesta de Kathryn Gutzwiller para quien la distinción entre verdades y mentiras tiene que ver con la labor pastoril[24]. Las ἀληθέα de las Musas, lo cual significa no sólo "verdades" sino etimológicamente, como ya hemos visto, "hechos que no se olvidan", se refieren a su preservación del conocimiento y sabiduría tradicionales y se corresponde con la tarea del pastor de guardar y preservar sus animales[25]. Por otra parte, las verídicas ψεύδεα transmitidas por las Musas no son simples "mentiras" sino creaciones imaginativas, ficciones, que contribuyen al deleite del auditorio y que se corresponden con la habilidad del pastor para cantar y persuadir, tanto a animales como a otros pastores. Una conexión entre la falsedad, la música y prácticas pastoriles engañosas aparece también en la *Ilíada*, cuando Príamo llora la muerte de Héctor acusando al resto de sus hijos de mentirosos, diletantes y pastores deshonestos que roban a su propia familia (*Il*. 24. 260-2)[26].

[23] Por su parte, SVENBRO (1976): 65-73 opinaba que las mentiras a las que se refería Hesíodo eran las genealogías –contradictorias e inexactas– cantadas por los aedos locales para satisfacer a los aritócratas del lugar. Por contra, Hesíodo, que vivía de forma autárquica gracias al trabajo agrícola y no necesitaba de los nobles para su subsistencia, podía cantar genealogías verdaderas y sempiternas, esto es, la genealogía divina.

[24] Vid. GUTZWILLER (2006): 12.

[25] En el mismo sentido se expresan MIRALLES et PÒRTULAS (1998): 29.

[26] Para este pasaje vid. Capítulo 1. La referencia a la propensión a mentir por parte de los pastores está también presente en la advocación de las Musas, pues la alusión al estómago denota engaño y mentiras, vid. TSAGALIS (2009): 133, n. 7. Ya SVENBRO (1976): 50-59 demostró que *gaster* en la épica homérica y hesiódica hace referencia al sujeto que depende de otros para su alimentación y, debido a ello, es propenso a contar mentiras para satisfacer su apetito.

Desde nuestro punto de vista, estas teorías no son excluyentes, pues, por una parte, es cierto que las ἀληθέα de las Musas no pueden ser distinguidas por los mortales de las ψεύδεα πολλὰ y en ningún momento las diosas afirman que vayan a contarle a Hesíodo la verdad, por tanto, su iniciación poética marca el contraste entre el perfecto conocimiento de los dioses y el imperfecto conocimiento de los mortales. Por otra parte, en la *Teogonía* Hesíodo va a celebrar el nuevo poder de los Olímpicos, comandados por Zeus y, en ello, hay que ver una expresión de panhelenismo, pues estos eran los dioses a los que honraban todos los griegos. Por último, no puede dejar de señalarse la conexión entre el pastoreo y la actividad poética mediante la que el rapsoda guarda y preserva la sabiduría tradicional del mismo modo que el poeta guarda a sus animales.

A continuación las Musas conceden a Hesíodo un cetro hecho de laurel (30). Como afirma Gregory Nagy, este cetro, que es digno de un rey, es un símbolo de la transformación de Hesíodo de pastor a poeta. Y la poesía de este poeta, que es una teogonía, es poesía regia digna de un rey –de ahí el cetro; por el mismo símbolo, esta teogonía es también una poesía mántica digna de un vidente– de ahí la madera de laurel[27].

En efecto, la *Teogonía* valida a un rey, Zeus. Cuando la *Teogonía* describe a un rey ideal (80-3), lo único que falta en la descripción es el cetro. Vemos una ausencia significativa aquí, dado que el cetro no está en las manos del rey idealizado, sino que Hesíodo es el único que recibe el cetro en la *Teogonía* (30-31). El cetro simboliza, como hemos visto, la conversión de Hesíodo de pastor a poeta, y que su poesía es una poesía digna de un rey. Pero hay más: el anterior estatus de Hesíodo como un humilde pastor forma parte del simbolismo. En el mundo metafórico de las tradiciones indoeuropeas y de Oriente Medio que se funden una con otra en el contexto social de la temprana civilización griega, los reyes se convierten en líderes de hombres del mismo modo que los pastores son líderes de su rebaños, y la metáfora del "pastor de pueblos" viene a la vida en mitos sobre transformaciones de humildes pastores en poderosos reyes. La historia de la transformación de Hesíodo en la *Teogonía* es análoga: recibe el cetro de las Musas del Helicón porque es al que las diosas inspiran para convertirse en el

[27] Sobre el laurel como símbolo de la mántica, vid. WEST (1966): 164, NAGY (2009): 308. Como afirma DODDS (1960): 99, n. 118 cuando Hesíodo dice que cantará sobre el futuro y el pasado (32) está creando una analogía entre la poesía y la adivinación. Como señala además el estudioso en la p. 84, en una época en que no había registros escritos, la visión del pasado, como la penetración del futuro, seguía siendo una facultad misteriosa, solo parcialmente bajo el control de su poseedor y que dependía en última instancia de la gracia divina. Por esa gracia el poeta y el vidente gozaban por igual de un conocimiento negado a otros hombres.

portavoz del reinado de Zeus en el Olimpo. Y estas Musas del Helicón se transforman en Musas del Olimpo porque Hesíodo el poeta se vuelve "panhelénico" en el proceso de validar el reinado de Zeus en el Olimpo[28].

Por haber recibido el cetro hecho del laurel apolíneo de manos de las Musas, Hesíodo podrá decir que los cantores y citaristas que hay sobre la tierra proceden de Apolo y las Musas: ἐκ γάρ τοι Μουσέων καὶ ἑκηβόλου Ἀπόλλωνος / ἄνδρες ἀοιδοὶ ἔασιν ἐπὶ χθόνα καὶ κιθαρισταί (94-5)[29]. En efecto, como hemos visto en el *Himno Homérico a Hermes,* Apolo recibió la lira de manos de Hermes, que también le enseñó a tocarla. Apolo es además el guía de las Musas de quien las diosas habrían aprendido su canto. Hesíodo se arroga así un estatus apolíneo. Apolo es un dios pastor y patrón de los pastores en cuya figura se hace manifiesta la semejanza entre la función pastoril y la del músico: el pastor guía a sus animales con su melodía, mientras que el poeta guía y deleita las almas. Sin embargo, al contrario que Apolo, Hesíodo es un poeta sin lira. La lira aparece relacionada con la poesía teogónica desde el *Himno Homérico a Hermes* (425ss.) en una tradición que Eurípides recogerá al hacer entonar a Anfión un canto teogónico con su lira (cf. fr. 182a Kn.). El hecho de que Hesíodo sea un poeta sin instrumento musical subraya la importancia del símbolo que le entregan las Musas, el cetro que, como veremos, le confiere la prerrogativa real para hablar de la justicia a su hermano en *Trabajos y Días.*

1.2. El robo de ganado

A pesar de ser un poema centrado en los dioses, el héroe Heracles aparece en varios excursos a lo largo de la *Teogonía*, pues algunos de sus trabajos consistieron en matar a los seres monstruosos cuyo nacimiento describe Hesíodo[30]. El robo de ganado, acto heroico, como hemos visto en el Capítulo 1 de esta Tesis, también formó parte de los trabajos impuestos a Heracles por Euristeo. Hesíodo hace referencia a este al enumerar la descendencia de Crisaor y Calírroe (287-94):

Χρυσάωρ δ' ἔτεκε τρικέφαλον Γηρυονῆα
μιχθεὶς Καλλιρόῃ κούρῃ κλυτοῦ Ὠκεανοῖο·

[28] Vid. NAGY (2009): 309.
[29] Como señala STRAUSS CLAY (2003): 65 las Musas también confieren a Hesíodo una αὐδὴν / θέσπιν (31-32), una "voz humana divina". Es esta voz humana, pero empapada de lo divino, la que permite a Hesíodo cumplir el mandato de las Musas de celebrar el futuro y el pasado.
[30] Así el poeta hace referencia a la matanza de la Hidra de Lerna por parte de Heracles en *Th.* 313-18 y a la matanza del León de Nemea en *Th.* 327-32.

τὸν μὲν ἄρ' ἐξενάριξε βίη Ἡρακληείη
βουσὶ παρ' εἰλιπόδεσσι περιρρύτῳ εἰν Ἐρυθείῃ 290
ἤματι τῷ, ὅτε περ βοῦς ἤλασεν εὐρυμετώπους
Τίρυνθ' εἰς ἱερὴν, διαβὰς πόρον Ὠκεανοῖο,
Ὄρθον τε κτείνας καὶ βουκόλον Εὐρυτίωνα
σταθμῷ ἐν ἠερόεντι πέρην κλυτοῦ Ὠκεανοῖο.

Crisaor engendró al tricéfalo Gerión,
unido con Calírroe, hija del ilustre Océano;
pero a este lo mató la fuerza heraclea
por los bueyes de curvo andar en Eritea, rodeada de agua 290
el día en que a los bueyes de ancha frente condujo
hasta la sagrada Tirinto, después de atravesar la corriente del Océano
y después de haber matado a Orto y al boyero Euritón
en un oscuro establo, al otro lado del ilustre Océano.

El robo de ganado por parte de Heracles se convierte en un acto extraordinario y sumamente peligroso, en comparación al de sus homólogos homéricos. En primer lugar, Gerión, el dueño de los bueyes, es un ser monstruoso, tricéfalo[31]. En segundo lugar, la hazaña se sitúa más allá del mundo conocido; de ahí que el establo sea calificado como ἠερόεντι (294)[32]. El pastor, en este caso el mítico pastor Euritón, aparece, como ya hiciera en los poema homéricos, como símbolo de la más absoluta indefensión, pues pierde la vida en defensa de su ganado (del mismo modo que los pastores que aparecen en el escudo de Aquiles, cf. *Il*.18.529). Heracles muestra además una violencia desatada, pues mata también al perro pastor, Orto, algo que rara vez sucede en las rapiñas al ganado de la *Ilíada* (solo en el símil de 15.585-88 se alude a la muerte de un perro pastor). Orto, nos dice Hesíodo, es hijo de Tifón y Equidna (cf. 309) y, aunque el poeta de la *Teogonía* no le asigne cualidades monstruosas, su genealogía debe hacernos

[31] Por su parte Apolodoro (2.5.10) dice que Gerión tenía tres cuerpos, como también Eurípides en la párodo de *Heracles*: τὸν τρισώματον (...) / βοτῆρ' Ἐρυθείας (423-24). Esquilo también hace referencia a este episodio en *Heraclidas*, fr. 74 Radt.
[32] Como señala WEST (1966): 249.

pensar que no era un perro normal[33]. Los autores tardíos lo imaginaron con dos cabezas[34].

El robo de ganado, que en la *Ilíada* aparece como un acto heroico y una forma de aumentar la riqueza, adquiere en el mito de Heracles dimensiones cósmicas. En efecto, Heracles es uno de los héroes "matadores de monstruos" cuya acción libra al mundo del caos y el desorden que estos seres pueden provocar. El recuerdo de esta hazaña heraclea por parte de Hesíodo se inserta bien en la tradición heroica, donde el robo de ganado era algo común[35] y, a su vez, cuadra con el ambicioso plan de Hesíodo de presentarnos un mundo donde las fuerzas destructivas han sido sometidas a la soberanía de Zeus[36].

El robo de ganado es, además, en la épica heroica *casus belli*. En este sentido, en el *Escudo*, atribuido a Hesíodo, el padre de Heracles, Anfitrión aparece envuelto en una guerra causada por la sustracción del rebaño (vv.11ss.; 82). Electrión, padre de Alcmena, suegro, por tanto, de Anfitrión, se niega a repartir su reino con los nietos de Pterelao, hermano de Electrión. Estos roban a Electrión parte de sus vacas y se entabla una batalla en la que mueren todos los hijos de Pterelao, menos uno y todos los hijos de Electrión, excepto uno. Anfitrión consigue rescatar las vacas, pero, según nos dice el autor del *Escudo*, mata a Electrión «irritado por causa de la vacas» (12), probablemente, porque el reparto que se habría hecho de los animales no parecería justo a Anfitrión, aunque el poeta no nos dice las causas[37]. En el linaje de Heracles, como corresponde a los héroes, el robo de ganado da lugar a una violencia desmedida.

[33] Vid. WEST (1966): 248.
[34] Cf. e.g. Apollod. 2.5.10, Serv *ad Aen*. 7.662.
[35] Como indicara NILSSON (1932): 216 en relación a este trabajo de Heracles, el robo de ganado es «a very common motif of mythology, and merely an echo of the life of primitive people breeding cattle and horses».
[36] Esta hazaña se vuelve a mencionar en los vv. 979-83. La repetición se debe a que el final de la *Teogonía* (900-1020) debe considerarse espurio, probablemente añadido por el autor del *Catálogo de las Mujeres*, vid. WEST (1966): 398-99.
[37] El poeta narra el mito de forma alusiva. Apollod. 2.4.6 nos presenta la versión extendida, si bien suaviza el motivo de la muerte de Electrión, al que Anfitrión habría matado sin querer al tirar una maza sobre una vaca que habría rebotado en la cabeza de su suegro. Vid. FERNÁNDEZ DELGADO (2014): 126, n. 3.

1.3. Hécate: diosa del botín

En la sección de la *Teogonía* conocida como Himno a Hécate[38], la diosa aparece asociada con Hermes en cuanto a su poder de hacer aumentar el ganado (444-47):

> *ἐσθλὴ δ' ἐν σταθμοῖσι σὺν Ἑρμῇ ληίδ' ἀέξειν·*
> *βουκολίας δὲ βοῶν τε καὶ αἰπόλια πλατέ' αἰγῶν* 445
> *ποίμνας τ' εἰροπόκων ὀίων, θυμῷ γ' ἐθέλουσα,*
> *ἐξ ὀλίγων βριάει κἀκ πολλῶν μείονα θῆκεν.*
>
> *Es buena en los establos, junto con Hermes, en aumentar el botín:*
> *las manadas de bueyes y los amplios rebaños de cabras* 445
> *y los rebaños de lanudas ovejas, si quiere en su ánimo,*
> *de unos pocos hace muchos y de muchos hace menos.*

La diosa comparte una de las prerrogativas de Hermes, al que Apolo concedió el patronazgo sobre los animales domésticos (cf. *h.Herm.* 567-71), así como la tutela sobre la reproducción de los animales (cf. *h.Herm.* 493-94)[39]. El vocablo usado por Hesíodo para referirse a los rebaños es ληίς que, como hemos visto, en la poesía homérica designa al ganado que se consigue en las incursiones de rapiña, de ahí que lo hayamos traducido como "botín". Sin embargo, el poeta no piensa aquí en asaltos a los animales del vecino, sino en la acción benéfica que estos dioses pastoriles pueden conceder a los hombres propiciando que el ganado sea prolijo. Para que ello suceda, como explicará Hesíodo en *Trabajos y Días*, es necesario el duro trabajo y, sobre todo, honrar a los dioses.

Como señala West, en el culto órfico tardío parece haber habido un oficial que llevaba un cayado de pastor y era llamado βουκόλος, aunque el estudioso duda de que esta tradición se retrotraiga a Hesíodo[40].

Sea como fuere, estos versos son un ejemplo de que Hécate compartía una de las esferas de influencia de los dioses pastoriles Hermes y Apolo.

---

[38] Para un análisis del Himno a Hécate puede verse e.g. WEST (1966): 276-80; STRAUSS CLAY (2003): 129-40; TSAGALIS (2009): 135-38.
[39] Como señala STRAUSS CLAY (2003): 134 Hécate no tiene una esfera propia de influencia, sino que comparte sus prerrogativas con otros dioses. Para la estudiosa, ibid.: 138 esta diosa es la intermediaria entre dioses y hombres después de la separación prometeica.
[40] WEST (1966): 289.

2. *Trabajos y Días*

Si en la *Teogonía* el poeta se ha preocupado por comprender y expresar la organización del universo físico y el papel que en él ocupan los dioses, en *Trabajos y Días* trata de precisar cuáles son las consecuencias para el hombre del orden instaurado en el mundo[41]. En efecto, un poema no puede comprenderse sin el otro, pues como ha demostrado Jenny Strauss Clay[42], la entrega del cetro de laurel a Hesíodo por parte de las Musas en *Teogonía* (30-32) adquiere pleno significado en *Trabajos y Días*, puesto que aquí Hesíodo ejercita la prerrogativa real cuyo emblema une la autoridad de Zeus con el árbol sagrado de Apolo. Dado que los reyes devoradores de regalos están corrompidos y han abdicado de sus responsabilidades, Hesíodo debe tomar la justicia en sus manos. Es él, más que los reyes, quien debe pronunciar una sentencia en este caso, pues tanto los reyes como Perses se han mostrado *nepioi* (40). El vacío de autoridad y rectitud obliga a Hesíodo a apropiarse de la autoridad y retórica real y a esgrimir el cetro. De ahí que la agricultura aparezca como la única actividad donde el hombre puede ejercitar la justicia y la piedad. Por ello, como veremos, el pastoreo está prácticamente ausente en *Trabajos y Días*.

2.1. Pastoreo vs. Agricultura

A pesar de que el propio Hesíodo nos dice en *Teogonía* (22-34) que estaba pastoreando cuando se le aparecieron las Musas, en *Trabajos y Días* no hace mención alguna a la labor pastoril. El buey, mencionado varias veces a lo largo del poema, solo aparece en cuanto animal de tiro, en ocasiones, junto con la mula (*Op*. 44-5, 405-6, 429-446, 468, 580-81, 608, 814-16). Es valorado, por tanto, como fuerza de trabajo. De este modo, el ganado vacuno, tan importante en la épica homérica como estándar de riqueza y moneda de cambio, en Hesíodo se convierte en compañero del hombre en las duras labores agrícolas[43].

El ganado ovino, por su parte, se valora en cuanto proveedor de lana (234, 774-5). El vestuario del agricultor es, por tanto, similar al del pastor en cuanto a su rusticidad, pues está compuesto por pieles de animales. Así, Hesíodo aconseja a su hermano que cuando llegue el invierno tenga tejida lana abundante (538), que se cubra

[41] Vid. BONAFFÉ (1984): 177. La monografía de STRAUSS CLAY (2003) señala ampliamente la interdependencia entre los dos poemas.
[42] STRAUSS CLAY (2003): 73-76 y (2009): 75-76.
[43] Sobre el buey de labor en *Trabajos y Días* puede verse BONAFFÉ (1984): 235-36.

los pies con sandalias hechas de piel de buey (541-42) y que se haga una chaqueta con tripas de buey y pieles de cabrito (543-45).

El ganado caprino, por último, provee sustento. Hesíodo dice a Perses que la carne de cabra es más rica en verano (585, 592), así como la leche de cabra (590). En este contexto el poeta recomienda también comer carne de ternera que aún no haya parido: καὶ βοὸς ὑλοφάγοιο κρέας μή πω τετοκυίης (591). Se trata esta de la única mención al ganado de pastoreo, como muestra el adjetivo ὑλοφάγοιο, que opondría estos animales al ganado bovino alimentado en los establos del que Hesíodo habla en todo el resto del poema[44]. Frente a los héroes homéricos, grandes comedores de carne, sobre todo, de vacuno, la dieta que Hesíodo propone es básicamente agrícola. La carne parece reservarse solo para ocasiones especiales como la estación estival donde parece ser más sabrosa. Asimismo, en los pocos momentos en que los agricultores se permitían el lujo de comer carne, se prefería «la ternera alimentada en el bosque» (591) frente al ganado estabular, pobremente alimentado[45]. Debe también notarse que, aunque Hesíodo hace referencia a la leche de cabra, no menciona los ταρσοὶ ni los ταλάροι, los cestos donde se guardaba la leche para hacer queso (cf. *Od*. 9.219, 247)[46].

El perro, que en los poemas homéricos defendía el ganado codo con codo junto a los pastores, sigue manteniendo su función de guardián. Hesíodo recomienda alimentarlo bien para que detenga a los ladrones (604-605).

El poeta habla de los distintos cuidados de los animales domésticos. En ningún momento recomienda sacarlos a pastar. Así, el buey debe empezar a ser cebado para las labores agrícolas en invierno, pero no se le lleva a pastar, sino que es alimentado en los establos (452: ἔνδον ἐόντας; 559)[47]. Los días undécimo y duodécimo son buenos para esquilar las ovejas (775). El día más propicio para castrar cabritos y carneros y cercar un establo para el ganado es el primer sexto (785-87). El día octavo deben castrarse cerdos y bueyes, y el duodécimo, mulos (790-91), mientras que el cuarto de en medio hay que calmar a las ovejas, los bueyes, los perros y los asnos pasándoles la mano por encima (794-97).

Como vemos, Hesíodo no hace referencia al pastoreo ni al código de honor que iba aparejado a la sociedad pastoril de la épica temprana. Ello se debe a que el mundo

[44] Vid. WEST (1978): 307; ATHANASSAKIS (1992): 168.
[45] Este cambio en la dieta frente a los poemas homéricos responde a una realidad histórica en la que los bosques fueron cortados, perdiendo el pastoreo importancia frente a la agricultura, vid. GLOTZ (1926): 63.
[46] Como ha señalado ATHANASSAKIS (1992): 169.
[47] Vid. WEST (1978): ad 452 y ad 559 quien afirma que estos versos indican la alimentación estabular de los animales.

de Hesíodo es bien distinto del de los poemas homéricos. El mundo hesiódico es el mundo de la *polis* naciente. No está preocupado por el robo de ganado, puesto que sus preocupaciones son, como las de todo buen griego, políticas. En el verso 348 el poeta dice «no se perderá un buey, a no ser por un mal vecino», pero los grandes robos de ganado obviamente no son una inquietud para la sociedad a la que Hesíodo se dirige. De hecho, Hesíodo aconseja a Perses que se procure solamente una mujer y un buey (405-406), lo justo para trabajar la tierra. Hesíodo no se dirige a grandes propietarios de ganado, sino a agricultores para quienes el buey es un instrumento de labor. Perder este buey significa la imposibilidad de labrar la tierra y, por tanto, la hambruna[48]. El buey no es ya un símbolo de prestigio y riqueza como era en la épica homérica donde los héroes poseían grandes rebaños de ganado vacuno. Esta sociedad es una *polis*. En el proceso de evolución política en la Grecia arcaica Ascra era una pre-*polis*, una villa fortificada consistente en *oikoi* unidos, familias extendidas con una riqueza muy limitada. La sociedad que pinta Hesíodo es principalmente agrícola. Así, el sistema de tasación basado en bueyes no es usado. Sabemos que Hesíodo ganó un trípode (654-59), pero no nos dice en cuantos bueyes está valorado, cosa que sí habría hecho Homero[49]

Esta nueva realidad socioeconómica trajo consigo un profundo cambio en el código moral. Para Hesíodo, la agricultura es un ejemplo moral, «the sole mode of acquisition that does not involve illegitimate gain», en palabras de Jenny Strauss Clay[50]. Así, frente a las sociedades eminentemente pastoriles o ganaderas que retratan los poemas homéricos, donde el ganado es susceptible de mermar o aumentar debido al robo o a la guerra, el pobre agricultor, que vive en una economía de subsistencia, no puede expandir su tierra ni compensar las ofensas mediante una recompensa en forma de ganado. Por otra parte, la riqueza, incluida la riqueza de ganados (308-310)[51], solo puede adquirirse mediante el trabajo duro, lo que apunta a un código moral que excluye la rapiña propia de las sociedades pastoriles.

Desde este punto de vista, la nueva sociedad agrícola que nos presenta Hesíodo, no solo nos informa de una nueva realidad socioeconómica, sino también de una nueva realidad moral. La agricultura es la labor ideal para que el hombre se ejercite en las

[48] Vid. CANCIK & SCHNEIDER s.v. 'cattle' donde se explica que el buye es mejor que el caballo o el mulo para labrar la tierra porque tiene más fuerza y hace los surcos más honso, así, la semilla no se pierde.
[49] Vid. ATHANASSAKIS (1992): 166.
[50] Vid. STRAUSS CLAY (2009): 85. Para la agricultura como ejemplo moral en *Trabajos y Días* vid. también ROSENMEYER (1969): 21-22; VERNANT (1973): 42-43; BONAFFÉ (1984): 226; OSBORNE (1987): 18 y, sobre todo, ATHANASSAKIS (1992): 165-82.
[51] Cf. *Op*. 308: ἐξ ἔργων δ᾽ ἄνδρες πολύμηλοί τ᾽ ἀφνειοί τε. Como afirma ATHANASSAKIS (1992): 165, el verso parece fuera de lugar respecto al resto del texto.

virtudes de la justicia, la piedad y la paz. Este nuevo código ético es incompatible con el de la sociedad heroica representada por Homero donde los héroes, ávidos de aumentar sus riquezas, saqueaban constantemente los ganados de los pueblos vecinos sin preocuparse del trabajo duro. Sin embargo, el poeta no olvida la sociedad que le precede a la que hará alusión en el llamado "Mito de las edades", donde el pastoreo ocupa el lugar central.

2.2. Reminiscencias de la antigua ideología pastoril: el Mito de las edades.

Como es bien sabido, en la sección de *Trabajos y Días* conocida como Mito de las Edades (106-201), el poeta relata la degradación de la humanidad desde la idílica edad de oro hasta la edad de hierro desde la que el propio poeta habla[52].

Interesantes son para nuestro estudio, en primer lugar, estos versos concernientes a la edad de oro, donde la tierra produce fruto sin ser trabajada y los hombres son ricos en rebaños (117-20):

> *(...) καρπὸν δ' ἔφερε ζείδωρος ἄρουρα*
> *αὐτομάτη πολλόν τε καὶ ἄφθονον· οἳ δ' ἐθελημοὶ*
> *ἥσυχοι ἔργ' ἐνέμοντο σὺν ἐσθλοῖσιν πολέεσσιν.*
> *[ἀφνειοὶ μήλοισι, φίλοι μακάρεσσι θεοῖσιν]. 120*

> *(...) Y fruto les producía la tierra fértil*
> *espontáneamente, en abundancia y sin restricción. Y ellos contentos*
> *y tranquilos los trabajos alternaban con muchos bienes.*
> *[Y eran ricos en rebaños, y queridos por los felices dioses]. 120*

El verso 120 se considera espurio. En efecto, en el relato del mito de las edades por parte de Dicearco, la edad de oro está netamente separada de la vida pastoril, fuente de violencia y guerra[53]. Sin embargo, en la *Odisea* la tierra de los Cíclopes aparece como un lugar donde la agricultura espontánea no impide la realización de labores pastoriles (vid. Capítulo 2). Se ve en la tradición, por tanto, una visión según la cual el pastoreo es incompatible con la edad de oro y sería una degradación de la misma –representada por Dicearco–, frente a otra donde la vida pastoril se sitúa, precisamente,

[52] Para un análisis de este mito sigue siendo imprescindible el estudio de VERNANT (1973): 21-51.
[53] Vid. supra, pp. 56-57 y WEST (1978): 181.

en los albores de la humanidad y simboliza un estadio precultural –representada por la historia de Polifemo en la *Odisea*. Hesíodo estaría más bien del lado de Dicearco, pues considera que el pastoreo es incompatible con la justicia y la piedad propias de lo que él considera una sociedad perfecta. Aun si no es auténtico, el verso 120 deja claro que el interpolador tenía en mente que en tiempos anteriores el ganado era considerado un símbolo de riqueza.

En segundo lugar, el fin de la estirpe de los héroes es consecuencia de dos guerras, una provocada por una disputa en torno al ganado, otra por una disputa en torno a una mujer (161-65):

> *καὶ τοὺς μὲν πόλεμός τε κακὸς καὶ φύλοπις αἰνή,*
> *τοὺς μὲν ὑφ' ἑπταπύλῳ Θήβῃ, Καδμηίδι γαίῃ,*
> *ὤλεσε μαρναμένους μήλων ἕνεκ' Οἰδιπόδαο,*
> *τοὺς δὲ καὶ ἐν νήεσσιν ὑπὲρ μέγα λαῖτμα θαλάσσης*
> *ἐς Τροίην ἀγαγὼν Ἑλένης ἕνεκ' ἠυκόμοιο. 165*
>
> *A estos la funesta guerra y el terrible combate*
> *los aniquiló, a unos en Tebas la de siete puertas, en la tierra cadmea,*
> *cuando luchaban a causa de los rebaños de Edipo,*
> *a otros en las naves sobre la gran superficie del mar*
> *cuando fueron a Troya por causa de Helena de hermosa cabellera. 165.*

La disputa entre Eteocles y Polinices por el trono tebano nos es bien conocida. Sin embargo, Hesíodo pone en el centro de la querella los rebaños de Edipo, que deben de simbolizar la riqueza de Tebas que incluiría el trono tebano[54]. Sea que estemos ante una versión más antigua del mito, sea que los versos deban tomarse como una sinécdoque por el trono, está claro que en el mundo heroico el ganado era importante como símbolo y medida estandarizados de riqueza. Como hemos visto en el Capítulo 1 de esta tesis, la *Ilíada* contiene reminiscencias de que la épica más temprana se nutría de historias de guerras a causa del robo ganado, núcleo que dio origen a al relato más desarrollado de la lucha por la bella Helena, que Hesíodo tampoco ignora.

[54] Así piensa WEST (1978): 192. NILSSON (1932): 108-11 cree, sin embargo, que esta sería una versión del mito según la cual Edipo estaría aún vivo cuando tuvo lugar la guerra de los Siete.

Como ha señalado Jenny Strauss Clay[55], la δίκη se introduce en el Mito de las Edades en la edad de los héroes. En efecto, en la edad de oro no se necesitaba la δίκη porque no existía la propiedad. La propiedad se introduce en la edad heroica y los versos citados dejan claro que se basa en la abundancia de ganado que provoca la Guerra de Tebas. Ello es una prueba más de que para Hesíodo, como para Dicearco, la vida pastoril es incompatible con la edad de oro.

El poeta para quien la agricultura constituye la única fuente legítima de riqueza no habla de los hombres de su propio tiempo como ricos en ganado. Esta riqueza es propia de tiempos más antiguos. Asimismo, en su época es inconcebible una guerra por causa de los rebaños[56]. De ahí que en esta obra dedicada a la vida campesina, el pastoreo no ocupe un lugar central.

3. Conclusiones

Teogonía y *Trabajos y Días* son dos poemas estrechamente relacionados. El uno no puede entenderse sin el otro. En *Teogonía* Hesíodo nos presenta el orden del mundo divino y en *Trabajos y Día*s la influencia que dicho orden tiene en la vida humana. La vida pastoril ocupa un lugar exiguo en estas obras, debido Hesíodo subraya la economía agrícola por encima de la economía pastoril.

Aún así quedan huellas de los temas tradicionales asociados a la vida pastoral, sobre todo, en *Teogonía*. Hesíodo, convertido en narrador interno dramatizado, nos cuenta su encuentro con las Musas en una tradición literaria bien conocida, la del pastor poeta. Los pastores, «solo vientre» (26), seres especialmente susceptibles ante los placeres más primarios, pueden engatusar al auditorio con mentiras. Sin embargo, lo que las Musas enseñan a Hesíodo son ἀληθέα (28), las historias inolvidables basadas en la cultura común de todos los griegos. De este modo, Hesíodo se convierte en un poeta panhelénico y la poesía se relaciona con el pastoreo, pues el pastor, encargado de preservar y guiar el rebaño, ahora se convierte en preservador del conocimiento tradicional. Frente a Arquíloco que habría adquirido el don poético al entregar una de sus vacas a las Musas a cambio de la lira, Hesíodo es un aedo sin lira que recibe, en su lugar, el cetro y la orden de las Musas de empezar y acabar sus cantos nombrándolas. El cetro pone en relación a este poeta con los "pastores de pueblos" de la épica temprana cuyo deber de guiar al ejército se compara con la labor pastoril. Hesíodo se convierte así

[55] STRAUSS CLAY (2003): 82-83. Vid. también VERNANT (1973: 29.
[56] Como indica VERNANT (1973): 48 la figura del guerrero, para Hesíodo, tiene un valor puramente mítico.

en una especie de "rey" cuyas justas sentencias deben ser tenidas en cuenta por Perses en *Trabajos y Días*. Eurípides retomará el motivo del pastor poeta a través de la figura de Paris y, sobre todo, de Anfión[57].

El robo de ganado se retrotrae al tiempo mítico. Así, el poeta nos narra el robo de los bueyes de Gerión por parte de Heracles (*Th*. 287-94). Ya en la *Ilíada* las rapiñas sobre el ganado forman parte del mundo épico de los héroes, pero si en el poema homérico estas tenían un tinte más "realista", la hazaña de Heracles es, como corresponde a un héroe de su talla, sobrehumana. Los ganados se encuentran más allá del mundo conocido, su dueño es un ser tricéfalo y el héroe desata toda su violencia matando tanto al boyero encargado de custodiar el ganado como al perro pastor. En Eurípides el motivo del robo del ganado se convertirá en un "ataque" a los rebaños, como hace el enloquecido Orestes en *IT*, donde provoca una "pequeña *Iliada*" en las bárbaras costas de Táuride, y las enloquecidas bacantes en *Ba*. donde la narración da pie a la descripción de prodigios sobrenaturales.

Por último, en una obra dedicada a la ordenación del mundo divino no puede faltar una mención a los dioses patrones de los pastores, representados en *Teogonía* por Hermes y Hécate (444-47).

En *Trabajos y Días* el mundo pastoril está casi totalmente ausente. Ello se debe a que nos encontramos en una época de la historia griega en que la economía pastoril ha sido subordinada a la agrícola. Esta nueva realidad socioeconómica lleva a una nueva visión moral. Frente a los héroes homéricos, preocupados, ante todo, por la guerra y el honor, el humilde agricultor que nos presenta Hesíodo lleva una dura vida dedicada a trabajar la tierra. La riqueza representada por la tierra es bien distinta de la riqueza pastoril: la tierra no es susceptible de ser robada y no se puede aumentar mediante el pillaje. Ello supone que la bonanza solo puede conseguirse mediante el πόνος. El trabajo sirve así para ejercitar al hombre en las virtudes de la justicia, la piedad y la paz, sancionadas por Zeus, cuyo orden supremo preside todo lo divino y humano, como hemos aprendido en *Teogonía*. De este modo, Hesíodo solo alude a la riqueza pastoral y al robo de ganado en aquellos pasajes de *Trabajos y Días* en que se retrotrae a la edad heroica. Desde su punto de vista, la ideología pastoral, basada en el robo, la violencia y la guerra no tiene cabida en una sociedad que debe tender a la justicia, la piedad y la moderación.

[57] Vid. Capítulos 12 y 13.

II. LA FIGURA DEL PASTOR EN EL CONTEXTO TEATRAL DE ÉPOCA CLÁSICA

CAPÍTULO 5

ÁYAX: EL PASTOR ENLOQUECIDO

0. Introducción.

El estudio de la poesía épica homérica y hesiódica ha mostrado que el pastor es un personaje de pleno derecho desde los inicios de la literatura griega cuya caracterización actúa a modo de símbolo. Así, hemos podido ver que la figura del pastor puede representar:

1) Al líder militar que cuida de su ejército del mismo modo que el pastor cuida de sus rebaños, metáfora que viene a la luz mediante la fórmula ποιμένα (-ι) λαῶν y mediante los símiles de animales de granja. El pastor es símbolo político de liderazgo.

2) Al hombre contemplativo y vulnerable a los elementos. Símbolo de soledad y aislamiento, el pastor se enfrenta a fuerzas de la naturaleza incontrolables, a los ataques de predadores y a las rapiñas de los ladrones en un estado de absoluta indefensión. La mejor prueba de ello son los símiles meteorológicos y de león de la *Ilíada*.

3) Al mortal susceptible de hallazgos maravillosos y encuentros numínicos en medio de un paisaje o escenografía bucólica. El entorno agreste en que el pastor se encuentra en absoluta soledad es propicio para las epifanías divinas. Así, varios héroes troyanos descienden de mortales y Ninfas. Entre ellos, sobresale Anquises que se unió con la diosa Afrodita, como hemos visto en la *Ilíada* y en el *Himno Homérico a Afrodita*.

4) Al músico y poeta. El enclave pastoral es también el ideal para dedicarse a la música, usada, en primer lugar para guiar a los animales, como en la escena del escudo de Aquiles (18.526). La lira y la siringe –instrumento pastoral por antonomasia– fueron inventadas por Hermes. Desde este momento el pastoreo quedará ligado a la actividad poética y musical. La imagen del pastor poeta llega a su culmen en la historia que nos cuenta Hesíodo en *Teogonía* (22-34) según la cual las Musas le enseñaron su arte cuando estaba pastoreando en el Helicón.

5) Por último, el pastor puede representar a un ser primitivo, desconocedor de la cultura, cuyo primitivismo puede verse de una forma utópica –como en el caso de los libios en la *Odisea*– o distópica –como en el caso del Polifemo homérico.

En esta segunda parte de nuestro estudio, antes de adentrarnos en la obra euripídea, vamos a analizar la figura del pastor en el contexto teatral de época clásica. De Esquilo, si bien usa metáforas pastoriles de raigambre épica[1], no conservamos ninguna obra en que apareciesen pastores, a excepción de sus dramas satíricos, que serán estudiados en el Capítulo 8 de esta Tesis. Hemos de centrarnos, por tanto, en primer lugar, en Sófocles. En este Capítulo estudiaremos *Áyax*, donde el dramaturgo se inspira en los símiles de león iliádicos para explotar el motivo del héroe enloquecido y el pastor indefenso. El Capítulo 6 estará dedicado a *Edipo Rey*, obra en la que Sófocles trata un tema bien arraigado en la mitología griega, el del niño expuesto al nacer. La anagnórisis del héroe, que será una anagnórisis de sí mismo, se llevará a cabo mediante las intervenciones de dos pastores. El Capítulo 7 versará sobre las tragedias fragmentarias de Sófocles, donde volveremos a encontrar el motivo del niño expósito en *Aléadas, Alejandro, Tiro* I y *Tiro* II, y a un coro de pastores envuelto en la acción dramática en *Pastores*.

Áyax es, sin duda, una obra de marcadas reminiscencias homéricas, hecho que parece corroborar el famoso dicho de Polemón, según el cual Sófocles era el «Homero trágico»[2]. En efecto, para cualquiera que se sumerja en el estudio de esta obra sofoclea los ecos iliádicos resultan evidentes. En primer lugar, Áyax estalla en cólera contra los Atridas, como Aquiles en la *Ilíada*. En segundo lugar, el héroe tiene una relación con la cautiva Tecmesa parecida a la que Aquiles mantenía en el poema homérico con Briseida. En tercer lugar, Sófocles toma constantemente préstamos verbales de la épica[3].

Sin embargo, hay un aspecto de la influencia del hipotexto homérico en *Áyax* que, a nuestro juicio, no ha sido bien apreciado por la crítica, el del ataque del héroe al ganado. Si bien es cierto que, como afirman los estudiosos, esta escena está marcada por metáforas de caza y sacrificio, se ha pasado por alto el hecho de que este incidente está

[1] Vid. infra, p. 243 n. 50 y Apéndice.
[2] Cf. *TrGrF* IV Test. 115. El propio Aristóteles (*Po*. 1448a 25) afirmó que Sófocles es un imitador de la misma clase que Homero, pues ambos imitan a personajes excelentes: Ὥστε τῇ μὲν ὁ αὐτὸς ἄν εἴη μιμητὴς Ὁμερῳ Σοφοκλῆς, μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σποδαίους. Para la relación entre Homero y Sófocles, vid. SCHEIN (2012): 424-37; DAVIDSON (2012): 245-61.
[3] Sin embargo, como advierte HESK (2003): 14 no hay que llevar demasiado lejos el paralelismo entre Sófocles y Homero, pues esto sería negar las cualidades propias del trágico. Para un análisis de la influencia del ciclo épico troyano en *Áyax*, vid. e.g. JEBB (1896): ix-xvii; KAMERBEEK (1963): 1-4; STANFORD (1985): xii-xxiv; GARVIE (1998): 1-3; HESK (2003): 24-34.

modelado también sobre los símiles iliádicos de león. Así, Áyax, que en la *Ilíada* es comparado con un león cuando cae sobre sus enemigos, en nuestra tragedia se convierte en una auténtica fiera. Del símil homérico pasamos, en la obra de Sófocles, a un estado de locura por la que el héroe se comporta como un animal predador y ataca, no a sus formidables enemigos (Odiseo y los Atridas), sino a rebaños indefensos[4]. Por tanto, en *Áyax* el héroe no es *como* un león, sino que *es* un león. Ello alude, a su vez, a uno de los temas principales de la obra. La extrema ferocidad de Áyax sitúa al héroe en conflicto con las normas de existencia de la *pólis* –en este caso representada y trasladada provisionalmente al campamento griego–, convirtiéndolo en un ser solitario, marginado y aislado. Áyax es como el hombre autosuficiente que describe Aristóteles, aquel que se asemeja a un animal o a un dios (*Pol*. 1253 a 5-6). Nuestro héroe es bestial y divino porque desea trascender su estatus humano en todas las direcciones[5].

Así, en este capítulo vamos a centrarnos en el ataque de Áyax sobre el ganado, que es narrado desde varios puntos de vista: primero, desde la perspectiva de los enemigos del protagonista (Odiseo y Atenea), después desde la perspectiva de sus amigos y seres queridos (Tecmesa y el coro). A continuación analizaremos el paisaje pastoril, que adquiere gran relevancia en la obra como escenario de la caída del héroe y, por último, estudiaremos las ricas metáforas pastoriles que pueblan el drama[6].

1. Prólogo: el ataque al ganado visto por los enemigos de Áyax.

El prólogo comienza con Atenea que se dirige a Odiseo para preguntarle por qué ronda las tiendas de Áyax. El héroe se regocija al oír la voz de la diosa y le explica lo sucedido[7].

---

[4] Áyax es un león en *Il*. 11.548-57. Para un análisis de los símiles de león homéricos vid. Capítulo 1 de esta Tesis.

[5] Cf. HESK (2003): 54.

[6] Dado que solo conocemos con seguridad la fecha de representación de *Filoctetes* (409 a. C.) y *Edipo en Colono* (representada póstumamente en el 401 a. C.), la datación de *Áyax* sigue estando *sub iudice*, con propuestas que van desde el 450 a. C. al 440 a. C., si bien los estudiosos parecen coincidir en que es una obra temprana. Cf. JEBB (1896): li-liv; KAMERBEEK (1963): 17; KITTO (1968): 120; STANFORD (1985): 294-96; GARVIE (1998): 6-8; HESK (2003): 14; FINGLASS (2011): 1-10.

[7] Odiseo dice que reconoce perfectamente la voz de Atenea, aunque no pueda verla (vv. 14-16). Una parte de la crítica piensa que Atenea no es visible en escena, otros defienden que Odiseo no puede verla, pero Áyax y el público, sí, mientras que otros creen que la diosa es perfectamente visible, cf. e. g. JEBB (1896): xxiii; KAMERBEEK (1963): 22; KITTO (1968): 153; GARVIE (1998): 125; DAIN & MAZON (2002): 10; HESK (2003): 43-44; TAPLIN (2005): 134, n. 12; FINGLASS (2011): 137; BURIAN (2012): 71. STANFORD (1985): 56 opina que, como está amaneciendo, aún está oscuro y ello impide que Odiseo vea a Atenea, que estaría situada en penumbra cerca de la *orchestra*. Poco a poco el héroe se va acercando a ella y en el momento en que Atenea hace salir a Áyax de la tienda, estarían juntos.

Odiseo se presenta como una perra de caza (κυνὸς Λακαίνης, 8)[8] que sigue las huellas de su presa: ἰχνεύω (20), κατ' ἴχνος ᾄσσω (32) en una escena que recuerda a la de *Rastreadores* (Ἰχνευταί) del mismo Sófocles donde los Sátiros se convierten en perros de caza que siguen las huellas del ganado robado de Apolo[9].

Odiseo relata a Atenea, atónito, que hace poco se han encontrado muertos a todos los animales del botín, λείας ἁπάσας (26). El vocablo λεία es aquí de suma importancia, pues designa en la *Ilíada* (bajo la forma ληΐς) al ganado vacuno obtenido como botín mediante las incursiones de rapiña[10]. En nuestra tragedia, Áyax, en lugar de adentrarse en los pueblos vecinos para hacerse con un rico botín de ganado; en su intento de atacar a sus propios compañeros, ha acabado con el botín que los guerreros han ido acumulando en sus incursiones. No sería sorprendente que estos rebaños hubiesen perecido a causa de los animales salvajes, pero, en lugar de eso, han sido destrozados por una mano humana, ἐκ χειρὸς (27), como enfatiza Odiseo[11]. Y no solo eso, sino que el héroe ha asesinado también a los pastores encargados de custodiar los rebaños (ποιμνίων ἐπιστάταις, 27)[12]. No sabemos, si como sucede en la *Ilíada*, estos pastores habrían intentado defenderse del depredador Áyax con teas y lanzas, puesto que Odiseo solo es testigo del resultado de la acción y no de su desarrollo. Cabe pensar, sin embargo, que estos pastores habrían alcanzado la muerte precisamente por defender a su rebaño, pues tenían la opción de huir ante el ataque. El pastor aparece aquí, por tanto, como símbolo de indefensión absoluta, como ya lo hiciera en el poema homérico, donde, a pesar de sus esfuerzos, son pocas las veces que puede vencer a la fiera predadora[13]. Lo que está claro es que, muertos los pastores, no ha quedado ningún testigo del asalto nocturno, de ahí, la pesquisa de Odiseo[14]. ποίμνια suele designar a los

[8] Citamos por la edición de GARVIE (1998).
[9] SUTTON (1980): 48 considera, a partir del paralelo entre estas escenas, que *Áyax* y *Rastreadores* debían de pertenecer a la misma trilogía y que una relación de parodia existiría entre ambas. Vid. infra, p. 333, n. 99.
[10] Vid. Capítulo 1; LSJ s. v. 'λεία' y STANFORD (1985): 59 quien señala que el vocablo podría estar aquí en plural porque era propiedad de varios hombres.
[11] Cf. JEBB (1896): 15; KAMERBEEK (1963): 24; STANFORD (1985): 59; GARVIE (1998): 126; FINGLASS (2011): 145; LLOYD-JONES & WILSON (1990): 9, sin embargo, indican que la expresión quizá pueda referirse a que la matanza no fue obra de algún enemigo que disparaba proyectiles de lejos.
[12] Cf. S. *OT*. 1028: ποιμνίοις ἐπεστάτουν.
[13] Vid. Capítulo 1, epígrafe 2.2.1. Solo en un símil de león ilíadico (*Il*. 15.585-8) se apunta la posibilidad de que el león pueda matar a un perro o a un boyero.
[14] Como señalan JEBB (1896): 15; STANFORD (1985): 59 y FINGLASS (2011): 145, quien hace notar, además, que los pastores muertos solo vuelven a ser mencionados una vez más por el coro (232). El énfasis se pone en los animales porque suponen una gran humillación para Áyax.

rebaños de ovejas, sin embargo, aquí parece hacer referencia a ovejas y vacas, como demuestra el λεία (26) que, como acabamos de ver, designa al ganado vacuno[15].

La diosa confirma que esta acción ha sido cometida por Áyax (39), «llevado por la ira a causa de las armas de Aquiles» (41). Odiseo pregunta, sorprendido τί δῆτα ποίμναις τήνδ' ἐπεμπίπτει βάσιν; (42), donde ποίμναις en posición enfática se contrapone a los hombres a los que Áyax debía haber matado[16].

En los versos 53-54 (καὶ πρός τε ποίμνας ἐκτρέπω σύμμεικτά τε / λείας ἄδαστα βουκόλων φρουρήματα) el ganado ovino, ποίμνας, está claramente distinguido del bovino, λείας, al contrario que en los versos 27 y 42. Ello se debe a que bueyes y vacas se reservaban para los jefes del ejército mientras que las ovejas se mantenían para el grueso del ejército en general. Con estas palabras Atenea quiere demostrar, por tanto, que todo el ejército tiene razones para estar furioso con Áyax[17]. σύμμεικτά significa lo mismo que ἄδαστα[18]. Ambos adjetivos hacen referencia al hecho de que el botín no ha sido todavía dividido entre los vencedores. La expresión πολύκερων φόνον (55), que Atenea usa para referirse a la matanza de los animales, nos indica que el héroe habría dado muerte a un gran número de animales. Así, Áyax ha intentado atacar a todos los aqueos, no solo a los Atridas.

La incursión de Áyax, nocturna y dolosa, recuerda también a los asaltos de los ladrones de ganado. Así, en *Ilíada* 3.10-14 se nos dice que el pastor teme la niebla que hace más fácil su trabajo al ladrón. El robo de los ganados de los pueblos vecinos constituía, además, en la épica *casus belli*, como explica Néstor al rememorar sus hazañas de juventud (*Il.* 11.670-84). Áyax actúa, por tanto, no solo como un león predador, sino como un asaltante que, fuera de sí, acaba con el ganado de su propio pueblo, en lugar de robar el ganado de los pueblos vecinos para aumentar su riqueza y, con ello, su τιμή. Los aqueos tienen buenas razones para estar terriblemente irritados con el héroe, pues, como enfatiza Atenea, ha acabado con todos los animales del botín privando a sus compañeros del símbolo exterior de su τιμή. En este sentido, cabe recordar que el robo de ganado y el ataque sobre el ganado por parte del depredador son virtualmente intercambiables en la tradición épica[19].

---

[15] También STANFORD (1985): 59 y GARVIE (1998): 127 opinan que ποίμνια designa aquí a ovejas y vacas mezcladas. Lo mismo puede decirse del uso de este sustantivo en el verso 42.
[16] Vid. STANFORD (1985): 61 y GARVIE (1998): 128.
[17] Vid. JEBB (1896): 19-20; STANFORD (1985): 62-63.
[18] Así, GARVIE (1998): 129. KAMERBEEK (1963): 29 piensa, sin embargo, que σύμμεικτά denota ganado bovino de varias clases.
[19] Vid supra, p. 56.

Finalmente, Atenea narra cómo Áyax ha atado a los rebaños supervivientes y los ha llevado a sus tiendas, como si fueran rehenes de guerra. La crítica ha hecho hincapié en la imagen de "cazador cazado" que impera en este pasaje. Sin embargo, cuando Atenea describe cómo condujo al héroe εἰς ἕρκη κακά (60), Áyax aparece simultáneamente como la bestia cazada llevada a las redes y el animal de pastoreo cercado en los establos[20].

La expresión εὔκερων ἄγραν (64), usada por la diosa, no es un mero circunloquio para referirse a los animales. ἄγραν es un término técnico de la caza y el epíteto εὔκερων define la naturaleza particular de la presa de Áyax. La caza metafórica de los enemigos humanos de Áyax se ha convertido en una caza literal de animales domésticos, cuyo resultado ha sido que Áyax sea, a su vez, el cazado[21].

Si bien no puede negarse que las imágenes de caza son significativas en esta escena, debe señalarse –como ya hemos adelantado en la Introducción– que Sófocles parece haberse basado en los símiles de león homéricos. Áyax tenía intención de dirigirse contra sus enemigos, los Atridas y Odiseo y, en caso de haberlo conseguido, bien podría haber sido comparado con un fiero león, pero en su lugar, ataca a animales domésticos e indefensos. De hecho, la imagen se asemeja más al ataque del león, que cae directamente contra sus víctimas, que a la caza, puesto que a) los animales domésticos no son susceptibles de ser cazados, sino más bien de ser sacrificados, atacados por predadores salvajes o por ladrones que asaltan los establos y b) la caza suele realizarse desde lejos con lanzas y flechas y no en un enfrentamiento cuerpo a cuerpo como sucede con el ataque del león.

En la *Ilíada* los héroes son susceptibles de ser comparados con leones porque sus cualidades guerreras se asemejan a las del león predador de ganado. Héroes y leones son valientes, obstinados y no temen el peligro. Áyax, fiero león ya en la tradición homérica, se ha convertido en la obra de Sófocles en un león en el sentido literal –no ya metafórico– de la palabra cayendo sobre pastores y ganado, al que ha descuartizado como la fiera predadora[22]. Si el héroe hubiese llevado a cabo su plan de venganza matando a sus enemigos, su dignidad heroica no se hubiese visto mermada y habría aparecido *como un león* al que nadie puede hacer frente. Sin embargo, debido a la

[20] Como señala SEGAL (1981): 130.
[21] Para estas imágenes de caza vid. KAMERBEEK (1963): 31; STANFORD (1985): 64 y su índice de «selected topics» en p. 299; GARVIE (1998): 130.
[22] Como señala SEGAL (1981): 129, Áyax no solo confunde a los animales con hombres, sino que él mismo se convierte en bestia predadora. Sin embargo, el estudioso no advierte la semejanza entre Áyax y el león del símil homérico.

locura que Atenea le ha causado, Áyax es, de hecho, un león y como tal se comporta en su ataque a los rebaños y pastores[23].

Después de los versos citados, Atenea hace salir a Áyax para que Odiseo vea en qué estado de locura se encuentra. Gracias a la diosa Odiseo permanece invisible para Áyax[24]. Atenea interroga al héroe enloquecido y cuando le pregunta qué va a hacer con Odiseo este le responde: Μάστιγι πρῶτον νῶτα φοινιχθεὶς θάνῃ (110). El μάστιξ es, en la *Ilíada*, la fusta con la que se azuza a los caballos[25]. Sófocles vuelve a recurrir a la imaginería homérica para mostrarnos a Áyax ahora no ya como un león, sino como un pastor, un pastor enloquecido que maltrata a su rebaño en lugar de protegerlo, puesto que el héroe sigue creyendo que las vacas que ha capturado son hombres[26].

2. Párodo: el temor del coro.

La párodo de Áyax está divida en dos secciones. La primera (134-171) está declamada en anapestos recitativos, probablemente por todo el coro, mientras marchan hacia la *orchestra*. La segunda (172-200) está cantada en metros líricos por el coro ya en la *orchestra*. Si en el prólogo veíamos a Áyax a través de los ojos de sus enemigos, ahora lo vemos a través de los ojos de sus amigos[27].

En la primera parte de la párodo, el coro se muestra reluctante a creer en el rumor que habla del ataque de Áyax al ganado, y lo atribuye a la maldad de Odiseo. Lo que aquí nos interesa son los versos 141-47:

ὡς καὶ τῆς νῦν φθιμένης νυκτὸς
μεγάλοι θόρυβοι κατέχουσ' ἡμᾶς
ἐπὶ δυσκλείᾳ, σὲ τὸν ἱππομανῆ
λειμῶν' ἐπιβάντ' ὀλέσαι Δαναῶν
βοτὰ καὶ λείαν 145

[23] Es posible que Platón (*R.* 10.620b) tuviese en mente esta tragedia cuando dice que el alma de Áyax elige, en el Hades, la vida de un león, pues debido al juicio de las armas, no quiere renacer como hombre.
[24] Mediante este artificio el prólogo se convierte en una especie de obra dentro de la obra, como advierte BURIAN (2012): 70.
[25] Cf. *Il*. 5.748; 11.532. Como señala SAÏD (1992): 213 este héroe que que blande el instrumento que asegura la dominación del hombre sobre los animales domésticos (el μάστιξ) es él mismo una presa tanto para Atenea (60) como para Odiseo que lo persigue como un perro (5).
[26] El μάστιξ con el que Áyax aparece en escena debió de ser tan célebre e impresionar tanto al público, que de él proviene el título que encontramos en algunos manuscritos y citas antiguas de la obra y que debió de ser añadido por algún filólogo alejandrino: *Mastigophoros*. Vid. JEBB (1896): liv; GARVIE (1998): 124. Sin embargo, TAPLIN (2005): 143, n. 7 opina que, aunque el μάστιξ debió de ser importante en las producciones de la obra en el siglo IV a.C., no hay evidencia de que Sófocles lo usase en escena.
[27] Cf. GARVIE (1998): 137-38.

ἥπερ δορίληπτος ἔτ' ἦν λοιπή,
κτείνοντ' αἴθωνι σιδήρῳ.

Así también en la noche que ahora termina
grandes clamores nos invaden
acerca de tu infamia, que te habías dirigido
hacia al prado lleno de caballos para destruir de los dánaos
los bueyes y el botín, 145
que, ganado con la lanza, estaba aún sin repartir,
y que los mataste con el brillante hierro.

De nuevo, se hace hincapié en la imagen del león dispuesto a destruir (ὀλέσαι, 144) los rebaños. Se menciona, por primera vez, el prado λειμῶν' (144), lugar de pasto en el que Áyax ha perpetrado su ataque. El adjetivo ἱπποµανῆ (143), que solo aparece aquí, debe derivar de ἵππος y µαίνοµαι, pero esta combinación de ideas resulta de difícil explicación. Los escoliastas opinan que el adjetivo estaría, en realidad, referido a Áyax, lo cual no cuadra con la sintaxis. El sentido de λειµών ἱπποµανής debe de ser λειµών ὅς µαίνεται ἵπποις. Pero la idea de salvaje abundancia puede naturalmente, en este caso, estar mezclada con la de los caballos que retozan o galopan en libertad en la llanura[28]. Sea como fuere, ἱπποµανῆ nos evoca el µάστιξ (cf. 110), aparejo equino, con que el héroe maltrata los ganados.

El coro repite la información que ya nos ha sido proporcionada por Atenea (cf. 53-54). El héroe ha acabado con el botín, que estaba aún sin repartir. βοτὰ καὶ λείαν es, evidentemente, una hendíadis[29].

La expresión αἴθωνι σιδήρῳ (147) aparece en *Il*. 4.485 donde Áyax da muerte a Simoesio, al que su madre había engendrado, curiosamente, al descender del Ida, adonde había ido con sus progenitores a velar por el ganado (cf. *Il*. 4.474-6).

Si Atenea se regocija en la locura de Áyax y Odiseo lo contempla con compasión, el coro teme que sea verdad el rumor que se ha extendido durante la noche,

[28] Como señala JEBB (1896): 33. Vid. también KAMERBEEK (1963): 49; STANFORD (1985): 77-78; GARVIE (1998): 139-40; FINGLASS (2011): 181-82.
[29] JEBB (1896): 33 indica la posibilidad de que βοτὰ designe las ovejas y λείαν las vacas, pero acaba decantándose por entender la expresión como una hendíadis. STANFORD (1985): 78, sin embargo, piensa que hay que mantener aquí el sentido distributivo de καί, por tanto, βοτὰ serían, en efecto, las ovejas y λείαν el ganado vacuno. Como indican DAIN & MAZON (2002): 15, n. 3, el corifeo, fiel a Áyax, omite intencionadamente la matanza de los pastores. El coro reconocerá toda la verdad en el v. 231.

pues supone una gran humillación para su líder y para sí mismo, pero en la segunda parte de la párodo, parece más preparado para aceptar la verdad y especula acerca de la divinidad que ha podido enloquecer a Áyax. Como primera posibilidad, el coro piensa en Ártemis Tauropola, que habría incitado al héroe πανδάμους ἐπὶ βοῦς ἀγελαίας (175).

Como ha señalado Garvie la mención de Ártemis es aquí altamente significativa y sirve para enfatizar la naturaleza del acto que Áyax ha llevado a cabo. La diosa está a veces asociada con la locura. Áyax ha matado animales y Ártemis es la Señora de los Animales. Su título de Tauropola sugiere toros en particular, que también han sido presa del ataque del héroe. Áyax ha cazado animales y ha sido a su vez cazado por Atenea y Odiseo, del mismo modo que Ártemis se complace en cazar y es peligrosa para los cazadores (e. g. Acteón, Orión). El culto de Ártemis en el Quersoneso táurico estaba asociado al sacrificio humano, que en el Ática fue sustituido por el sacrificio animal[30]. Así, Áyax ha matado a los animales como una especie de sustitutos de los seres humanos a los que quería matar[31].

Los ecos homéricos siguen resonando con fuerza en la fórmula βοῦς ἀγελαίας (175)[32], mientras que la expresión πανδάμους hace referencia a que el botín estaba aún sin repartir[33]. La insistencia del coro en este hecho parece esconder la decepción de los guerreros por verse privados del ganado, símbolo de τιμή en la épica heroica. Así, el coro se lamenta no solo porque su señor ha cometido un acto indigno, sino también porque ha privado al ejército del botín.

3. Primer episodio: el ataque al ganado desde la perspectiva de los amigos de Áyax.

El primer episodio (201-595) está formado por dos secciones divididas por la entrada de Áyax en el verso 348. En la primera sección (201-220) Tecmesa y el coro se dan la réplica en anapestos, recitativos más que líricos. Cuando Tecmesa sale de la tienda el coro le pide que le cuente lo que ha sucedido la noche anterior (229-44):

{ΧΟ.} (...)
Ὤιμοι φοβοῦμαι τὸ προσέρπον· περίφαντος ἀνὴρ
θανεῖται, παραπλήκτῳ χερὶ συγκατακτὰς 230
κελαινοῖς ξίφεσιν βοτὰ καὶ

[30] Hecho dramatizado por Eurípides en *Ifigenia entre los tauros*, vid. Capítulo 10.
[31] Vid. GARVIE (1998): 142. Cf. JEBB (1896): 36-37; SEGAL (1981): 127; STANFORD (1985): 81.
[32] Cf. e.g. *Il*. 23.846.
[33] Vid. JEBB (1896): 37, FINGLASS (2011): 191.

βοτῆρας ἱπποvώμας.

{TE.} ὤιμοι· κεῖθεν κεῖθεν ἄρ' ἡμῖν
δεσμῶτιν ἄγων ἤλυθε ποίμναν·
ὧν τὴν μὲν εἴσω σφάζ' ἐπὶ γαίας,
τὰ δὲ πλευροκοπῶν δίχ' ἀνερρήγνυ·
δύο δ' ἀργίποδας κριοὺς ἀνελών,
τοῦ μὲν κεφαλὴν καὶ γλῶσσαν ἄκραν
ῥιπτεῖ θερίσας, τὸν δ' ὀρθὸν ἄνω
κίονι δήσας,
μέγαν ἱπποδέτην ῥυτῆρα λαβὼν
παίει λιγυρᾷ μάστιγι διπλῇ,
κακὰ δεννάζων ῥήμαθ', ἃ δαίμων
κοὐδεὶς ἀνδρῶν ἐδίδαξεν.

{Co.} (...)
¡Ay de mí, temo por lo venidero; el hombre a la vista de todos
va a morir, por haber matado indiscriminadamente con loca mano
con oscuras espadas a los bueyes
y a los pastores montados a caballo!

{Te.} ¡Ay de mí, de allí, de allí nos
vino conduciendo al rebaño capturado!
De los que a unos los degolló dentro sobre el suelo,
a otros abriéndolos en canal los partió en dos.
Y cogiendo dos carneros de blancas patas,
de uno, la cabeza y el extremo de la lengua
arroja después de haberla cortado, al otro en lo más alto
de una columna lo ata,
y tomando un gran arnés de caballos
lo golpea con la sonora fusta doble,
pronunciando terribles reproches, que un dios,
y no un hombre, le ha enseñado.

Tecmesa habla del ganado como víctima sacrificial (σφάγια, 219), de hecho, considera el acto que ha cometido Áyax un sacrificio, como señala el vocablo χρηστήρια, que alude a sacrificios ominosos para el futuro[34].

Los compañeros del héroe lo llaman ἀνέρος αἴθονος. El epíteto parece ser un eco de *Il.* 11.548 donde Áyax es comparado con un αἴθωνα λέοντα[35]. De este modo, se insinúa que la fiereza del héroe es igual a la de un león que masacra al ganado. Está claro que el coro tiene en mente los actos cometidos por Áyax la noche anterior.

Se nos dice que los pastores iban montados a caballo (231), lo que corrobora el significado de la extraña expresión ἱππομανῆ (143). Es muy posible que al arremeter contra los pastores el héroe hiciese daño también a los caballos y tomase el μάστιξ (110, 242) de manos de estos. Ahora bien, resulta extraño que humildes pastores vayan montados a caballo, ya que este es un animal caro de mantener, por lo que solo los héroes de alto estatus poseen caballos, símbolo de τιμή. Aunque los héroes no montan a caballo, sino en un carro conducido por aurigas. Entendemos que estos caballos formarían parte del botín y que serían repartidos más tarde entre los héroes. Los pastores cuidaban de ellos igual que de los otros animales: eran, por tanto, pastores de ganado bovino, ovino y equino. En cualquier caso, lo espeluznante es que Áyax ha dado muerte también a los pastores, probablemente en defensa de su ganado. La escena subraya la atrocidad de la locura desmedida de Áyax y confiere *pathos* a la imagen tradicional del pastor como defensor del ganado. Cabe señalar que en los símiles de león de la *Ilíada* la fiera predadora nunca se enzarza contra los pastores, sino que acaba con el ganado y desaparece, pues corre el peligro de que los pastores la maten[36]. Solo en una ocasión se hace referencia a un léon (*Il.* 15.585-88, en este caso Antíloco), que tras haber matado a un perro o a un pastor, huye por temor a las represalias de los pastores supervivientes. La matanza de pastores es, por tanto, un hecho excepcional y enfatiza la exacerbada crueldad de Áyax, que va, podríamos decir, incluso más allá que la del león.

Tecmesa describe con detalle el maltrato del héroe al ganado dentro de las tiendas, mencionado por Atenea en el verso 65. De este modo, el relato de la cautiva completa el de la diosa. Áyax degüella al rebaño (235) en una nueva alusión al sacrificio.

---

[34] Vid. KAMERBEEK (1963): 64; DAIN & MAZON (2002): 18, n. 1; FINGLASS (2011): 207-208.
[35] Vid. STANFORD (1985): 90.
[36] Así en *Il.* 5.554-60 y 16.751-4 el león, confiado en demasía en su propio coraje, se queda durante demasiado tiempo en los establos de los hombres y estos acaban matándolo.

Los ecos homéricos siguen estando presentes: el verbo ἀναρρήγνυμι (236) es usado también en la *Ilíada* en referencia a los dos leones que atacan a los bueyes en la escena del escudo de Aquiles (cf. *Il*. 18.582)[37]. De este modo, aun siendo sobresaliente la fraseología sacrificial, Sófocles no olvida los símiles homéricos de león en los que se inspira para presentarnos a su héroe enloquecido. Por otra parte, el epíteto ἀργίπους (237) se refiere a perros en *Il*. 24.211, donde probablemente significa 'de rápidos pies', un sentido que es inapropiado para los carneros. Sófocles toma prestado el vocablo épico, pero le devuelve el que debe de haber sido su sentido original[38].

De los dos carneros, Áyax imagina que el primero, al que corta la lengua (238-9) es Agamenón, y el segundo, Odiseo, pues ya en el verso 110 le ha dicho a Atenea que mataría al Laertíada con el μάστιξ. Hay que señalar que en el sacrificio la lengua era separada de la víctima y ofrecida aparte. El acto de Áyax puede entenderse como un sacrificio aberrante, pues tira la lengua en lugar de ofrecerla[39].

Tecmesa finaliza haciendo referencia a los insultos que Áyax profiere contra quienes cree sus enemigos, «que un dios le ha enseñado». Incluso las maldiciones de Áyax son sobrehumanas[40]. El héroe, como ya hemos señalado, oscila entre lo bestial y lo divino.

Más adelante, Tecmesa explica al coro lo sucedido con más detalle. Nos interesan espcialmente los versos en los que describe la llegada de Áyax a la tienda con el rebaño masacrado (295-300):

καὶ τὰς ἐκεῖ μὲν οὐκ ἔχω λέγειν πάθας·
εἴσω δ' ἐσῆλθε συνδέτους ἄγων ὁμοῦ
ταύρους, κύνας βοτῆρας, εὔερόν τ' ἄγραν.
καὶ τοὺς μὲν ηὐχένιζε, τοὺς δ' ἄνω τρέπων
ἔσφαζε κἀρράχιζε, τοὺς δὲ δεσμίους
ἠκίζεθ' ὥστε φῶτας ἐν ποίμναις πίτνων.

[37] Este paralelo es notado también por KAMERBEEK (1963): 67.
[38] Vid. GARVIE (1998): 149, FINGLASS (2011): 212. Contra, STANFORD (1985): 92.
[39] Como señala GARVIE (1998): 149. Para JEBB (1896): 47-48, sin embargo, no hay por qué ver aquí alusiones al sacrificio, sino, simplemente, el odio desmedido de la matanza de Áyax.
[40] Vid. GARVIE (1998): 150; HESK (2003): 54. Para DODDS (1960): 73, seguido por FINGLASS (2011): 213, estas palabras demuestran que la locura se veneraba en Grecia, pues pone al hombre en contacto con el mundo sobrenatural.

> Y lo que pasó allí no puedo contarlo. 295
> Pero llegó dentro trayendo atados juntos toros,
> perros pastores y una presa de buena lana.
> Y a unos los degollaba, a otros cogiéndolos en alto
> los mataba y los abría en canal, y a los atados
> los maltrataba cayendo sobre los rebaños como si fuesen hombres. 300

El relato de Tecmesa es, como ya hemos dicho, desde el punto de vista formal, un discurso de ἐξάγγελος, pues la cautiva narra lo que ha sucedido dentro de la tienda. La σκηνή representa la tienda de Áyax de la que ella sale y cuenta lo que ha sucedido la noche anterior.

El parlamento de Tecmesa completa la visión de la masacre que hemos visto hasta ahora. Se nos ha dicho que Áyax había matado a los bueyes (26, 54, 145, 175), al ganado ovino (27, 53), a los pastores (27, 231) y a los carneros (237). A los que ahora se añaden toros y perros pastores (297). La matanza de perros implica una violencia desatada, pues, como hemos visto, solo en un símil iliádico se hace mención a la matanza de los perros por parte del león. Lo alarmante de este trágico pasaje es que constituye una inversión radical de los símiles épicos: el guerrero no es como un león que se lanza sobre víctimas animales con las que son, a su vez, comparados los guerreros enemigos, sino que Áyax es literalmente un guerrero que cree estar atacando a guerreros humanos que son, en realidad y también literalmente, animales.

Por su parte, la expresión εὔερόν τ' ἄγραν (297) es un eco del εὔκερων ἄγραν (64) que utiliza Atenea en el prólogo, cuando cuenta, como aquí Tecmesa, la conducción del ganado a las tiendas por parte de Áyax[41].

En los versos 301-4 Tecmesa da su impresión del diálogo que tiene lugar en el prólogo entre Áyax y Atenea (91-117). A Tecmesa, que estaba dentro de la tienda, le parecía que el héroe estaba hablando con una sombra.

Áyax pasa de lamentarse como una mujer (316-320) a gemir como un toro, ταῦρος ὣς βρυχώμενος (322), en una comparación que sugiere su virilidad en estado

[41] Como señala SEGAL (1981): 130 estos epítetos se usan regularmente para el ganado doméstico, bestias que no debían ser cazadas.

normal. Áyax ha cazado toros (297) y ha sido reducido al nivel de una mujer por atacar, no a fieros guerreros, sino a animales domésticos indefensos[42].

Ya tenemos, por tanto, el ataque de locura de Áyax narrado desde todas las perspectivas posibles[43]. En primer lugar, hemos visto la impresión de Atenea, orgullosa de haber infligido su castigo al héroe que tantas veces ha despreciado a los dioses y a ella misma, como sabemos por las palabras del adivino Calcante transmitidas por el Mensajero (cf. 767-775)[44]. En segundo lugar, la del coro de marineros salaminos, que teme por las terribles consecuencias que este hecho pueda acarrear a su señor. Por último, la de Tecmesa, que narra, horrorizada, los terribles actos llevados a cabo por Áyax en la tienda. Tanto el coro como Tecmesa dependen del héroe, por lo que los actos de este y las consecuencias que de ellos emanen pueden dejarlos indefensos a manos de los enemigos. Por ello, intentarán, sin éxito, disuadir a Áyax del suicidio.

El ataque de Áyax al ganado, como hemos visto, bebe de la épica homérica en cuanto tiene reminiscencias de los símiles de león. Sófocles utiliza la imaginería épica con un tono nuevo. El gran héroe que en la *Ilíada* es *como un león*, en Sófocles se convierte *literalmente* en un animal predador. Áyax ataca a los animales a los que el león se dirige ya en la *Ilíada*, bueyes y ovejas. Sin embargo, para hacer la escena más cruel Sófocles añade los formidables toros (297) y a los guardianes del ganado: pastores (27, 232) y perros (297), osadía, como hemos visto, a la que ni siquiera el león iliádico se atreve, pues en el único símil en que se hace referencia a la muerte del perro y el pastor, la fiera predadora huye despavorida ante las posibles represalias, como si supiese que ha causado un mal aún mayor que el del ataque al ganado (cf. *Il*. 15.585-8). De este modo, la matanza de Áyax se dibuja como un acto de furia desmedida e indiscriminada. El héroe actúa por la noche, como el ladrón de ganado, no en un acto heroico mediante el que se hace con los rebaños de los pueblos vecinos, sino mediante un acto vergonzoso por el que deja a los guerreros argivos privados del símbolo externo de su τιμή. Además, usa el μάστιξ (110, 242), instrumento pastoril, de forma anómala, no para azuzar a los caballos, sino para maltratar al ganado que ha sobrevivido a su ataque. En

[42] Vid. GARVIE (1998): 155; HESK (2003): 54. Como señala SEGAL (1981): 53 su «loss of language or bull-like roar (...) expresses the deepest level of his suffering. It is akin to the madness that marks his total isolation from society. To have lost the ability to communicate by language is itself to be an outcast, an exile even in the midst of the most populous city».

[43] Como señala BURIAN (2012): 71, *Áyax* es una obra polifónica, que nos ofrece varias perspectivas parciales desde las que reflexionar acerca de los actos de Áyax.

[44] Sobre el tema de la *hybris* en Áyax, vid. e.g. KAMERBEEK (1963): 6-7; STANFORD (1985): xxiv-xlii; GARVIE (1998): 11-17, quien cree que la interpretación de la obra no debe basarse en ver la locura de Áyax como un castigo por su *hybris*; HESK (2003): 141-48.

lugar de proteger los rebaños y llevarlos a una cueva, como haría un pastor en caso de hacer mal tiempo, los encierra en su propia tienda, esto es, en su "casa" y los maltrata realizando un sacrificio aberrante.

Es posible que la escena de la locura de Áyax influyera en Eurípides que en *Ifigenia entre los tauros* nos muestra a Orestes que, enloquecido por el cargo de conciencia, debido al matricidio que ha tenido que cometer, tiene alucinaciones en que los rebaños de los pastores táuricos se le presentan como las Erinias (cf. E. *IT* 285-300). Ahora bien, en *IT* los pastores al cargo del ganado cobrarán importancia enzarzándose en una batalla de tintes épicos contra Orestes y Pílades[45]. De este modo, Eurípides se separa de su competidor haciendo a los pastores protagonistas de la defensa del ganado, mientras que en Sófocles estos solo son nombrados de pasada para enfatizar la crueldad de Áyax.

4. La reacción de Áyax.

Como hemos dicho, el primer episodio de *Áyax*, se divide en dos secciones. Analizaremos en este epígrafe la segunda sección, marcada por la entrada en escena del héroe en el verso 348[46].

El coro y Tecmesa empiezan a oír los lamentos de Áyax desde dentro de su tienda (333), quien llama, en primer lugar, a su hijo, Eurísaces (339) y, en segundo lugar, a su hermanastro, Teucro: Τεῦκρον καλῶ· ποῦ Τεῦκρος; ἢ τὸν εἰσαεὶ / λεηλατήσει χρόνον, ἐγὼ δ' ἀπόλλυμαι (342-3), «A Teucro llamo. ¿Dónde está Teucro? ¿Acaso estará siempre / saqueando, mientras yo muero?». La expresión nos recuerda a las continuas incursiones de rapiña, descritas en la *Ilíada*, mediante las que los héroes se hacen con el ganado de los enemigos[47]. Así, mientras que Áyax ha acabado con el botín procedente de estas incursiones viendo mermado su estatus heroico, su hermanastro, el bastardo Teucro, se comporta como se esperaría de un héroe épico. Esta interpelación anticipa la importancia que tendrá Teucro en la segunda parte de la obra.

Como en la primera parte de este largo episodio, nos encontramos con un amebeo (348-429) entre Áyax, por una parte, y Tecmesa y el corifeo, por otra. Áyax canta tres pares estróficos, en su mayoría en emocionales docmiacos y yámbicos,

[45] Vid. Capítulo 10.
[46] El héroe aparece en el *ekkuklēma* sentado entre los animales masacrados. Como señala TAPLIN (2005): 80, el héroe solo se levantará para darse muerte, lo cual supone una nueva caída. Su cuerpo volverá a ser levantado en la procesión fúnebre del final de la obra. Este nuevo "alzamiento" es el símbolo de que ha recuperado su estatus heroico.
[47] Vid. Capítulo 1, epígrafe 4.1.

mientras que Tecmesa y el corifeo hablan en contenidos trímetros yámbicos[48]. Interesantes son, para el objeto de nuestro estudio, los versos 356-61:

{AI.} ἰὼ *{Ant. 1.}*
γένος ναΐας ἀρωγὸν τέχνας,
ἄλιον ὃς ἐπέβας ἐλίσσων πλάταν,
σέ τοι, σέ τοι μόνον δέδορ-
κα ποιμένων ἐπαρκέσοντ'· 360
ἀλλά με συνδάϊξον.

¡Ay,
raza protectora del arte náutica, {1ª Antistr.}
que se embarcó haciendo girar el marino remo,
a ti, a ti solo te veo
como uno de los pastores que cuida de mí; 360
¡Venga, matadme!

El verso 360 es de difícil interpretación por lo que se ha sometido a continuas correcciones[49]. Sin embargo, Garvie en su edición con comentario mantiene la lectura ποιμένων, pues el hecho de que el propio Áyax ha matado a pastores (27, 232) añade *pathos* a su exclamación y el dramaturgo bien podría tener en mente A. *Supp*. 767 donde los marineros son llamados "pastores de las naves"[50]. El estudioso afirma que la expresión implica que hay otros pastores que no ayudan a Áyax y confiesa que no sabe cuáles podrían ser[51]. En nuestra opinión no son otros que los Atridas, Agamenón y Menelao, pastores de pueblos ya en la *Ilíada*. La fórmula homérica indica que el líder político y militar debe guiar y proteger a su pueblo como si de un rebaño se tratara.

[48] Para un análisis más profundo de este amebeo, vid. GARVIE (1998): 158.
[49] Como señala GARVIE (1998): 159, REISKE propuso la enmienda πημονάν, aceptada por algunos editores, como JEBB (1896) y FINGLASS (2011). KAMERBEEK (1963): 85 propone ποῖ μένων ἐπαρκέσεις.
[50] Como indican, además, LLOYD-JONES & WILSON (1990): 17-18, la lectura ποιμένων debe de ser correcta, pues ποιμήν y ποιμαίνω, como βουκόλος y βουκολῶ se usan metáforicamente en el sentido de 'cuidar'; cf. A. *Eum*. 91: τόνδε ποιμαίνων...ἱκέτην; E. fr. 744 Kn.: ποιμαίνειν στρατόν; Pi. *I*. 5.12 y *O*. 11.9; Pl. *Ly*. 209a y Theoc. 11.80. Los estudiosos aducen también como ejemplo: ναῶν ποιμένες (A. *Supp*. 767); λόχων ποιμένες (E. *Ph*. 1140); ὄχων ποιμένες (E. *Supp*. 647). La riqueza puede adquirir un ποιμήν ajeno (Pi. *O*. 10.88) y los Erotes son ποιμένες δώρων (Pi. *N*. 8.6). Por tanto aquí Áyax, como nostros mismos decimos más adelante, pide al coro que cuiden de él, aunque en el siguiente verso ruega que lo maten.
[51] Vid. GARVIE (1998): 159.

Áyax siente que los pastores de pueblo por antonomasia, sobre todo, Agamenón, no han cumplido su función, pues han entregado las armas de Aquiles a Odiseo fallando así en una de sus misiones fundamentales, la del reparto justo y equitativo. En su estado, el héroe ahora sólo puede pedir ayuda a quienes están en una posición inferior a él. Estos, paradójicamente, se convierten en sus pastores, en una evocación de la fórmula homérica que hace referencia al líder militar, aunque tengan un estatus inferior que el del pastor de pueblos, Agamenón[52]. En su soledad Áyax les pide ayuda, pero no solicita que lo cuiden y lo guíen, como el pastor a su rebaño, sino que lo maten, como él mismo ha hecho con los ganados.

Dignos de señalar son también, en el lamento de Áyax, los versos 372-76:

{AI.} ὦ δύσμορος, ὃς χεροῖν
μεθῆκα τοὺς ἀλάστορας,
ἐν δ' ἐλίκεσσι βουσὶ καὶ
κλυτοῖς πεσὼν αἰπολίοις 375
ἐρεμνὸν αἷμ' ἔδευσα.

¡Oh desgraciado, yo, que de ambas manos
dejé escapar a los malditos,
pero cayendo sobre los bueyes de retorcidos
cuernos y las ilustres cabras 375
oscura sangre derramé!

Los epítetos homéricos ἐλίκεσσι (374) y κλυτοῖς (375) no son puramente ornamentales, sino que ayudan a focalizar la atención en la grotesca elección de las víctimas de Áyax[53]. Pero además, la expresión ἕλικος βοὸς aparece en la *Ilíada* en el contexto de un símil de león (cf. *Il*. 15.633), lo que corrobora nuestra impresión de que el ataque al ganado por parte de Áyax está construido con ecos de los símiles de león homéricos. κλυτοῖς, por su parte, es usado en la *Odisea* (9.308) para referirse a las ovejas de Polifemo, pero aquí es una marca de la amargura de Áyax. El héroe aplica incongruentemente a las cabras el adjetivo que describiría de forma más natural a sus

[52] STANFORD (1985): 108 también señala que Áyax está insinuando que el corifeo es el único capitán que viene en su ayuda.
[53] Vid. STANFORD (1985): 110; GARVIE (1998): 161; DAIN & MAZON (2002): 23, n. 1.

oponentes más formidables en la batalla[54]. Pero la incongruencia va más allá. Como hemos visto, todos los personajes hacen hincapié, sobre todo, en la matanza del ganado vacuno, pues era este el más apreciado por los héroes épicos, mientras que Áyax aplica el epíteto heroico precisamente a los animales de menor categoría, las cabras, lo que aumenta la amarga ironía del pasaje.

A continuación Áyax lanzará sus reproches a un paisaje que se le antoja hostil. El paisaje pastoril adquiere relevancia dramática y queda marcado por connotaciones metafóricas negativas. Trataremos, por tanto, esta caracterización de la escenografía pastoril de forma independiente en el siguiente epígrafe.

5. El paisaje pastoril como escenario de la desgracia del héroe

Como hemos dicho, Áyax, en este diálogo epirremático del primer episodio, se dirige a un paisaje, marcadamente pastoril, escenario de su caída (412-22):

{AI.} <ἰ>ὼ
πόροι ἁλίρροθοι
πάραλά τ' ἄντρα καὶ νέμος ἐπάκτιον,
πολὺν πολύν με δαρόν τε δὴ
κατείχετ' ἀμφὶ Τροίαν χρόνον·
ἀλλ' οὐκέτι μ', οὐκέτ' ἀμπνοὰς
ἔχοντα· τοῦτό τις φρονῶν ἴστω.
Ὦ Σκαμάνδριοι γείτονες ῥοαί,
εὔφρονες Ἀργείοις,
οὐκέτ' ἄνδρα μὴ
τόνδ' ἴδητ',

¡<A>y,
estrechos del mar rugiente
y costeras cuevas y pasto cercano a la costa,
mucho, mucho y largo
tiempo me retuvisteis en torno a Troya;

[54] Vid. JEBB (1896): 66; KAMERBEEK (1963): 88; LLOYD-JONES & WILSON (1990): 18; GARVIE (1998): 161. Para FINGLASS (2011): 249, sin embargo, κλυτός haría referencia al sonido que hacen las ovejas y, por tanto, no habría ironía en el pasaje. Estos estudiosos señalan el paralelo con la *Odisea*, pero se les escapa el paralelo con la *Ilíada* que nosotros hemos notado.

pero ya no, ya no me vas a detener
con el aliento de la vida; el que sea sensato, que lo sepa!
¡Oh vecinas corrientes
del Escamandro,
favorables a los argivos, 420
ya no veréis más
a este hombre (...)

En la *Ilíada*, Troya se presenta como una economía principalmente pastoril en que los héroes pastorean su propio ganado, símbolo de su estatus y riqueza. Sin embargo, solo aparecen allí pastos montañosos. Por contra, en este pasaje se mencionan pastos costeros (414). Ello no debe sorprendernos, el drama satírico y algunas tragedias de Eurípides (e.g. *Ifigenia entre los tauros*, *Andrómeda*) son testimonios de que también había pastos cerca del mar. Además, los aqueos habían construido su campamento junto al mar y Áyax no ha capturado a las vacas de los troyanos que pastan en las montañas, sino que ha dado muerte al ganado en forma de botín que pasta, guardado por pastores, cerca de las orillas del mar.

Áyax elige tres características esenciales del ambiente de Troya: el estrecho del Helesponto (413) que evoca el viaje de los griegos hacia las costas troyanas[55]; las cuevas (414), que suelen poblar el paisaje marino y son propias del medio ambiente pastoril (cf. e.g. *IT* 262)[56]. Por último, el héroe interpela a los pastos costeros (414), testigos mudos de su locura.

El Escamandro, favorable a los demás griegos (420), se convierte en su enemigo. En su aislamiento Áyax ve el paisaje troyano como hostil hacia él y, por tanto, desde el punto de vista de sus enemigos[57]. En este sentido, es como si el apacible paisaje pastoril y las bellas corrientes del Escamandro se hubiesen aliado con los mayores enemigos del héroe, los Atridas y Odiseo. Áyax no encuentra consuelo ni en sus seres queridos ni en

[55] Como señalan GARVIE (1998): 163 y FINGLASS (2011): 260, Esquilo usa la misma expresión en *Persas* 367.
[56] GARVIE (1998): 163 no ve qué relevancia pueden tener las cuevas aquí. Desde nuestro punto de vista, aluden al paisaje pastoril y son una muestra más de la preocupación de Áyax por la masacre que ha cometido contra el ganado.
[57] Como señalan SEGAL (1981): 122; GARVIE (1998): 164 y DAIN & MAZON (2002): 24, n.3. JEBB (1896): 73; STANFORD (1985): 114 y FINGLASS (2011): 261, piensan, por contra, que lo que Sófocles insinúa aquí es que las corrientes del Escamandro son agradables para todos los griegos en general (incluido Áyax), pues proporcionan agua al campamento argivo. Para TAPLIN (2005): 65 el Escamandro es aquí una especie de testigo imparcial del deshonor de Áyax. Creemos que la interpretación de Garvie, dado el estado de aislamiento y desesperación del héroe, es más adecuada.

un paisaje que en la poesía bucólica se convertirá en sinónimo de paz y armonía. Para el héroe, por contra, este entorno pastoril es hostil, pues ha sido el escenario de su locura, el lugar donde sus manos han quedado bañadas por la sangre de animales indefensos, donde el héroe se ha convertido en una bestia olvidando toda razón y sentimiento humano y viendo mermado su estatus heroico. De hecho será en este mismo paisaje donde se dará muerte (vv. 815 ss.). Sófocles innova haciendo salir al coro de la *orchestra* para realizar un cambio de escena (vv. 813-4). El espacio extraescénico de la locura del héroe se trae así ante los ojos de los espectadores cuando Áyax se da muerte *ad oculos*, algo insólito en la dramaturgia antigua[58].

El paisaje troyano, familiar a Áyax, es interpelado porque ha sido testigo de su grandeza: nada es más clásico y nada hace al hombre en mayor medida el centro del universo que este apóstrofe lírico a la escena que constituye el fondo de la grandeza y caída de un hombre[59]. El Helesponto, que lo ha visto navegar y llevar a cabo grandes proezas, ya no le es agradable. Las cuevas y pastos costeros donde los héroes se regocijarían al ver el botín conseguido son ahora sumamente hostiles, pues han sido el escenario de la siniestra masacre.

El coro también alude al entorno pastoril en la primera estrofa del primer estásimo (596-645), donde se queja de que ha perdido la cuenta de los meses que ha permanecido «en la hierba de los pastos de rebaños del Ida», si aceptamos la reconstrucción de Willamowitz del corrupto verso 601: Ιδᾶδι μίμνων ποιᾳ λειμωνίδι μήλων[60]. Es sintomático que el coro exprese su malestar en el mismo sentido que Áyax, aludiendo al entorno pastoril. Los marineros salaminos no olvidan la masacre que su señor ha cometido contra el ganado, de ahí que dirijan su atención, precisamente, a los pastos.

Por último, en el contexto del discurso engañoso (646-92), mediante el que Áyax trata de convencer a Tecmesa y al coro de que ha cambiado de opinión y ya no planea su muerte, dice que va a dirigirse a los prados cercanos al mar para lavar su mancha y deshacerse de la cólera de la diosa: ἀλλ' εἶμι πρός τε λουτρὰ καὶ παρακτίους / λειμῶνας, ὡς ἂν λύμαθ' ἁγνίσας ἐμὰ / μῆνιν βαρεῖαν ἐξαλύξωμαι θεᾶς (654-56). Cabe señalar que λουτρὰ es usado casi siempre en Sófocles para referirse al lavado de un cuerpo antes del

[58] Sobre el cambio de escena vid. JEBB (1896): xxxiii-xiv; KAMERBEEK (1963): 167-68; STANFORD (1985): 165-66; GARVIE (1998): 203-204; TAPLIN (2005): 29.
[59] Cf. KAMERBEEK (1963): 93. Como señala GARVIE (1998): 158 también Filoctetes (cf. *Ph*. 936-62) se dirige al paisaje que ha hecho de él lo que es, porque no tiene a nadie más con quien hablar.
[60] Vid. KAMERBEEK (1963): 128. El texto transmitido es †Ἰδαῖα μίμνων λειμωνίᾳ ποίᾳ μήλων†.

entierro[61]. El λειμών, escenario de la desgracia de Áyax (144), lugar de malestar del coro (601), se convierte así en un paisaje de muerte. El héroe va a darse muerte en el mismo lugar donde ha cometido la masacre contra el ganado.

El paisaje pastoril aparece en la *Ilíada* como un entorno hostil que, en tiempos de paz, está sometido al ataque de fieras predadoras y ladrones nocturnos y, en tiempos de guerra, a las incursiones de rapiña. En la *Odisea*, refleja la riqueza del rey y el buen gobierno de Ítaca. En los *Himnos Homéricos*, es un lugar adecuado para la relajación y la música, como también en la *Teogonía* donde Hesíodo recibe el don de la poesía de manos de las Musas mientras pastorea. Sófocles destaca el desajuste entre el precioso ambiente bucólico mancillado con la violencia y el sufrimiento. El dramaturgo es un maestro del *décalage*: el *pathos* se incrementa mediante la inversión de lo esperado, el héroe no es *como un león*, sino una auténtica fiera; la belleza del entorno es imperturbable al sufrimiento. Los bellos pastos se convierten en un lugar de muerte, la muerte del ganado, no a manos de fieras predadoras, como sería lo normal, sino a manos de un gran héroe que, a su vez, elegirá estos mismos pastos para darse muerte.

6. Las falsas esperanzas del coro

Engañado por el falso discurso de Áyax, el coro entona en el segundo estásimo un canto lleno de alegría y regocijo. Especialmente interesante es la primera estrofa donde se dirige a dos dioses pastoriles, Pan y Apolo (vv. 693-705):

ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρὴς δ' ἀνεπτάμαν.
ἰὼ ἰώ Πὰν Πάν,
ὦ Πάν, Πὰν ἁλίπλαγκτε, Κυλ-
λανίας χιονοκτύπου
πετραίας ἀπὸ δειράδος φάνηθ', ὦ
θεῶν χοροποί' ἄναξ, ὅπως μοι
Μύσια Κνώσι' ὀρ-
χήματ' αὐτοδαῆ ξυνὼν ἰάψῃς.
νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι. < ˘ – ˘ – >
Ἰκαρίων δ' ὑπὲρ †πελαγέων†
μολὼν ἄναξ Ἀπόλλων
ὁ Δάλιος εὔγνωστος

[61] Vid. GARVIE (1998): 188; HESK (2003): 79; FINGLASS (2011): 332.

ἐμοὶ ξυνείη διὰ παντὸς εὔφρων. 705

Me estremezco de gozo, me elevo en las alas de una gran alegría,
¡ay, ay, Pan, Pan,
oh, Pan, Pan, que vagas por el mar, 695
muéstrate desde las cumbres
rocosas de Cilene, golpeadas por la nieve, oh,
señor, organizador de los coros de los dioses, para que
en mi compañía te muevas rápido
en las danzas autodidactas de Misia y de Cnosos! 700
Pues ahora a mí me apetece bailar <...>
y que desde los †mares† de Icario
venga el señor Apolo,
el delio, bien reconocible,
y que me acompañe para siempre bien dispuesto. 705

Como suele ser habitual Sófocles usa una oda feliz para hacer parecer la inminente tragedia aún más oscura, cf. *Ant*. 1115-54, *OT* 1086-1109[62], *Tr*. 633-62. El coro invita a su danza, en primer lugar a Pan, dios montaraz de los pastores, nacido, como su padre, Hermes, en el arcadio Monte Cilene[63]. La triple repetición del nombre y la predominante asonancia de la alfa hace que podamos casi oír los pasos de danza de los coreutas mientras invocan su nombre[64]. Misia (700) era el hogar de Cíbeles, a la que los Coribantes rendían culto con sus danzas, diosa estrechamente asociada con Pan. Cnosos alude a las danzas de los Curetes en honor de Rea, la madre de Zeus[65]. Por su parte, Apolo está relacionado con la música y la danza desde el *Himno Homérico a Hermes*, donde Hermes, dios pastoril, entrega al dios delio la lira a cambio de las vacas que le ha robado[66]. Sin embargo, más allá de las connotaciones musicales que encarnan estos dioses, hemos de hacer hincapié en que son deidades pastoriles, guardianas de los

[62] Para un análisis de esta oda vid. Capítulo 6.
[63] Pan está también vinculado a Salamina, la isla de la que Áyax es oriundo. Vid. JEBB (1896): 109, GARVIE (1998): 193. Como señala SEGAL (1981): 138-39 este dios de las montañas y los lugares solitarios es más apropiado a las verdaderas intenciones de Áyax de lo que el coro puede imaginar, pues, en efecto, el héroe se dará muerte en un entorno solitario y agreste.
[64] Como señala STANFORD (1985): 151.
[65] Vid. KAMERBEEK (1963): 147-48; STANFORD (1985): 152; LLOYD-JONES & WILSON (1990): 23; GARVIE (1998): 193.
[66] Vid. Capítulo 3.

pastores y los ganados. La ironía trágica va, por tanto, más allá de la falsa esperanza del coro. Los marineros salaminos invocan a divinidades que, podríamos decir, debían de estar irritadas con Áyax, pues este ha acabado con rebaños y pastores. Guiados por la ilusión quizá piensan que es precisamente a estos dioses de los pastores a quienes deben apaciguar invitándolos a su danza, pues su señor ha cometido un acto atroz contra estos. Por ello, probablemente, piden que Apolo los acompañe siempre «bien dispuesto». El paisaje pastoril se convierte ahora en un entorno alegre y festivo, lleno de música y danza, donde el coro celebrará que Áyax ha vuelto a la cordura e intentará apaciguar a los patrones de los pastores, Apolo y Pan. Como sabemos, esto no va a ser posible, sino que el λειμών, junto al mar, se convertirá en el escenario del suicidio del héroe.

7. Metáforas pastoriles

En *Áyax*, uno de cuyos temas principales es la matanza del ganado por parte del héroe, no faltan las metáforas pastoriles que rememoran una y otra vez este hecho desde el punto de vista de los distintos personajes.

La primera expresión metafórica relacionada con el mundo pastoril la encontramos en el verso 123 donde Odiseo, después de presenciar la locura de Áyax en el prólogo, le dice a Atenea que se compadece de él ὀθούνεκ᾽ ἄτῃ συγκατέζευκται κακῇ («porque es compañero de yugo de una terrible desgracia»). En efecto, el verbo συγκαταζεύγνυμι apunta a la actividad de Atenea que actuaría aquí como "pastora" de la locura del héroe, de modo que el pastor enloquecido que maltrata a los rebaños es, a su vez, un buey al que Atenea ha uncido al yugo de la desgracia[67].

En estrecha relación con esta metáfora está el verso 275 donde Tecmesa confiesa al coro que, aunque Áyax ha recuperado la cordura, κεῖνός τε λύπῃ πᾶς ἐλήλαται κακῇ. El sentido de ἐλήλαται no está claro, pero podría ser una referencia a la conducción de caballos o ganado, un eco, por tanto, de la matanza de Áyax[68].

Más claro es el sentido metafórico del verbo ἐλαύνω en el verso 756, donde el Mensajero informa de que la ira de Atenea contra Áyax solo va a durar un día (ἐλᾷ γὰρ αὐτὸν τῇδε θἠμέρᾳ μόνῃ/ δίας Ἀθάνας μῆνις, 756-57). El verbo puede hacer referencia

[67] Vid. SEGAL (1981): 130. Como señala el estudioso, ibid.: «Ajax is a hunter who is simultaneously a hunted beast, a herdsman who is also the herded animal». El doble compuesto συγκαταζεύγνυμι solo se encuentra aquí antes de Plutarco, vid. KAMERBEEK (1963): 43; STANFORD (1985): 73; GARVIE (1998): 135, quien piensa, equivocadamente, creemos, que la expresión no sería entendida plenamente como metáfora pastoril.

[68] Como ha sugerido STANFORD (1985): 97.

a la conducción del ganado[69]. Denota, por tanto, de nuevo, la actividad de Atenea como pastora que guía al héroe hacia la locura del mismo modo que el pastor guía a sus animales hacia el pasto.

En segundo lugar, en el diálogo epirremático entre Áyax, Tecmesa y el corifeo, Tecmesa aconseja al héroe que modere su lenguaje (368), a lo que este responde, irritado: οὐκ ἐκτός; οὐκ ἄψορρον ἐκνεμῇ πόδα; / αἰαῖ αἰαῖ. «¿No saldrás? ¿No irás con tu pie de vuelta a otros pastos? ¡Ay, ay! ¡Ay, ay!» (369-70). La metáfora del pasto sugiere la preocupación de Áyax por el ganado que ha matado[70]. El héroe no es capaz de escuchar las sabias advertencias que le dan sus amigos y allegados, sino que, obsesionado por la idea de que ha sido humillado y será motivo de risa para sus enemigos, tiene la mente puesta en los pastos y los rebaños que ha depredado.

En el segundo estásimo el coro se lamenta de que Áyax está θείᾳ μανίᾳ ξύναυλος (611), «cercado por la locura divina». El adjetivo ξύναυλος hace referencia a un establo o redil, como queda manifiesto en S. *OT* 1126. Por tanto, la metáfora vuelve a indicar la preocupación del coro por la matanza de los animales que ha cometido Áyax[71], así como la acción de la diosa que ha subyugado a nuestro protagonista con la locura. El héroe, en efecto, se ha lanzado contra la αὐλή, el establo donde se guarda el ganado, como el león en los símiles de la *Ilíada* (cf. *Il.* 5.136-42).

A continuación el coro afirma que Áyax es «un solitario pastor de sus pensamientos»: φρενὸς οἰοβώτας (614-15). El οἰοβώτας debe de aludir a que estos pensamientos están centrados en las ovejas asesinadas. Como indica Stanford «The *Unique word* οἰοβώτας (with φρενός as object) 'pasturing his mind in loneliness', emphasizes the extreme loneliness of the hero in his agony of mind»[72]. Es posible que Sófocles se haya inspirado en el οἰόφρων de A. *Supp*. 795[73], pero, sobre todo, en el homérico οἰοπόλος[74] (cf. *Il*.13.373; 19.377; *Od*. 11.574). Como ha señalado Sansone, «the metaphor gives the picture of thoughts as docile grazing beasts located, apparently, in the *phrenes*. The individual is himself, presumably, the herdsman»[75].

---

[69] Cf. *Od.* 9.237 y LSJ s.v. Vid. Segal (1981): 130
[70] Como señala GARVIE (1998): 160, quien indica una metáfora similar en S. *El.* 1384.
[71] Cf. STANFORD (1985: 137; GARVIE (1998): 182.
[72] STANFORD (1985): xxxv, n. 48. SEGAL (1981): 130 indica que la expresión φρενὸς οἰοβώτας se puede referir tanto al pastor como al animal pastoreado, lo cual refleja el ambiguo lugar del héroe entre lo humano y lo bestial.
[73] O, como señalan JEBB (1896): 98-99 y FINGLASS (2011): 319, en el οἰβουκόλον de A. *Supp.* 304.
[74] Como advierte KAMERBEEK (1963): 130.
[75] SANSONE (1975): 27, citado por FINGLASS (2011): 319.

Cuando el Mensajero pregunta al corifeo dónde está Áyax, pues debe evitarse a toda costa que se quede solo para que no cometa ninguna locura, este responde que ha salido νέας / βουλὰς νέοισιν ἐγκαταζεύξας τρόποις («después de haber uncido nuevos propósitos según su nuevo humor», 735-36). Los nuevos planes de Áyax se presentan como bueyes uncidos al carro de su nuevo estado de ánimo (τρόποις)[76].

En el momento en que Agamenón aparece ante Teucro para impedir que se entierre el cadáver de Áyax afirma que incluso un buey grande puede ser sometido con un pequeño látigo, μέγας δὲ πλευρὰ βοῦς ὑπὸ σμικρᾶς ὅμως / μάστιγος ὀρθὸς εἰς ὁδὸν πορεύεται (1253-54). La metáfora no solo alude al tópico de que el cerebro es preferible a una gran fuerza, sino que hace referencia al propio Áyax, cuyo descomunal tamaño es enfatizado en la *Ilíada* y también en nuestra tragedia[77]. Áyax es comparado con un gran buey, como los que él mismo ha matado y el μάστιξ evoca al instrumento de tortura usado por el héroe[78]. Aun con toda su grandeza y fuerza, el héroe ha sido sometido por la fusta invisible de la locura que le ha enviado Atenea.

Por último, la más conseguida e inquietante metáfora pastoril está en boca de Teucro, en el éxodo, cuando da las órdenes para la preparación del funeral. En este contexto, exclama: ἔτι γὰρ θερμαὶ / σύριγγες ἄνω φυσῶσι μέλαν / μένος (1411-13) donde σύριγγες parece significar 'venas'[79]. Sin embargo, como ha señalado acertadamente Segal, el uso del vocablo es metafórico y señala la más horrible inversión del pastoreo de Áyax, pues la herida abierta se compara con una siringe que sopla sangre negra. El instrumento pastoral por antonomasia emite aquí un tono de muerte[80]. Estas siringes de su herida recuerdan además al dios de lo salvaje al que el coro invocó para la purificación del héroe, Pan (693 ss.)[81].

---

[76] Vid. STANFORD (1985): 156.

[77] Cf. e.g. *Il*. 226-7, 11.558-63; STANFORD (1985): xv, n. 16; FINGLASS (2011): 485. KAMERBEEK (1963): 238 piensa que la metáfora hace referencia más bien a Teucro. Nosotros nos inclinamos a pensar, con SEGAL (1981): 131 y GARVIE (1998): 238, que se refiere a Áyax. Para la grandeza de Áyax señalada a lo largo de toda la obra, vid. STANFORD (1985): xxvii, n. 37; HESK (2003): 48.

[78] Como señala STANFORD (1985): 213: «he (sc. Ajax) who recently hoped to whip his enemies, now is an example to illustrate how great animals need similar discipline». Vid. también SEGAL (1981): 148.

[79] Vid. JEBB (1896): 209; STANFORD (1985): 234; GARVIE (1998): 250-51. KAMERBEEK (1963): 260 cree que como el αὐλός de *Od*. 21.18, σύριγξ signfica aquí 'fosas nasales'. FINGLASS (2011): 523 afirma que la teoría respiratoria contemporánea a Sófocles en ocasiones asumía que la sangre y el aire viajaban por los mismos tubos y que, por tanto, no debe distinguirse entre venas y fosas nasales.

[80] Vid. SEGAL (1981): 130. Es posible, creemos, que Sófocles tuviera aquí en mente el pasaje del escudo de Aquiles donde los pastores son atacados mientras tocan la siringe (cf. *Il*. 18.525 ss.). El uso del instrumento en un contexto violento en el hipotexto homérico pudo sugerirle esta tenebrosa metáfora.

[81] Como señala SEGAL (1981): 144.

8. Conclusiones

La matanza del ganado como expresión de la locura de Áyax adquiere gran relevancia en nuestra tragedia. De ahí que Sófocles nos la presente desde tres puntos de vista distintos: el de Atenea y Odiseo –enemigos del héroe– , el del coro y el de Tecmesa –dependientes del protagonista. Con ello, el poeta nos ofrece visiones parciales de un mismo acontecimiento y nos invita a reflexionar sobre el acto y sus consecuencias.

A partir de las tres descripciones reconstruimos un cuadro completo de la masacre de Áyax. Ha acabado con vacas, ovejas, toros, cabras, perros pastores y boyeros. El texto hace especial hincapié en el ganado vacuno (vid. Apéndice) puesto que este era el más apreciado por los héroes épicos. Como hemos intentado demostrar, las escenas de la locura de Áyax están modeladas sobre los símiles de león homéricos, a los que Sófocles imprime su propia idiosincrasia mezclando imágenes de caza y sacrificio con fórmulas y vocablos homéricos bien conocidos por el público: λεία (26, 54), βοῦς ἀγελαίας (175, cf. *Il*. 23.846), κλυτοῖς αἰπολίοις (375, cf. *Od*. 9.308). Especialmente significativo es el verbo ἀνναρρήγνυμι (236), que en la *Ilíada* aparece en el escudo de Aquiles en una escena en que un león ataca a los bueyes (cf. *Il*. 18.582) y la fórmula ἑλίκεσσι βουσὶ (374) usada por Homero en un símil de león (cf. *Il*.15.633). A través de estos ecos homéricos Sófocles quiere mostrarnos que uno de los más grandes héroes de la épica ha caído víctima, precisamente, de su propia grandeza. Obsesionado por las armas de Aquiles, y enloquecido por Atenea, Áyax queda reducido al nivel de una bestia, sin raciocinio ni control alguno, parangonable al león de los símiles homéricos. Si el león homérico representaba las cualidades heroicas dignas de admirar –valentía y bravura– el león en que se ha convertido Áyax en esta tragedia representa el polo negativo de la conducta heroica. El héroe, mediante sus formidables acciones bien puede ser comparable a una divinidad, pero la obsesión por su estatus y la preocupación por mostrar siempre una hombría exacerbada, puede llevarlo a olvidar su humanidad y situarlo del lado de las bestias. En la primera parte de la tragedia, Áyax, tras cometer su masacre y separarse de sus amigos y seres queridos, se asemeja más al animal. En la segunda parte, asegurado su entierro gracias a Teucro y Odiseo, recupera su estatus heroico y será honrado en el culto.

Sin embargo, el comportamiento del héroe nos recuerda no solo al del león, sino también al del propio pastor que con el μάστιξ (cf. 110, 242) azuza a los caballos y bueyes (1253-4). Pero el pastoreo que ejerce Áyax es aberrante, pues no usa la fusta

para guiar o conducir a los animales, sino que maltrata con ella a los bueyes y carneros en la idea de que son los Atridas y Odiseo. Asimismo, en lugar de encerrar a los animales en una cueva o redil los mete en sus propias tiendas donde realiza un sacrificio impío. Pero Áyax se convierte en un pastor pastoreado. En efecto, las ricas metáforas pastoriles que atraviesan la obra demuestran que Atenea es la "pastora" de la locura del héroe.

Por otra parte, el ataque de Áyax, nocturno y doloso, que priva al ejército del botín, recuerda a los asaltos de los ladrones que, ocultos en la niebla (cf. *Il*. 3.10-14), se hacen con el rebaño de los pastores. El héroe, en lugar de acometer un acto heroico llevándose el ganado de los pueblos vecinos a Troya, ha atacado el rebaño de sus propios compañeros privando a estos del símbolo exterior de su τιμή.

Atenea no es la única divinidad que adquiere importancia en la obra. En la párodo, el coro, que sabe de lo sucedido solo por rumores, piensa que la locura que ha embargado a su líder debe de haber sido provocada por Ártemis. En efecto, es lógico pensar en la Señora de los Animales, la Taruopola, puesto que Áyax ha acabado con el ganado vacuno y ha cometido una caza aberrante que bien podía haber irritado a la diosa. En el segundo estásimo, el coro, engañado por el aparente cambio de actitud de Áyax, dirige sus pensamientos, en un canto jubiloso, a dos divinidades pastoriles: Pan y Apolo. El coro espera que se unan a su danza con alegría, pero detrás de esta imagen se esconde, quizá, un vivo deseo de aplacar a estos dioses, patrones de pastores y ganados, a los que Áyax ha ofendido.

El bello paisaje pastoril se muestra imperturbable ante la matanza que tiene lugar en su seno. Con ello Sófocles contrapone la belleza de un paisaje idílico a los actos horribles que el héroe lleva a cabo. Este lo interpela como testigo y causante de su caída (412-27). El coro se siente hastiado de haber permanecido tanto tiempo en los pastos del Ida (601). Y será en los prados pastoriles, junto al mar, donde el héroe acabe con su vida (654-6). El apóstrofe lírico de Áyax a una naturaleza bucólica destaca no solamente por el contraste "patético" entre la belleza imperturbable de la naturaleza y el sufrimiento agónico del héroe, sino también porque parece que en este episodio Sófocles realiza, más adelante, un cambio de escenografía para mostrar la muerte del héroe (815 ss.): del campamento a los exteriores, de la focalización sobre la tienda militar del héroe al espacio abierto en el que se da muerte, curiosamente también *ad oculos* (algo insólito en la dramaturgia antigua). El espacio extraescénico, típicamente pastoril, se trae a escena

gracias a la salida del coro, un código escénico que en la dramaturgia antigua implica un cambio escenográfico. Esto es también absolutamente novedoso por parte de Sófocles.

Por último, las metáforas pastoriles inciden una y otra vez en la matanza sobre el ganado, hecho presente en la psique de todos los personajes, que no pueden dejar de rememorar por los infortunios que tal acción va a acarrearles.

De este modo, aunque no aparecen personajes pastores entre las *dramatis personae*, la imaginería pastoril es abrumadora tanto en el sustrato argumental como en el diseño poético e incluso escenográfico. Sófocles desarrolla la imagen del pastor como arquetipo de la vigilancia responsable sometida a la vulnerabilidad de la fortuna en las formas del asalto, ya sea humano (ladrones) o animal (fieras predadoras). El poeta elabora también las valencias políticas de la figura del pastor como líder responsable del orden y bienestar de su grey. Áyax transita entre estas imágenes, ya como líder enloquecido que provoca el caos entre los suyos, ya como asaltante nocturno y fiero predador que cae sobre víctimas indefensas y nada hostiles.

Podemos, por tanto, concluir que el «Homero trágico» ha bebido de su predecesor sin caer en la mera imitación, sino usando reminiscencias del hipotexto homérico con el fin de activar en el público ecos que invitan a pensar, en última instancia, en el ser humano en sí mismo, capaz de los más grandes hazañas, pero también de las mayores infamias y atrocidades.

CAPÍTULO 6

LOS PASTORES DE *EDIPO REY*

0. Introducción

Edipo Rey es, sin duda, una de las piezas literarias más célebres y alabadas de todos los tiempos debido, en primer lugar, a que su lectura, como bien señaló Aristóteles, inspira piedad y temor (*Po*. 1453b 5); en segundo lugar, porque la historia está contada de forma que la ἀναγνώρισις coincide con la περιπέτεια (Arist., *Po*. 1452a 30, 1455a 15). Nos encontramos, por tanto, no solo ante una de las obras de arte que más nos fascina por la profundidad del tema tratado: el de la propia identidad; sino también ante una de las tramas literarias más perfectamente construidas. Para ello, Sófocles innovó al hacer de la identidad de Edipo un misterio y un enigma que el héroe tendrá que resolver guiado por una serie de preguntas antes de llegar a la cuestión clave que, sin saberlo, debería haberse hecho a sí mismo desde el principio: ¿quién es Edipo?[1]

Para construir tan magnífica trama Sófocles necesitaba testigos. Estos testigos no van a ser otros que los personajes de más baja extracción social: el sirviente de Layo y el sirviente de Pólibo, ambos pastores, cuya participación en el cumplimiento del destino del rey es mucho mayor de lo que su bajo estatus podría hacer pensar en una muestra más de la ironía trágica que recorre toda la obra[2].

Este capítulo se va a centrar, por tanto, en analizar el papel de los pastores en el *Edipo Rey* sin cuyo testimonio Edipo jamás podría haber llegado a conocer su verdadera identidad[3].

1. El Pastor de Tebas: testigo del regicidio.

Si bien el Pastor de Layo no aparecerá hasta el final para propiciar la terrible ἀναγνώρισις por la que Edipo descubre ser el asesino de su padre y el esposo de su madre, este sirviente está presente, en boca de los personajes, a lo largo de toda la obra, pues es el único testigo ocular de la muerte de Layo. Como es bien sabido, el prólogo de *Edipo Rey* (1-150) comienza con los tebanos suplicando a Edipo que los libere de la

[1] Sobre la innovación de Sófocles en su tratamiento del mito vid. CAMERON (1968): 10-14; SCODEL (2005): 238; BEER (2012): 94.
[2] Como señala LIAPIS (2012): 88. Sobre la ironía trágica en la obra puede verse e.g. KAMERBEEK (1967): 24-25; VERNANT (2002): 103-35.
[3] La fecha de la obra no es segura. Se ha propuesto 433 a.C., 425 a. C., 420 a. C. Vid. e.g. KAMERBEEK (1967): 28-29; SCODEL (2005): 234; LIAPIS (2012): 85.

peste que asola la ciudad. El rey no ha estado despreocupado respecto al asunto, sino que ha enviado a su cuñado, Creonte, a consultar el oráculo de Delfos. Creonte aparece en escena (v. 87) y comunica las palabras del dios: Tebas está aquejada por un miasma, pues el asesino de Layo habita sin castigo en la ciudad.

Comienza así la pesquisa edípica. El rey no descansará hasta que descubra al impío criminal, al regicida que también podría atentar contra su propia vida. Interroga entonces a su cuñado sobre los acontecimientos que rodearon la muerte de Layo. Al preguntarle si hubo algún testigo de los hechos, Creonte responde que solo uno, que habiendo huido por miedo del lugar del crimen solo pudo confirmar un hecho (Θνήσκουσι γάρ, πλὴν εἷς τις, ὃς φόβῳ φυγὼν / ὧν εἶδε πλὴν ἓν οὐδὲν εἶχ' εἰδὼς φράσαι, 118-9), que el rey no fue matado por una, sino por varias manos: Λῃστὰς ἔφασκε συντυχόντας οὐ μιᾷ / ῥώμῃ κτανεῖν νιν, ἀλλὰ σὺν πλήθει χερῶν (122-23)[4]. Como bien sabe el público y como será demostrado al final de la tragedia, el único testigo ocular mintió. Si no lo hubiese hecho, el argumento que Sófocles concibió no habría funcionado. La mentira puede explicarse de una forma perfectamente natural y plausible, el Pastor sintió vergüenza de decir que varios hombres habían sido reducidos por uno solo. Su testimonio se convertirá, para Edipo, en un problema matemático cuando sospeche que él mismo pudo asesinar a Layo. La ambigüedad numérica es subrayada a lo largo de toda la obra, donde los personajes se refieren al asesino, ya en singular, ya en plural. El propio Edipo demostrará que lo "uno" y lo "múltiple" pueden coincidir en la misma persona, como veremos más adelante[5].

Algunos críticos no encuentran natural que Edipo no haga venir al único testigo ocular del asesinato en el mismo momento en que Creonte lo menciona[6]. Sin embargo, el iterativo ἔφασκε del verso 122 apunta a que este Pastor dijo una y otra vez que el asesino fue uno solo. Además no parece que pueda aportar más información de la que dio en su momento. Edipo, piensa, con toda razón, en un complot tramado desde la propia Tebas y, en lugar de llamar al testigo, fiado en su inteligencia y raciocinio, promete descubrir al culpable por sí mismo. Después de la párodo (151-215) lanza una maldición contra el regicida y decide llamar a Tiresias cuyo conocimiento es igual al de Apolo.

---

[4] Citamos por la edición de DAWE (2006).
[5] Sobre el tema de la ambigüedad numérica en la obra vid. KAMERBEEK (1967): 27; SEGAL (1981): 214-15; BOLLACK (1995): 99-100; DAWE (2006): 7; SCODEL (2005): 246; LIAPIS (2012): 90. Cabe recordar que el enigma que la Esfinge propone a Edipo es también un problema matemático.
[6] Vid. e.g. DAWE (2006): 7.

Ante las amenazas de Edipo el corifeo jura no ser culpable del crimen ni conocer a quien lo ha cometido. Solo sabe lo que se dice desde hace tiempo, que el rey fue asesinado por unos caminantes (θανεῖν ἐλέχθη πρός τινων ὁδοιπόρων, 292), a lo que Edipo responde: Ἤκουσα κἀγώ· τὸν δ' ἰδόντ' οὐδεὶς ὁρᾷ (293). El texto ha sido corregido por algunos editores en τὸν δὲ δρῶντ´[7]. Sin embargo, Jebb, Kamerbeek, y otros editores han preferido conservar la lectura transmitida, pues, en primer lugar, no es plausible que τὸν δὲ δρῶντ´ se haya corrompido en τὸν δ' ἰδόντ'. ἰδόντα se refiere al testigo ocular y expresa la preocupación de Edipo por el hecho de que este parezca haber desaparecido. El ὁρᾷ añade además una nota irónica, pues apunta a la incredulidad de Edipo acerca de la utilidad de este testigo. La ironía trágica es aún mayor, puesto que el asesino mismo es también un testigo ocular[8]. Además, como sabremos más adelante, este Pastor pidió alejarse de palacio (758-64), por lo que es normal que nadie lo haya visto en mucho tiempo. El verso apunta así a la extrema marginalidad que caracteriza a este personaje.

Cuando Tiresias aparece en escena se niega a hablar, pero amenazado por el colérico Edipo, se ve obligado a decir, contra su voluntad, que el propio Edipo es el asesino de Layo. Esto hace que nuestro protagonista sospeche que Creonte se ha confabulado con Tiresias para arrebatarle el poder.

Después de esta escena se inserta el primer estásimo en el que el coro se pregunta quién puede ser el asesino y lo imagina deambulando por el bosque y las grutas, como un toro solitario que rehúye los oráculos: φοιτᾷ γὰρ ὑπ' ἀγρίαν / ὕλαν ἀνά τ' ἄντρα καὶ / πετραῖος ὁ ταῦρος, / μέλεος μελέῳ ποδὶ χηρεύων, / τὰ μεσόμφαλα γᾶς ἀπονοσφίζων / μαντεῖα (476-81). El coro está describiendo, sin saberlo, al propio Edipo. En efecto, nacido en el Citerón, su patria y nodriza, como el propio coro lo llamará en el tercer estásimo (vid. infra), el héroe está estrechamente relacionado con la naturaleza salvaje y pastoril por lo que bien puede ser comparado a un toro. Él mismo mugirá como un toro al descubrir la verdad, tal como nos relata el Mensajero (1265)[9] y pedirá ser enviado de vuelta al Citerón[10]. La montaña, los bosques, el entorno pastoril y el carácter bestial del héroe son el símbolo de su estatus marginal que hacen de él, a la vez, una bestia y un ser comparable a un dios.

---

[7] Defienden esta lectura e.g. LLOYD-JONES & WILSON (1990): 86; DAWE (2006). Vid. el debate en KAMERBEEK (1967): 81.
[8] Vid. JEBB (1966): 39-40 y KAMERBEEK (1967): 81.
[9] En este contexto el poeta usa el mismo verbo que en *Áyax* 322.
[10] Vid. SEGAL (1981): 219.

A continuación aparece en escena Creonte. Acusado por Edipo de traición, ambos se enzarzan en una acalorada discusión que provoca que Yocasta salga de palacio. Sus palabras serán cruciales para el desarrollo de la trama. La reina trata de tranquilizar a Edipo haciéndole ver que no hay que creer en las palabras de los adivinos, pues a Layo le fue profetizado por los sirvientes de Febo que sería matado por su propio hijo, sin embargo, este, según el rumor, fue matado por unos bandidos en un cruce de caminos: Καὶ τὸν μέν, ὥσπερ γ' ἡ φάτις, ξένοι ποτὲ / λῃσταὶ φονεύουσ' ἐν τριπλαῖς ἁμαξιτοῖς (715-6). Este φάτις es, sin duda, el que hizo circular el sirviente de Layo, como hemos visto en los versos 122-23. Yocasta no tiene razón alguna para creer que las palabras del fiel Pastor son falsas. Se cree que estos λῃσταὶ son ξένοι. Sin embargo, como ya ha advertido Tiresias, se descubrirá que el extranjero al que Edipo busca es en realidad tebano por su linaje, pero no se alegrará de ello (449-54). El adivino está, sin duda, en lo cierto cuando habla no de varios, sino de un asesino.

El hijo de Layo, continúa Yocasta, no pudo matar a su padre, pues no habían pasado tres días desde su nacimiento cuando Layo, después de atarle los pies, lo arrojó, por manos de otros, a un monte infranqueable: παιδὸς δὲ βλάστας οὐ διέσχον ἡμέραι / τρεῖς, καί νιν ἄρθρα κεῖνος ἐνζεύξας ποδοῖν / ἔρριψεν ἄλλων χερσὶν εἰς ἄβατον ὄρος (717-9). La frase ἄλλων χερσὶν tendrá una importancia vital en el desarrollo del argumento[11]. En efecto, como sabremos al final de la obra, estas ἄλλων χερσὶν no son otras que las del Pastor al servicio de Layo, que confesará haber sentido compasión por el niño y haberlo entregado a un pastor corintio[12].

La mención de la encrucijada (716) hace saltar las alarmas en la mente de Edipo que le pregunta a su esposa en qué lugar exactamente fue asesinado Layo (732), cuánto tiempo ha pasado desde los acontecimientos (735), qué aspecto tenía el rey (740), si iba escoltado (750) y quién fue el que anunció la terrible noticia (755). Un οἰκεύς responde Yocasta, el único que se salvó (756). Es ahora cuando, por primera vez, Edipo comprende que este testigo ocular puede serle de gran ayuda y quiere saber si se encuentra en palacio (757). Yocasta contesta:

[11] Como señala DAWE (2006): 134.

[12] Como señala HUYS (1995): 146 hay una contradicción entre estos versos y 1175 donde se dice que fue Yocasta quien entregó el niño al Pastor. Tal contradicción no tiene, desde nuestro punto de vista, mucha importancia. Es posible que Yocasta sienta vergüenza aquí de confesar que fue ella misma quien abandonó a su hijo. Sea como fuere, está claro que esposo y esposa estaban de acuerdo. Sófocles no quiere centrarse en quien abandonó al niño, sino en quien lo rescató, el Pastor que con su acción va a hacer que se cumpla el terrible destino de Edipo.

Οὐ δῆτ'· ἀφ' οὗ γὰρ κεῖθεν ἦλθε καὶ κράτη
σέ τ' εἶδ' ἔχοντα Λάϊόν τ' ὀλωλότα,
ἐξικέτευσε τῆς ἐμῆς χειρὸς θιγὼν 760
ἀγρούς σφε πέμψαι κἀπὶ ποιμνίων νομάς,
ὡς πλεῖστον εἴη τοῦδ' ἄποπτος ἄστεως[13].
Κἄπεμψ' ἐγώ νιν· ἄξιος γὰρ, οἶ' ἀνὴρ
δοῦλος, φέρειν ἦν τῆσδε καὶ μείζω χάριν.
(758-64)

No, por cierto; pues cuando llegó de allí y vio
que tú tenías el poder y que Layo había muerto,
me persuadió con súplicas, tomando mi mano, 760
de que lo enviara a los campos y a los pastos de los rebaños,
a fin de estar lo más lejos posible de la vista de esta ciudad.
Y yo lo envié; pues tal esclavo era digno
de obtener esta gracia y una aún mayor.

El comportamiento del Pastor es, sin duda, extraño, pero Yocasta no le da más importancia. La reina lo considera digno de recibir cuantos favores pida. Por el propio argumento de la obra sabemos que este sirviente era un pastor (1040) que después habría pasado a formar parte de los sirvientes personales de Layo. De ahí que en el verso 756 Yocasta lo llame οἰκεύς[14]. La reina no puede negarle nada puesto que ha sido uno de sus esclavos de más confianza. En efecto, como descubriremos más adelante (1173 ss.) fue el encargado de abandonar al niño maldito[15].

La petición del Pastor es perfectamente comprensible, pues, sin duda, debió de reconocer en Edipo, el nuevo rey, al hombre que había asesinado a Layo y, como había dicho que el crimen fue cometido por varios hombres, habría sentido vergüenza de revelar ahora la verdad y no le habría quedado más remedio que retirarse al campo para

[13] Para SEGAL (1981): 210 estas palabras son una prolepsis que apuntaría al autocegamiento de Edipo.
[14] Como señala JEBB (1966): ad 761.
[15] Otro sirviente doméstico enviado a los campos es el ayo de Agamenón en la *Electra* de Eurípides. Ahora bien, si en *OT* el pastor tebano pide irse a pastorear los rebaños, en *Electra* este anciano parece haber sido expulsado de palacio por Egisto y Clitemnestra (cf. 409-12). Al mandarlo a los pastos degradan su estatus como sirviente en palacio, del mismo modo que han degradado el estatus de la princesa Electra.

no ver en el poder al asesino de su anterior señor[16]. Ya hemos visto en la épica que Eumeo desdeña a Melantio por frecuentar la ciudad e inmiscuirse en las intrigas de los Pretendientes (cf. *Od*. 17.244-5). Sin embargo, el porquero visita con frecuencia a Penélope, pues es uno de los esclavos de confianza de la reina (cf. *Od*. 14.372-4). Eurípides, por su parte, caracterizará al Pastor Mensajero de *Bacantes* como una persona que desconfía de quienes frecuentan la ciudad, pues son duchos en discursos (cf. E. *Ba*. 717). Nuestro Pastor tebano es un esclavo doméstico del rey Layo que, al parecer, cuida también de los ganados y se aleja de palacio en épocas de trashumancia. Su petición a Yocasta se basa en el miedo cuando ve en el poder al asesino del anterior monarca, al que, debido a la mentira que ha pronunciado sobre la muerte de Layo, se ve incapaz de acusar. El Pastor de *Edipo Rey*, como Eumeo, tiene una relación estrecha con Yocasta, sin embargo, al contrario que Eumeo, solicita ser dispensado incluso de las visitas a palacio. Sófocles extrema así el tratamiento del pastor alejado de la ciudad.

Algunos estudiosos han pensado que en este pasaje Sófocles peca de incongruencia, pues el verbo ἦλθε (758) conectado mediante la conjunción copulativa con εἶδ' (759) parece dar a entender que cuando el Pastor logró llegar a Tebas tras escapar del asalto a Layo y su escolta, Edipo ya ostentaba el poder en la ciudad, mientras que los versos 118 ss. parecen suponer que el Pastor cuenta la historia antes o al mismo tiempo que el episodio de la Esfinge[17]. Sin embargo, como ha señalado con mucho acierto Kamerbeek, la frase no tiene por qué querer decir que el ἦλθε y el εἶδ' se refieren al mismo momento. No hay razón tampoco para suponer que el Pastor no sabía ya antes que Layo estaba muerto. La parataxis es expresiva de la situación como un todo, que indujo al hombre a pedir el favor a Yocasta, aunque ella por supuesto no sospechaba la razón[18].

Es ahora cuando Edipo pide, al fin, que se haga venir al testigo (765). Ante esta urgencia Yocasta le pregunta qué le preocupa y es entonces cuando Edipo cuenta que una vez, en un banquete, alguien insinuó que no era hijo de Mérope y Pólibo, hecho que le irritó y del que pidió cuentas a sus padres. Estos le dijeron que no tenía razón para preocuparse, pero él, inseguro, fue a consultar el oráculo de Delfos. Sin embargo, no obtuvo respuesta a su pregunta, sino que fue expulsado y se le manifestó que estaba

[16] Como advierte KAMERBEEK (1967): 19 el texto no deja claro si al reconocer al asesino, el Pastor reconoce también que este es el hijo de Layo abandonado. Esto no es muy plausible ni tampoco necesario para una correcta interpretación del argumento.
[17] Vid. e.g. JEBB (1966): 85; DAWE (2006): 12-13.
[18] Vid. KAMERBEEK (1967): 157.

destinado a matar a su padre y yacer con su madre. Para evitar tal calamidad, decidió no regresar a Corinto. Tomó la ruta opuesta y en un cruce de caminos se encontró con un hombre escoltado. Riñó con él y su séquito por ver qué carro pasaba antes y acabó matándolos a todos. Como ha señalado Segal[19] en la descripción del incidente por parte de Edipo encontramos ricas metáforas pastoriles. Así, el hombre de Layo intenta conducir (ἐλαύνειν) a Edipo fuera de la carretera (804-805), una palabra apropiada para la conducción de ganado (cf. 1139) que también recuerda el terrible "yugo" de los tobillos de Edipo en la descripción anterior de Yocasta (718). Layo golpea con su aguijón, κέντρα, otro instrumento para controlar a las bestias (809). Edipo replica con el σκέπτρον (811), el instrumento que lleva por el "yugo" de sus pies que lo dejó lisiado. Los dos instrumentos que marcan la distinción del hombre y su superioridad sobre las bestias se convierten en los instrumentos de un hecho que confunde estas distinciones.

Edipo sospecha que puede haber sido el asesino de Layo y, por ello, le urge ahora llamar al único que escapó de la matanza: el Pastor. El corifeo le recomienda tener esperanza hasta que no sepa la verdad de parte de quien estaba presente (ἕως δ' ἂν οὖν / πρὸς τοῦ παρόντος ἐκμάθῃς, ἔχ' ἐλπίδα, 834-5). El rey responde que su única esperanza, es, en efecto, τὸν ἄνδρα, τὸν βοτῆρα (837). Este βοτήρ, personaje de bajo estatus social por antonomasia, resultará ser el único que tiene la clave para desentrañar la verdadera identidad de Edipo. El destino de Edipo depende de este βοτήρ mucho más de lo que él cree. El verso anticipa la importancia que tendrá este personaje no en cuanto testigo ocular, como era de esperar, sino en cuanto βοτήρ al servicio de Layo encargado de abandonar a Edipo.

Hay una posibilidad de salvación si el Pastor sigue manteniendo –dice Edipo– como antes, que fueron varios y no uno solo quien mató a Layo, pues no es posible que uno sea igual a muchos (845). La historia de Edipo desmentirá tan lógica afirmación. Sin embargo, nadie sospecha aún la terrible verdad. Yocasta afirma que la noticia fue escuchada no sólo por ella, sino por toda la ciudad y, aunque el Pastor se desdijera, se demostraría que el oráculo de Apolo no llevaba razón, pues no fue su hijo, que sucumbió mucho antes que el padre, quien lo mató.

El Pastor ha sido mencionado, como hemos visto, por primera vez, en el verso 118, pero no es hasta el verso 765 cuando Edipo pide que comparezca. Sófocles ha usado más de 600 versos para crear atmósfera y aumentar la tensión dramática. Ahora

[19] SEGAL (1981): 222.

bien, frente a lo que esperamos, el Pastor no va a aparecer inmediatamente, sino que Sófocles va a hacer entrar en escena antes al Pastor Mensajero de Corinto cuyas palabras abrirán una nueva vía de investigación para Edipo, que tendrá que descubrir cuál es su verdadera identidad. Sófocles retrasa así con maestría el momento de la ἀναγνώρισις. Para que esta se produzca los dos pastores son piezas claves.

2. El Pastor de Corinto

Yocasta y Edipo entran en palacio mientras el coro entona el segundo estásimo (863-910). A continuación aparece en escena Yocasta que va a ofrecer dones a Apolo para que ayude a Edipo que tiene el corazón en vilo (911-23). Su oración es interrumpida por la llegada del Mensajero de Corinto (924). Como señala Kamerbeek, la escena precedente, y su final en particular, han dejado al espectador con la expectativa de la llegada del pastor sirviente de Layo. Ahora, este episodio se abre no como se habría esperado. El poeta podría haber sacado a escena al pastor al servicio de Layo y descubrir la verdad en una sola escena. Pero ha preferido una forma más sutil, dramática y gradual para llevar la tragedia al acmé del suspense introduciendo primero al Mensajero de Corinto. Además, la entrada de Yocasta para ofrecer dones a Apolo es inesperada[20].

En efecto, la llegada del mensajero parece ser una respuesta a la oración de Yocasta que acaba de pedir una λύσιν (...) εὐαγῆ (921). El Mensajero traerá una λύσις, pero esta no será en absoluto εὐαγής[21]. El corintio anuncia a Yocasta que el padre de su esposo, Pólibo, ha muerto y que Edipo va a heredar, por tanto, el poder en Corinto (929-44). La reina manda llamar a su marido y hace hincapié en que los oráculos de Apolo no se han cumplido (945-49). Al oír las nuevas, Edipo, en un principio, se siente aliviado, pero no puede evitar temer el cumplimiento del oráculo, aunque sea en parte, pues su madre, Mérope, aún vive (950-88). El Mensajero pregunta cuál es la mujer por la que teme y Edipo le habla acerca del terrible oráculo de Apolo (989-1001). El servidor de Pólibo le dice entonces que no tiene nada que temer, pues Pólibo y Mérope no son sus verdaderos padres, sino que él mismo lo entregó a los reyes corintios que lo criaron como propio porque no tenían hijos (1002-1024). Cuando Edipo le pregunta si lo había

[20] Y como indica también KAMERBEEK (1967): 182, la escena demuestra que su muy humana desconfianza en los oráculos no entraña en no creer en los dioses mismos. Además, su entrada lleva de forma natural a la escena de mensajero.

[21] Vid. JEBB (1966): 101; KITTO (1968): 139-40; CAMERON (1968): 68; SEGAL (1981): 236; TAPLIN (2005): 66; DAWE (2006): 154; MASTRONARDE (2010): 116.

comprado o si lo encontró (1025), el Mensajero responde: Εὑρὼν ναπαίαις ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαῖς (1026). Es esta la primera mención del Citerón después del verso 421. El nombre del monte queda así ligado a la vida de Edipo de forma significativa[22]. Al preguntarle el rey qué hacía por estos parajes, el Mensajero corintio afirma: Ἐνταῦθ' ὀρείοις ποιμνίοις ἐπεστάτουν (1028). En efecto, son los pastores, debido a su labor, que les hace frecuentar los montes en época de trashumancia, los más adecuados, ya sea para abandonar, ya para encontrar a los niños no deseados. Ποιμὴν γὰρ ἦσθα κἀπὶ θητείᾳ πλάνης; (1029) pregunta Edipo para asegurarse de los hechos, a lo que el Pastor responde, indignado: Σοῦ δ', ὦ τέκνον, σωτήρ γε τῷ τότ' ἐν χρόνῳ (1030). El rey, con sus palabras, ha hecho mención de la baja extracción social del Mensajero al que no solo llama ποιμήν, sino que intuye que es un θής, es decir, un hombre que trabaja a sueldo. El θής era visto en la sociedad griega como alguien peor aún que el δοῦλος, pues si este debe su situación al azar, el θής, en cambio, ha de verse obligado a vender su trabajo a otro hombre, esto es, a depender de otro, hecho humillante a ojos de los ciudadanos libres[23]. Por ello, el Pastor, ofendido por las palabras de Edipo, afirma que gracias a su trabajo fue su salvador. Como se demostrará, lo salvó para un destino aciago.

Para asegurarse de que dice la verdad, Edipo le pregunta si el bebé estaba aquejado de algún mal (1031), a lo que el Pastor responde que tenía los tobillos atados (1032). El rey quiere saber si recibió tal ultraje de su padre o de su madre (1037). Es entonces cuando, por primera vez, el Mensajero corintio menciona al Pastor de Layo: Οὐκ οἶδ'· ὁ δοὺς δὲ ταῦτ' ἐμοῦ λῷον φρονεῖ (1038). De este modo la exposición de la verdad es gradual, incrementando gradualmente la casi inaguantable tensión de la esticomitia[24]. Ante la insistencia de Edipo por descubrirlo todo, el corintio le dice que lo recibió de ποιμὴν ἄλλος (1040). El rey inquiere su nombre, pero lo único que el Mensajero puede decirle es que se trataba de un servidor de Layo, en concreto, un pastor (βοτήρ, 1044). La búsqueda se va estrechando y nos acercamos poco a poco al descubrimiento de la identidad de este pastor que entregó a Edipo. Edipo pregunta si está vivo o ha muerto ya. El Mensajero responde que él no lo sabe, pero que los habitantes de la región sí que podrían conocerlo. Edipo se dirige al coro por si tiene información acerca de quién es este pastor (βοτῆρ', 1048). El corifeo afirma que no es

[22] Vid. KAMERBEEK (1967): 198.
[23] Vid. AUSTIN & VIDAL-NAQUET (1986): 54; CANCIK & SCHNEIDER s.v. 'Thetes'
[24] Como señala KAMERBEEK (1967): 200.

otro sino el mismo al que buscaba para interrogarlo acerca del asesinato de Layo y que ha de venir ἐξ ἀγρῶν (1051). La caracterización del personaje clave para la anagnórisis no puede estar más marcada en términos pastoriles: se trata de un βοτήρ, un hombre rústico, asociado al campo y alejado de la ciudad.

Cabe destacar que este Mensajero es, hasta cierto punto, *anómalo*. En realidad no describe propiamente eventos extraescénicos, como sería lo normal en un discurso de mensajero, sino que transmite la noticia de la muerte de Pólibo, cuya duplicidad trágica va más allá de lo que él mismo cree. Sin embargo, su papel de mensajero en seguida se olvida y Edipo lo interroga en cuanto pastor, del mismo modo que hará con el sirviente de Layo, por lo que este personaje traspasa su función dramática y se convierte en un personaje secundario de pleno derecho.

La fusión de la búsqueda del asesino de Layo en la búsqueda de la identidad de Edipo encuentra su contrapartida en la identificación del testigo superviviente con el pastor al que se confió la exposición de Edipo, una invención dramática extremadamente efectiva originada, parece ser, por el poeta mismo. Debe ser notado que Sófocles ha tenido cuidado de preparar al público para esta identificación: (1) el testigo ha sido designado mediante la palabra οἰκεύς (756) lo que implica un cierto *status* entre los sirvientes de una casa; (2) ha recibido tratamiento especial por parte de Yocasta (758-64); (3) ha pedido ser enviado permanentemente a los pastos (761); (4) Edipo lo llama βοτῆρα (837, cf. 1044)[25].

Este es el hombre al que hemos estado esperando desde que se mencionó en el verso 118. Pero fue llamado por ser el único superviviente del asesinato de Layo, para resolver el problema de quien mató al último rey de Tebas. Estábamos interesados en descubrir si fueron una pluralidad de vándalos. Esta posibilidad ha estado pendiente ante nuestros ojos durante cientos de versos, pero ahora se ha olvidado. Lo que importa ahora es la identidad de Edipo. Los bandidos ya no están relacionados con el asunto, por eso interrogamos a este hombre no en su calidad de único superviviente, sino en su calidad de pastor al servicio del Rey Layo, el que abandonó al niño[26]. De este modo, Sófocles ha pasado magistralmente de la incógnita ¿quién mató a Layo? al misterio de ¿quién es Edipo?

---

[25] Vid. KAMERBEEK (1967): ad 1047-1052. La originalidad de Sófocles al hacer converger en una misma persona al encargado de exponer al niño y al testigo del asesinato de Layo es resaltada también por LIAPIS (2012): 88-89.

[26] Como señala DAWE (2006): 15.

Edipo se dirige a su mujer para que corrobore la identidad del pastor, tal como le ha sido transmitida por el corifeo (cf. supra, v. 1051), pero esta ya ha descubierto la terrible verdad y ruega a su marido que abandone la investigación del asunto (1060). El rey, presa aún de su autoengaño, trata de tranquilizar a su mujer, pues aunque él sea de origen humilde –le dice– ella no resultará innoble (1061-2). Yocasta es incapaz de convencerlo y sale de escena en silencio, lo que el corifeo interpreta como una mala señal, mientras que Edipo se reafirma en su determinación de conocer su verdadero linaje, aunque sea humilde (1063-1085)[27]. Es posible que Edipo se imagine hijo del pastor que lo expuso, como Alejandro en la obra homónima de Eurípides y, posiblemente, también en la del propio Sófocles.

3. El tercer estásimo: Edipo, hijo de un dios pastoril

El coro entona el tercer estásimo (1086-1109) donde el Citerón aparece como un paisaje idílico imaginario donde Edipo habría sido engendrado por Dioniso, Hermes, Apolo o una de las Ninfas. Este canto coral, colocado antes de la inminente catástrofe, funciona como un alivio a la tensión dramática, pero, a su vez, la aumenta, pues a la alegría del coro, que imagina a Edipo hijo de un dios, se contrapondrá la verdad que el público ya conoce[28]. Ello confiere al estásimo una gran ironía trágica.

El coro, en su fantasía sobre la ilustre procedencia de Edipo, personifica al Citerón, al que el héroe honrará como "compatriota, nodriza y madre" (1089-90)[29]. Los montes, lugares propios para abandonar a los hijos no deseados, suelen acarrear la muerte de los expósitos. Sin embargo, Edipo, a ojos del coro, ha sido salvado por el propio Citerón, que debía haberlo destruido, para un destino brillante[30]. Detengámonos en los versos en que el coro se pregunta acerca de la posible descendencia del héroe (1097-1107):

---

[27] TAPLIN (2007b): 90-92 piensa que esta escena está representada en una crátera de Siracusa del siglo IV (fig. 22) donde podemos ver al pastor corintio, a Edipo y a Yocasta, cuya cara refleja el descubrimiento de la terrible verdad. Cabe destacar que tanto el pastor como Edipo aparecen con un bastón.

[28] Vid. KAMERBEEK (1967): 208.

[29] Para SEGAL (1981): 225 estos tres epítetos evocan el horror de la identidad de Edipo. Según el estudioso, el muy íntimo cobijo del útero incestuoso y el espacio exterior y desolado de la montaña son a la vez opuestos y lo mismo.

[30] Como señala HUYS (1995): 167, el Citerón se convierte en este canto en un paisaje idílico imaginario. TAPLIN (2005): 111-12 afirma que irónicamente lo que dice el coro es cierto, pero en el peor de los sentidos.

Τίς σε, τέκνον, τίς σ' ἔτι- [ἀντ.
κτε τῶν μακραιώνων ἄρα,
Πανὸς ὀρεσσιβάτα
πατρὸς πελασθεῖσ', ἢ σέ γ' εὐνάτειρά τις 1100
Λοξίου; τῷ γὰρ πλάκες ἀγρόνομοι πᾶσαι φίλαι·
εἴθ' ὁ Κυλλάνας ἀνάσσων,
εἴθ' ὁ Βακχεῖος θεὸς 1105
ναίων ἐπ' ἄκρων ὀρέων
εὕρημα δέξατ' ἔκ του
Νυμφᾶν ἑλικωπίδων, αἷς πλεῖστα συμπαίζει.

¿Quién a ti, hijo, quién te [ant.
engendró de las casi inmortales entonces,
llegando cerca
del padre Pan
que vaga por los montes, o acaso fue alguna compañera de lecho 1100
de Loxias? Pues le son queridos todos los pastos montañosos.
O el señor de Cilene,
o el dios de la bacanal, 1105
que habita en las altas montañas
quien te recibió como un feliz hallazgo
de las Ninfas de rápida mirada, con las que juega la mayor parte del tiempo.

Dado que los montes son lugares habitualmente transitados por pastores y divinidades pastoriles, el coro no imagina –lo que sería, tal vez, más probable– que Edipo fuese recogido por un pastor, sino que una de las Ninfas inmortales se habría unido a Pan, dios también pastoril para engendrar a Edipo[31]. O quizá el rey sea hijo de Apolo, pues también este dios gusta de los pastos montañosos (1101). En efecto, como hemos visto en nuestro capítulo dedicado al *Himno Homérico a Hermes*, tanto Apolo como Hermes son dioses pastoriles y protectores de los pastores, que reciben el

[31] μακραιώνων (1109), literalmente 'de largo vivir' se refiere, en efecto, a las Ninfas, de las que se nos dice en el *Himno Homérico a Afrodita* (260 ss.), que son siempre jóvenes, pero no inmortales, pues su vida dura lo mismo que la de los árboles que habitan.

apelativo de Νόμιος[32]. Ahora bien, estos pastos salvajes (ἀγρόνομοι) contrastan, mediante un juego de palabras, con las νόμοι (865) de la oda previa, νόμοι que Edipo, criado en este lugar salvaje, se ha dedicado a mancillar.[33]

También el señor de Cilene, Hermes, puede haber recibido al niño de manos de las Ninfas (1104). La mención de su lugar de nacimiento, en Arcadia, representada siempre como un lugar bucólico, pacífico y alegre, dota al Citerón y a los dioses que lo habitan de connotaciones positivas. Sin embargo, detrás de la alegría superficial, la oda encierra connotaciones tenebrosas, pues Apolo, es una fuerza ominosa en la obra, y el Citerón, se convertirá en el símbolo del principio de las desgracias de Edipo[34].

Por último, puede haber sido Baco quien lo recibió como un εὕρημα (1107). La palabra denota, en ciertos contextos, un hallazgo feliz, tal como el vocablo ἕρμαιον, encuentro dichoso que concede Hermes también imaginado como padre del héroe. El coro, que acaba de oír a Edipo autoproclamarse «Hijo de la Fortuna» (1089) piensa que su rey puede ser un εὕρημα, recibido, precisamente, por el dios de los descubrimientos fortuitos que suelen darse, además, entre pastores[35]. La ironía trágica no puede ser mayor, pues no fueron Hermes ni Baco quienes lo recibieron de las Ninfas como un εὕρημα, sino que cayó en manos del Pastor corintio como una bendición para sus señores, aunque pronto descubriremos que este εὕρημα resultará ser funesto.

El coro nos presenta un cuadro pastoril que será ampliamente explotado por el drama satírico, donde pastores, Ninfas, Sátiros, Dioniso y los dioses pastoriles Hermes y Apolo comparten un espacio común[36].

Edipo, en efecto, como quiere el coro, debe su vida al pastoril Citerón, pero no ha sido salvado por una alegre Ninfa ni por ninguno de los dioses patrones de los pastores, sino por dos pastores de carne y hueso que, inspirados por Apolo Νόμιος, han asegurado su supervivencia para un funesto destino[37].

---

[32] Apolo recibe también el apelativo de Ἀγρονόμος, vid. DAWE (2006): ad 1103.
[33] Vid. SEGAL (1981): 225. Como ya señalamos en el Capítulo 1, νομός (‘pasto’) y νόμος (‘ley’) tienen el mismo origen etimológico.
[34] Sobre el tono oscuro de esta oda vid. SEGAL (1981): 225.
[35] También KITTO (1968): 167 señala que en este estásimo el coro recoge la idea de que Edipo es «hijo de la Fortuna».
[36] Vid. Capítulos 8 y 9.
[37] CAMERON (1968): 77 piensa que los pastores son instrumentos de los dioses en la obra.

4. La confrontación entre el Pastor de Layo y el Pastor de Pólibo

Las esperanzas del coro se verán frustradas con la entrada en escena del pastor de Layo. Edipo lo reconoce inmediatamente: τὸν βοτῆρ' ὁρᾶν δοκῶ (1111). Como pastor sería reconocible, por supuesto, por su ropa, tal vez un manto de piel de cabra y un cayado o bastón con el que más adelante amenazará al pastor corintio para que calle (1146-47)[38]. Sin embargo, Edipo da otras razones para reconocerlo, coincide en edad con el hombre que busca y va acompañado de sus servidores.

El corifeo confirma las sospechas de Edipo: Ἔγνωκα γάρ, σάφ' ἴσθι· Λαΐου γὰρ ἦν / εἴπερ τις ἄλλος πιστὸς ὡς νομεὺς ἀνήρ (1117-18). El ὡς ante el νομεὺς tiene un valor restrictivo que indica que el sentido en el que el νομεὺς puede mostrar πίστις está limitado a la esfera de su trabajo[39]. El Pastor de Layo se presenta así de forma parecida al Eumeo de la *Odisea*, un hombre que atiende los rebaños de su señor con todo el cuidado y diligencia del que es capaz. Quizá ello le valió pasar a formar parte de la escolta del rey. La confianza que sus amos depositan en él está bien representada en el argumento de la obra, pues fue el encargado de abandonar a Edipo, y Yocasta le concedió alejarse de palacio y retirarse a los pastos.

La confrontación entre los pastores (1119-1181) ha sido descrita como un "duelo de mensajeros"[40]. Ambos se muestran como servidores fieles que no tienen otra intención más que ayudar y servir a su señor. En el caso del Mensajero de Corinto, considera que será premiado porque trae, en parte, buenas nuevas, pues al haber muerto Pólibo, Edipo heredará su poder. Cuando oye las preocupaciones del rey quiere aliviar su pesar confirmándole que no es hijo de Mérope y Pólibo. En la escena que ahora analizamos esta sigue siendo su intención, pero él no lo sabe todo[41]. Solo el Pastor tebano, el sirviente de Layo, sabe ahora toda la verdad. Su negativa a hablar es su forma de servir a Edipo. La verdad es tan terrible que el Pastor considera que es mejor para el rey no llegar a conocerla nunca. Así pensaban también Tiresias y Yocasta. En la tragedia euripídea también encontraremos a Mensajeros Pastores bien dispuestos a servir a sus amos –e.g. en *IT* y *Ba*.–, sin embargo, en esta magnífica escena Sófocles va

[38] Vid. KAMERBEEK (1967): 212, 217. Por su parte BEER (2012): 105 nota que en esta escena Edipo está rodeado por ancianos: el coro, el Pastor corintio y el Pastor tebano, y se pregunta si todos ellos llevarían bastón. Si ello es así, continúa el estudioso, sería un anticipo de la aparición final de Edipo ciego y con un bastón.
[39] Vid. JEBB (1966): 118, KAMERBEEK (1967): 213.
[40] Así la describe ZIMMERMANN (2012): 511-12.
[41] Como ya señalara Aristóteles (*Po*. 1452a 25) la intervención del Pastor de Corinto es un buen ejemplo de περιπέτεια, pues queriendo alegrar a Edipo y librarlo de sus temores, hace justamente lo contrario.

más allá: el conocimiento de los pastores corintio y tebano no será alegre para Edipo y estos personajes están íntimamente conectados con un pasado que el protagonista desconoce y que lo llevará a descubrir que su amargo destino se ha cumplido.

La escena está magistralmente construida mediante una tensión que va *in crescendo*. Cuando Edipo se dirige al Pastor tebano de forma seca y amenazante, este responde con dignidad, afirmando que, aunque esclavo, nació en casa de Layo (1123). En efecto, ha sido ya descrito como πιστός, mediante los estándares apropiados a un νομεύς (1118). El Pastor era una persona de confianza para los reyes Yocasta y Layo[42]. Esta arrogante respuesta, por otra parte, nos recuerda a la que da el Pastor corintio cuando Edipo alude a su bajo estatus social (1030). Estos orgullosos pastores son conscientes del importante papel que han jugado en la vida del rey. De ahí que no permitan que se los minusvalore por su baja condición social. Como ha señalado Alister Cameron este Pastor pasa del anonimato a ser el superviviente del ataque a Layo y el pastor que expuso al niño. Su anonimato fuera de escena va acorde con el proceso del descubrimiento de la identidad propia de Edipo en escena. Ello confiere a este pastor una personalidad compleja, como la de Edipo, expósito, asesino y parricida. Por ello, es ahora, en el momento en que Edipo está a punto de descubrir toda la complejidad de su ser, cuando el Pastor sale a escena y el clímax de la tragedia se produce entre estos dos personajes[43]. De testigo ocular, el Pastor de Tebas ha pasado a ser, como el Pstor corintio, un personaje secundario de plena importancia, puesto que su vida está estrechamente relacionada con la de Edipo.

Ante el interrogatorio, el Pastor tebano, no se muestra muy inclinado a hablar y usa evasivas. Así, no dice que era Pastor sino que pasó la mayor parte de su vida pastoreando (Ποίμναις τὰ πλεῖστα τοῦ βίου συνειπόμην,1125). Por lo que Edipo le pregunta dónde se guarecía μάλιστα (1126). En la conversación que sigue Edipo intentará constantemente estrechar el alcance de su investigación a unos pocos hechos específicos. Ha empezado por establecer el estatus del hombre, su función en la casa, y ahora quiere alguna precisión geográfica. El Pastor tiene que admitir que era el Citerón el lugar donde apacentaba sus rebaños, pero sigue buscando una escapatoria a la situación añadiendo «y en lugares cercanos» (Ἦν μὲν Κιθαιρών, ἦν δὲ πρόσχωρος τόπος, 1127)[44].

---

[42] Vid. JEBB (1966): ad 1123; DAWE (2006): ad 1123.
[43] Vid. CAMERON (1968): 76.
[44] Sobre estas observaciones acerca del inicio del interrogatorio vid. DAWE (2006): 169.

El Pastor tebano, ante la insistencia de Edipo, se hace el olvidadizo (1128-31), pero su compañero corintio, con buena intención, le refresca la memoria (1133-39):

(...) Εὖ γὰρ οἶδ' ὅτι
κάτοιδεν ἥμος τὸν Κιθαιρῶνος τόπον
ὁ μὲν διπλοῖσι ποιμνίοις, ἐγὼ δ' ἑνὶ 1135
<.....>
ἐπλησίαζον τῷδε τἀνδρὶ τρεῖς ὅλους
ἐξ ἦρος εἰς ἀρκτοῦρον ἑκμήνους χρόνους·
χειμῶνα δ' ἤδη τἀμά τ' εἰς ἔπαυλ' ἐγὼ
ἤλαυνον, οὗτός τ' εἰς τὰ Λαΐου σταθμά.

(...) Pues sé bien que
se acuerda de cuando en el Citerón
él, con dobles rebaños, yo, con uno solo 1135
conviví con este hombre durante tres estaciones
desde la primavera hasta Arturo, seis meses;
y ya en invierno yo a mis rebaños a los apriscos
los llevaba, y este, a los establos de Layo.

De su historia deducimos que ambos pastores estuvieron juntos de marzo a septiembre. En marzo el Pastor de Pólibo conducía al rebaño al Citerón desde Corinto, allí se encontró con el Pastor de Layo, que había traído sus rebaños desde las llanuras de Tebas. Durantes seis meses se encontraron en las altas cañadas del Citerón; después, en Septiembre, cuando Arturo empezaba a ser visible, partieron, llevando a sus animales a los establos cerca de Corinto y Tebas para la estación invernal[45]. Este pasaje es para los estudiosos una prueba de que en la Grecia de época clásica se practicaba la trashumancia[46]. La mención a los meses que estos pastores pasaron en el Citerón y que sancionaron el destino de Edipo evocan la afirmación del héroe de que los meses lo han hecho grande y pequeño (1082)[47].

[45] Vid. JEBB (1966): ad 1137.
[46] Vid. e.g. OSBORNE (1987): 48; HODKINSON (1988): 51-55. Sobre la trashumancia en la antigua Grecia, vid. SKYDSGAARD (1988): 75-86.
[47] Como señala BOLLACK (1995): 224.

Las palabras del Pastor nos permiten establecer la riqueza de los reyes de Tebas y Corinto. Al parecer, Layo era más rico que Pólibo, pues su pastor conducía dos rebaños (1135). Es difícil saber a qué clase de animales se hace referencia aquí, ya que ποίμνιον designa en la épica al ganado ovino, pero ya en época clásica se había convertido en un término general para designar tanto a los rebaños de vacas como a los de ovejas. Nos inclinamos a pensar que se trata, por tanto, de ganado bovino y ovino, dado que el Pastor de Layo es llamado en varias ocasiones βοτήρ (cf. 837, 1048, 1069, 1111, 1116, 1044).

Como suele ser habitual en el mito del héroe abandonado al nacer, este es encontrado por pastores, pues, por su movilidad, son los más adecuados para encontrar a niños expósitos, ya que el lugar de la ἔκθεσις es, casi siempre, la montaña, pues tal paisaje salvaje y feraz asegura la muerte del niño maldito[48]. Eurípides también tratará este tema en algunas de sus tragedias, pero allí los niños serán criados por los mismos pastores que los encuentran o exponen –e.g. en *Alejando* y *Antíope*– y su excelencia causará un conflicto entre su verdadero estatus y su crianza humilde. En *Edipo Rey*, sin embargo, el héroe es criado por reyes, pero cuando descubre, gracias al Mensajero de Corintio, que estos no son sus verdaderos padres duda de su alto nacimiento y sospecha que puede haber nacido de un esclavo (1061-1085). La ironía estriba en que, finalmente, se demostrará que su nacimiento es alto. En efecto, es hijo de Layo y, por tanto, el heredero legítimo del trono de Tebas y no un advenedizo, como se creía. Paradójicamente, su derecho de sangre será, precisamente, el que le impida gobernar. La legitimidad se convierte, así, en un problema[49].

Interrogado por su compañero corintio, el Pastor tebano sigue negándose a hablar e incluso golpea a su colega con su bastón o cayado de pastor, como demuestra el μὴ κόλαζε (1147) con que lo increpa Edipo[50]. Solo ahora, cuando ha descubierto que Edipo es el hijo de Layo, se dirige a él con la mayor dignidad llamándolo φέριστε δεσποτῶν (1149)[51].

Edipo toma la negativa a hablar del Pastor como un signo de deslealtad y amenaza con atarlo con el mismo verbo que se usa en la *Odisea* cuando Filecio y

[48] Vid. HUYS (1995): 277.
[49] Vid. SEGAL (1981): 224, LIAPIS (2012): 89. Como advierte BOLLACK (1995): 160 el hecho de que el pastor tebano contradiga en cierto modo a Yocasta y cargue la responsabilidad de la entrega para exponer al niño sobre la madre, y no sobre el padre, juega precisamente con la idea de un hijo ilegítimo con la que Edipo se enreda.
[50] Así lo cree KAMERBEEK (1967): 217, con quien estamos de acuerdo.
[51] Vid. KAMERBEEK (1967): 217; DAWE (2006): 171

Eumeo, por orden de Odiseo, atan de pies y manos al infiel servidor Melantio: ἀποστρέφω (cf. S. *OT* 1154; *Od*. 22.190)[52].

Amenazado, por tanto, el Pastor no tiene más remedio que hablar, pero se seguirá expresando de forma ambigua. Así, la expresión Τῶν Λαΐου τοίνυν τις ἦν γεννημάτων (1167) puede significar tanto que el niño era hijo de Layo, como que era hijo de alguno de los esclavos de aquél[53]. Cuando, al fin, no le queda más remedio que corroborar que era hijo de Layo evita decir su nombre (κείνου γέ τοι δὴ παῖς ἐκλῄζεθ΄ 1171)[54].

La tensión de la esticomitia culmina en los versos 1173 ss., en cuatro líneas divididas entre los dos hablantes. Debe notarse la simetría en la división: la parte de Edipo disminuye de cuatro pies a uno, la del pastor aumenta de dos a cinco[55]. En estos versos el Pastor confiesa, por fin, que Yocasta la entregó al niño para que lo expusiese, pero él sintió compasión y se lo entregó al Pastor corintio.

Finalmente, el Pastor no es interrogado acerca de la muerte de Layo, para lo que había sido hecho venir primeramente. La certeza de la identidad de Edipo es tal que su asesinato de Layo es evidente, como él mismo afirma en 1182[56].

Los dos pastores se han mostrado imprescindibles para resolver el misterio que rodea a Edipo. La trama ha sido construida con maestría. Para probar que Edipo es el asesino de Layo no hace falta más que un testigo, que despeje la duda de si fueron muchos o uno solo quienes mataron al antiguo rey. Sin embargo, para demostrar que Edipo también es culpable de parricidio e incesto hacen falta como mínimo dos testigos: uno que testifique que el hijo de Layo sobrevivió y otro que confirme que el niño que se entregó a Pólibo y Mérope es Edipo. Ninguno de los tres testigos puede saber toda la historia, es, por ello, que sus testimonios deben combinarse para que el puzzle de su identidad y de sus acciones pasadas encaje.

Sófocles, haciendo gala de su arte, ha combinado a dos testigos en uno, de modo que el Pastor que estaba encargado de abandonar a Edipo, resulta ser también el testigo del asesinato de Layo. En cuanto al otro testigo resulta ser no solo el Pastor corintio que

[52] Este paralelo es notado por JEBB (1966): 122; DAWE (2006): 171-72.
[53] Vid. JEBB (1966): 122; DAWE (2006): 172. Contra, KAMERBEEK (1967): 218-19.
[54] Como señala DAWE (2006): 173.
[55] Vid. KAMERBEEK (1967): ad 1173.
[56] Vid. KAMERBEEK (1967): ad 1180.

entregó a Edipo a la pareja real, sino también el Mensajero encargado de anunciar a Edipo que va a ser el siguiente rey de Corinto[57].

Este magnífico *coup de théâtre* subraya los temas inherentes a la situación de Edipo. En primer lugar, se demuestra su legitimidad, legitimidad que, como ya hemos dicho, a su vez, le impide gobernar. En segundo lugar, el hombre que había afirmado que uno no es lo mismo que muchos (845), y que quería encontrar su *única* identidad, acaba descubriendo que en él se cumple lo imposible, pues es a la vez uno y muchos. En efecto, es hijo y marido, padre y hermano, detective y criminal, asesino y víctima[58].

Como ha señalado Segal, la búsqueda de Edipo se centra sobre figuras que, como él, ocupan una posición ambigua entre la ciudad y la naturaleza salvaje. El Pastor, «criado en casa» (οἴκοι τραφείς, 1123), al contrario que Edipo, revelará la horrible verdad del lugar de Edipo entre el palacio y la montaña. Cuando este sirviente exiliado (761-62) regresa, literalmente, desde la naturaleza salvaje hacia palacio para el interrogatorio, Edipo hace este viaje, metafóricamente, al revés, recreando este pasaje anómalo de su infancia desde el palacio hacia el Citerón. El sirviente que inicialmente lo salvó de la intención destructiva de este viaje cumple esta intención cuando él mismo regresa de la montaña a la ciudad[59].

Edipo, arrancándose los ojos para no ver ni ser visto, culpará de sus infortunios al Pastor que debería haberlo dejado morir (1349-55) y al Citerón, lugar maldito, donde debía haber muerto (1391-3) y al que ahora desea ser arrojado (1451-4).

5. Conclusiones

Sófocles supo deleitar al público al llevar a escena el mito de Edipo en forma de trama "detectivesca" mediante la que el héroe debe averiguar quién asesinó al anterior rey para acabar descubriendo, no solo que él mismo fue el asesino, sino también que el monarca al que ha sucedido era su padre y que ha mantenido relaciones incestuosas con su madre.

Para poner en escena su versión del mito el dramaturgo necesitaba testigos que dieran cuenta de un pasado que el propio protagonista desconoce. Estos van a ser los personajes de más baja condición social: los pastores. El argumento está concebido de

[57] Estas observaciones sobre la construcción de la trama están tomadas de LIAPIS (2012): 88-89. La importancia de los pastores para la resolución del argumento es también señalada por JEBB (1966): xv-xvi y KITTO (1968): 140-42.
[58] Sobre este tema vid. e.g. SEGAL (1981): 207-16; VERNANT (2002): 103-35; SCODEL (2005): 235; LIAPIS (2012): 90-92; BEER (2012): 93-94.
[59] Vid. SEGAL (1981): 220-21.

forma que el Pastor testigo de la muerte de Layo es también aquel al que le fue encargado abandonar a Edipo al nacer; y el Pastor que recogió al niño vuelve a Tebas años después para anunciar al héroe que va a heredar el trono de Corinto. Estas casualidades, perfectamente plausibles y naturales, hacen que estos pastores coincidan en una escena magistral en que Edipo conocerá, al fin, su identidad.

Al hacer de los pastores la pieza clave para desentrañar el pasado del héroe, el poeta juega con la ironía trágica. El noble Edipo, hijo de los reyes corintios, que se ha ganado el trono de Tebas por responder al enigma de la Esfinge, feliz, rico, inteligente, poderoso, alabado por su pueblo casi como un dios, desconoce hechos importantes de su infancia que estos personajes de baja condición conocen muy bien. Así, el Pastor corintio sabe que Edipo no es hijo de Mérope y Pólibo, mientras que el héroe no ha sido capaz de descubrirlo. El Pastor tebano sabe que este hombre es el asesino de Layo, al que Edipo no encuentra por ninguna parte, y, más tarde, sacará a la luz que es también el hijo del anterior rey de Tebas y esposo, por tanto, de su propia madre. Al contrario que el Orestes esquíleo cuyo destino trágico está guiado por Apolo, Sófocles hará que el destino de Edipo se cumpla a través de personajes de la más baja condición social, que actúan sin mala intención. La importancia de estos pastores es tan grande en el descubrimiento del pasado de Edipo y de su verdadera identidad que ellos mismos parecen ser conscientes del destacado papel que Sófocles les concedió, por ello, se irritan cuando son minusvalorados por su origen (cf. 1030, 1123). Esta ironía estalla al final cuando el Pastor tebano le dice a Edipo que ha nacido para un destino desgraciado (1179-80). Aquel que había minusvalorado a estos humildes personajes tiene el origen más terrible que podamos imaginar hasta tal punto que no querrá ver ni ser visto. La marginalidad de Edipo es, por tanto, aún mayor que la de ambos pastores, personajes también marginales, ligados a los eventos más importantes de la vida del héroe.

Las metáforas pastoriles están bien presentes en la obra. En primer lugar, mediante el primer estásimo en que el coro, sin saberlo, llama a Edipo toro que vaga por los bosques y las grutas (476-81). En efecto, la oda dibuja siniestramente el pasado del héroe, salvado en un entorno pastoril, así como su futuro, pues el propio Edipo pedirá ser desterrado y vagar por el Citerón. En segundo lugar, la confrontación entre Edipo y Layo está descrita con verbos que aluden a la conducción de ganado y con sustantivos que hacen referencia a aparejos pastoriles. De este modo, se pone de relieve el carácter de Edipo, que oscila entre lo bestial y lo divino.

El Pastor de Layo aparece bien pronto en la obra, en el verso 118, como testigo del asesinato de Layo. Por Yocasta sabemos que es un οἰκεύς (756), un esclavo doméstico de confianza. Ello nos informa no solo del estatus social de estos personajes, descritos ya como *douloi*, ya como *thetes*, sino que también apunta a la caracterización literaria del pastor iniciada en la épica. En efecto, en la *Odisea*, Eumeo, el buen porquerizo, en que su amo confía más que en los de su propia clase, recibe un trato especial y adquiere importancia en la trama, de modo que ayuda a su señor a llevar a cabo su venganza[60]. No es extraño, por tanto, que Yocasta y Layo tuvieran un trato cordial con este pastor, al que la reina concederá el privilegio de marcharse a los pastos cuando lo desee. Pero no es tanto por ser οἰκεύς sino por ser βοτήρ por lo que sus amos le encargan la dura tarea de abandonar al hijo maldito, ya que este trabajo lo lleva a habitar durante seis meses las cimas del Citerón, lugar más que adecuado para abandonar al niño y asegurar su muerte. Así, será en su calidad de βοτήρ y no en su calidad de testigo de la muerte de Layo, que este Pastor será llamado para "testificar" acerca del abandono de Edipo. El Pastor actúa de buena fe, con sentimientos comprensiblemente humanos siente compasión por el niño y lo entrega al Pastor de Corinto creyendo que, al alejarlo del lugar de su nacimiento, los terribles oráculos no serán cumplidos. Su papel en la vida del héroe es de la mayor importancia, como afirma Alister Cameron: «This Theban is the man who took the infant Oedipus to "trackless Cithaeron", who witnessed the murder in the pass, who saw Oedipus in Thebes married to Jocasta. In other words, astonishingly, wildly improbably, he has been keeping company with Oedipus all Oedipus' life –hidden company»[61].

El Pastor corintio que trae sus noticias alegre y espera obtener una buena recompensa actúa también con los mejores sentimientos hacia Edipo. En primer lugar, se jacta de ser el salvador del rey (1030), sin saber que lo ha rescatado para el peor de los destinos. En segundo lugar, quiere demostrarle que no es hijo de Pólibo y Mérope para que su señor no se angustie ante el oráculo recibido de Apolo años atrás. Sus últimas palabras son «este es, mi buen amigo, aquel que entonces era un niño» (1145). Después desaparece, no habla más. No ha comprendido la ominosa verdad que se esconde tras lo que acaba de decir. Será el Pastor tebano quien confirme que ese niño es el asesino de su padre y el esposo de su propia madre.

[60] Sin embargo, en la *Odisea* la ironía estriba en que Eumeo es por linaje un príncipe, cf. *Od.* 15.390-484.
[61] CAMERON (1968): 77.

Sófocles parece, o bien revelarse contra una tendencia dramática que en Eurípides dará en convención, la del pastor como mensajero por ser testigo ocular de acontecimientos extraescénicos, o bien no dominar plausiblemente esta estrategia dramatúrgica, que Eurípides, el trágico más "realista" del teatro clásico ateniense, domina a la perfección. Es cierto que el pastor tebano no podía aparecer en calidad de mensajero pese a haber sido testigo ocular de dos hechos de suma importancia para el protagonista (su exposición en el monte y su homicidio, en realidad, regicidio y parricidio), dado que se trata de acontecimientos predramáticos por lo que se convierte en un personaje secundario con historia propia: ha nacido y se ha criado en casa de Layo, mantiene una relación de intimidad y fidelidad con los reyes, por último, y más importante, tiene un conocimiento superior debido a su implicación directa en la trama de los acontecimientos predramáticos.

Ahora bien, como Tiresias, este personaje es reluctante a comparecer cuando se le llama y a hablar o parlamentar cuando se le ordena, a diferencia, quizás, de sus "semejantes" euripídeos, como el anciano pastor de *Alejandro*. El de Layo es un personaje pastor de pleno derecho (pastoreaba en el Citerón, se le confía la exposición de niños en el monte como a muchos pastores, acompañaría a Delfos a Layo en calidad de pastor al cuidado de los animales que allí ofrecerían para realizar los sacrificios protocolarios), pero, como buen tebano, no es asaltado por ninguna amenaza exterior sino por un "enemigo" de dentro de la ciudad y de la familia a la que sirve. Por el contrario, el personaje que hace de mensajero en esta obra es sorprendente (e inverosímilmente) otro pastor, cuya motivación para hacer su entrada en escena y desempeñar su papel de mensajero sería más propia de un heraldo. De hecho, no es tanto en calidad de testigo ocular de la muerte de Pólibo por lo que se presenta en Tebas cuanto para anunciar la muerte del rey, *i.e.* como portavoz de (buenas) nuevas de alcance político, una misión que dudosamente se confiaría a un pastor, por muy implicado que estuviese en los secretos de palacio por haber sido el portador del hijo que adoptaron los reyes de Corinto. De ahí la sorpresa de Edipo: ¡es un vagabundo quien le trae noticias de palacio! Estas opciones dramáticas –la reluctancia del pastor salvador a intervenir para facilitar el desenlace y la función de heraldo más que de mensajero propiamente por parte del pastor de Corinto– permiten al poeta confundir aún más a Edipo, que desdeña el papel que puedan desempeñar los pastores en una trama que para él es siempre de carácter político y regio. Los pastores quedan caracterizados

como personajes de un mundo marginal, llevado al extremo voluntario en el caso del Pastor tebano.

CAPÍTULO 7

TRAGEDIAS FRAGMENTARIAS SOFOCLEAS DE TEMÁTICA PASTORIL

0. Introducción

Entre la obra fragmentaria de Sófocles, encontramos algunos títulos donde los pastores y el mundo pastoril adquieren protagonismo. Tres de estas obras –*Aléadas, Alejandro* y *Tiro*– versan sobre el tema del niño que es abandonado al nacer y recogido por unos pastores. Frente a *Edipo Rey*, donde el pastor corintio entrega al niño expósito a los reyes Pólibo y Mérope, en estas obras sofocleas los niños son criados por pastores, lo que supone un conflicto entre su noble cuna y el ambiente en que se crían. Desgraciadamente, son pocos los fragmentos que den noticia del papel que jugaban los pastores en estas obras, por lo que hemos de apoyarnos, sobre todo, en fuentes mitográficas tardías. Aún así, como veremos, cabe postular que estos humildes "padrastros" eran importantes en el desarrollo de la obra y que, en el caso concreto de *Tiro*, Sófocles parece haberse inspirado en ciertas tragedias euripídeas.

Dentro de este corpus fragmentario, *Pastores*, que toma su nombre del coro de pastores frigios que aparece en la obra, trata el tema del inicio de la Guerra de Troya. Las consecuencias de este funesto enfrentamiento bélico son puestas de relieve por el coro de pastores. Como intentaremos demostrar, estos pastores aparecen como seres indefensos ante los avatares de la guerra, como ya sucediera en la poesía épica.

Dada la falta de certeza en cuanto a la fecha de las distintas obras, procederemos a estudiarlas por el orden alfabético del griego.

1. *Aléadas*

Solo conservamos quince fragmentos de esta obra sofoclea, lo que ha dado lugar a numerosas conjeturas. Por las fuentes mitográficas sabemos que Áleo era rey de Tegea, en Arcadia. En una consulta al oráculo de Delfos se le vaticinó que el hijo de su hija Auge daría muerte a sus tíos, es decir, al resto de hijos de Áleo, los Aléadas. Ante esta perspectiva, Áleo hace a su hija sacerdotisa de Atenea y le advierte que, si tiene relaciones con algún hombre, la matará. Sucedió entonces que Heracles pasó por Tegea cuando iba camino de Élide para enfrentarse a Augías y, prendado de la muchacha, la violó en medio de la embriaguez. El fruto de la unión fue Télefo. Al enterarse Áleo de la situación, entrega a madre e hijo a Nauplio para que los lleve allende el mar y los ahogue. En este punto del relato mítico las tradiciones se escinden en dos grupos. Unos

aseguran que Auge, tras haber dado a luz a Télefo en el monte Partenio, fue llevada con su hijo a Misia por Nauplio, a la corte de Teutrante, que se habría casado con Auge y adoptado a Télefo. Otros, cuya tradición probablemente siguió Sófocles (cf. fr. 89 Radt), afirman que, tras el alumbramiento, madre e hijo se separaron y que de este último cuidó, en una primera época, una cierva del monte Partenio, o bien unos pastores del rey Córito. Posteriormente, con su mayoría de edad, vendría el enfrentamiento con sus tíos, a lo que seguiría su marcha a Misia desde Grecia[1].

Aléadas debía de versar sobre el enfrentamiento entre tíos y sobrino que llevaría al cumplimiento del oráculo y al posterior reconocimiento de Télefo. Así, en el fr. 84 Radt, un pasaje en anapestos, alguien (probablemente el corifeo) se queja del hecho de que los ἀγαθοί hayan sido vencidos por quienes no tienen descendencia, lo que debe de ser una alusión a la trifulca entre Télefo y sus tíos que habría acabado con la muerte de estos últimos[2]. Respecto al motivo de disputa se ha sugerido, bien que los Aléadas insultaron a Télefo por su oscuro nacimiento y, este, gravemente irritado les dio muerte[3]; bien que los mató sin querer en alguna clase de competición o cacería, como sucede en la historia de Meleagro y el jabalí de Calidón[4]. La primera propuesta es quizá más sugerente, pues la situación sería, así, semejante a la de *Edipo Rey*, donde la duda acerca de su nacimiento desencadena el trágico destino del héroe.

Parece claro que Télefo, abandonado en la naturaleza salvaje, habría sido amamantado por una cierva, hecho confirmado por el fr. 89 Radt: νομάς τέ τις κεροῦσ΄ ἀπ΄ ὀρθίων πάγων / καθεῖπερ ἔλαφος. De aquí los estudiosos deducen que un pastor del rey Córito debió de recogerlo y criarlo, o bien entregarlo al rey[5]. Huys considera que este fragmento debía de ser pronunciado por el pastor que encontró al niño, lo cual supondría que este tenía un papel activo para propiciar la anagnórisis[6]. Szantyr[7] va más

[1] Vid. PEARSON (1917) I: 46-48; LUCAS DE DIOS (1983): 50-51; HUYS (1995): 66; LLOYD-JONES (1996): 32.
[2] Como señala HUYS (1995): 352, este fragmento es parecido al fr. 61a Kn. del *Alejandro* de Eurípides y al fr. 93 Radt del *Alejandro* de Sófocles, donde también se expresa sorpresa ante el hecho de que un esclavo haya vencido a hombres libres. Desgraciadamente, al no tener certeza de la cronología de cada una de las obras no podemos saber cuál influyó a cuál.
[3] Así opinan e.g. LUCAS DE DIOS (1983): 51; HUYS (1995): 66; LLOYD-JONES (1996): 33.
[4] Como pensaba ROBERT, citado por PEARSON (1917) I: 48. Esta hipótesis es aceptada por KISO (1976): 12-14.
[5] Así PEARSON (1917) I: 47; LUCAS DE DIOS (1983): 51; HUYS (1995): 168.
[6] Vid. HUYS (1995): 279. KISO (1976): 10-11 considera, sin embargo, que este esclavo no sería un pastor, sino el pedagogo de Télefo. Nosotros nos inclinamos a creer que era un pastor, pues lo atestiguan las fuentes mitográficas y el paisaje al que se alude en el fr. 89 Radt.
[7] Citado por LUCAS DE DIOS (1983): 51. También KISO (1976): 16-21 piensa en una acción dramática muy semejante a la de Edipo Rey, si bien cree, como hemos dicho más arriba, que el esclavo sería un pedagogo y no un pastor.

allá y opina que esta obra debió de tener un tratamiento dramático muy semejante al de *Edipo Rey*. Al igual que en la obra conservada, aquí debía de intervenir Córito, o un pastor, para hacer que Áleo llegara a descubrir la identidad de su nieto, asesino, a la vez, de sus hijos, según el presagio del oráculo. Y también sería semejante la relación de abuelo y nieto: Áleo exige la entrega del asesino, desconocedor aún de quién es realmente, lo cual nos pone en una situación de tensión trágica muy parecida a la experimentada en *Edipo Rey*.

Es imposible saber si, en efecto, Sófocles siguió un patrón argumental semejante al de *Edipo Rey*, lo que sí está claro es que en esta obra, como en el *Alejandro* sofocleo (y euripídeo), Sófocles explotaba el motivo que opone la verdadera nobleza de espíritu al noble nacimiento, como se deduce del fr. 87 Radt donde se afirma que todo lo que es bueno tiene una naturaleza legítima[8].

Respecto a la marcha de Télefo a Misia de la que hablan las fuentes mitográficas, podría pensarse que Áleo consultó el oráculo de Delfos para saber cómo expiar el crimen de su nieto y este ordenaría la marcha del joven a Misia. Welcker[9], sin embargo, propuso la aparición de Heracles como *deus ex machina*, que aclararía la situación y ordenaría a Télefo su partida hacia suelo asiático[10].

Dejando a un lado las distintas conjeturas, poco es lo que podemos saber con seguridad a partir de los fragmentos de *Aléadas* conservados. El fr. 89 Radt apunta al abandono del niño en la naturaleza salvaje, en la montaña, y a su crianza por parte de una cierva. Ello parece corroborar las fuentes mitográficas que nos hablan de la crianza por parte de un pastor, pues es un motivo típico en el mito del niño expuesto al nacer que sea criado, en primer lugar, por un animal salvaje y después encontrado por pastores, pues son los personajes que habitan este entorno[11]. El fragmento puede ponerse con cierta seguridad en boca del pastor, ya que este es el único que puede saber cómo transcurrieron los primeros días del niño expósito. Si este pastor tenía algún papel de relevancia en la anagnórisis es imposible decirlo a partir de los fragmentos.

[8] Como señala HUYS (1995): 342. Vid. también KISO (1976): 8-9 que indica que este fragmento hace referencia al nacimiento ilegítimo de Télefo.
[9] Citado por PEARSON (1917) I: 48 y LUCAS DE DIOS (1983): 51-52.
[10] Contra, KISO (1976): 20.
[11] Vid. HUYS (1995): 277.

2. *Alejandro*

El mito dramatizado en *Alejandro* nos es bien conocido gracias a las fuentes mitográficas y a la propia tragedia griega: durante su embarazo Hécuba soñó que paría una antorcha que incendiaba la ciudad de Troya y el Ida. Ya Casandra o Heleno, ya Apolo a través de su oráculo en Delfos interpretaron que el bebé debía ser abandonado, pues si nacía, la ciudad estaba destinada a perecer. Sin embargo, el niño fue criado por un pastor[12]. Veinte años después, para conmemorar la muerte del expósito se organizaron unos juegos fúnebres, en los que Paris, desconocedor de su identidad y dado por muerto por sus familiares, participó. Una vez finalizados los juegos fue reconocido por los suyos.

Frente al *Alejandro* de Eurípides, cuyo argumento puede reconstruirse con cierto grado de seguridad, los escasos once fragmentos conservados del *Alejandro* sofocleo no nos aclaran nada acerca de la trama, si bien algunos estudiosos creen que el relato de Higino (*Fab*. 91) estaría basado en la obra sofoclea y no en la euripídea. Así, Lloyd Jones[13] opina que, tal como narra el mitógrafo, Alejandro se habría presentado en palacio porque Príamo había escogido como premio para los juegos fúnebres uno de los toros favoritos del joven. El joven pastor habría seguido a los servidores de Príamo encargados de llevarse al toro y habría pedido participar en los juegos para tener la oportunidad de recuperar a su querido animal.

Por su parte Huys[14], cree que en esta obra podría aparecer el motivo de la osa que, en un primer momento, habría amamantado a Alejandro, tal como se dice en algunas fuentes mitográficas. Como prueba de ello el estudioso aduce los fragmentos 95 Radt: ἀμαλθεύειν; 98 Radt: θηλάστρια[15] y 99 Radt: μαιεύτριαν que hacen referencia a la crianza por parte de una nodriza, aunque, como admite el estudioso, estos términos también pueden ser aplicados a una nodriza humana. Sin embargo, las fuentes mitográficas no nos hablan de ninguna nodriza humana de Alejandro y es, por tanto, muy posible, desde nuestro punto de vista, que el estudioso tenga razón y el motivo de

[12] Algunas fuentes tardías recogen la versión del mito según la cual Alejandro habría sido amamantado por una osa: Lyc. 138; Apollod. 3.12.5; Ael. *VH* 12.42, vid. HUYS (1995): 284-85. El estudioso cree que este motivo podría haber estado presente en el *Alejandro* de Sófocles y, probablemente, también en la obra homónima de Eurípides, ibid. 278-79. Vid. también JOUAN (1998): 41, n. 2.
[13] LLOYD-JONES (1996): 40-41.
[14] Vid. HUYS (1995): 278.
[15] PEARSON (1917) I: 61 cita a Ahrens quien ya sugirió que este epíteto podía hacer referencia a la osa que amamantó a Paris.

la osa estuviese presente en *Alejandro*, del mismo modo que el motivo de la cierva que amamanta a Télefo parece que era importante en *Aleádas*.

No sabemos si, como en el *Alejandro* euripídeo, el pastor que crió al expósito jugaba un papel en la anagnórisis. Lo que sí está claro es que, como en la obra homónima de Eurípides (y en *Aléadas* de Sófocles), se producía cierta tensión por el hecho de que un pastor, esto es, un esclavo, hubiese vencido a los ciudadanos, como deja claro el fr. 93 Radt: βοτῆρα νικᾶν ἄνδρας ἀστίτας. τί γάρ;

El fr. 94 Radt: στείχων δ΄ ἀγρώστην ὄχλον debe de referirse a los pastores entre los que Paris se ha criado. Ahora bien, del fragmento no puede colegirse qué papel tenía en la trama este ἀγρώστην ὄχλον. No parece probable que los pastores compañeros de Alejandro formasen aquí un coro secundario como en la obra de Eurípides, pues no tenemos ninguna noticia antigua al respecto. Es posible que sus compañeros fuesen aquí nombrados como asistentes a los juegos y que se esté describiendo, tal vez mediante un discurso de mensajero, cómo Alejandro se acerca a ellos tras su victoria.

El ambiente pastoril en que Alejandro se había criado pudo haber tenido cierta importancia en la trama. En el fr. 96 Radt encontramos el compuesto δύσαυλος, 'inhospitalario', derivado de αὐλή[16]. El adjetivo debe de hacer referencia a la vida de los pastores en el monte Ida[17]. Es posible que, como en el *Alejandro* euripídeo, hubiese en la obra sofoclea una contraposición entre la dura vida rural propia de los pastores y la vida mole de la ciudad.

Por tanto, los frr. 93, 94 y 96 Radt dejan claro que, en efecto, Alejandro fue criado por pastores, pero cuál era su papel en la trama es imposible saberlo. Cabe, aun así, destacar que, como demuestra el fr. 93 Radt, la supuesta baja clase social de Alejandro produciría el malestar de los ἀριστοί y, probablemente, esto desembocaba en el tema de si la nobleza reside o no en el nacimiento, motivo ampliamente explotado en el *Alejandro* euripídeo.

[16] Vid. CHANTRAINE s.v. 'αὐλή'; LSJ s.v. 'δύσαυλος'.
[17] Como señala PEARSON (1917) I: 60.

3. *Pastores*

3.1 Introducción

Desgraciadamente conservamos apenas veinticinco fragmentos –algunos de ellos simples palabras transmitidas por los gramáticos– de esta obra sofoclea que, como su título indica, debió de tener gran ambientación pastoril.

El nombre con que este drama se ha transmitido, Ποιμένες, deriva del coro, formado por pastores frigios[18]. La fecha de la producción es incierta, pero la mayoría de críticos coincide en asignarle una fecha temprana[19]. El argumento versaría sobre la llegada de los griegos a Troya y los primeros encuentros armados que tienen lugar entre aqueos y troyanos. Es muy posible que en esta obra de Sófocles, como en los *Cantos Ciprios*, se hiciese mención a la muerte de Protesilao –el primero de los griegos en desembarcar– a manos de Héctor para centrarse después en el éxito de Cicno, el aliado de los troyanos, que acabaría sucumbiendo ante Aquiles. Acontecimientos que habrían tenido lugar en el mismo día[20].

De los fragmentos podemos deducir con seguridad que formaban parte de las *dramatis personae* Héctor (cf. fr. 498 Radt), Cicno (cf. fr. 501 Radt) y un mensajero, concretamente, un pastor de cabras (cf. fr. 502 Radt), a los que Sommerstein añade Casandra, pues el fr. 506 Radt parece ser una profecía que el estudioso imagina en boca de la joven[21]. En cuanto a la escenografía, la crítica se inclina a pensar que la acción tenía lugar ante un templo en la playa, donde Héctor habría sido sorprendido por la llegada de los griegos, o bien ante las puertas de la ciudad de Troya[22]. Si realmente la obra se desarrollaba extramuros, es decir, en un espacio agreste y no ciudadano, la presencia de un pastor como mensajero tiene una función dramática plausible. Dado que los pastores merodean los espacios de fuera de la cuidad, su presencia en el drama estaría justificada, como la del coro.

---

[18] Como deja claro el fr. 515 Radt. Vid. RADT (1977): 395; PEARSON (1917) II: 148; LUCAS DE DIOS (1983): 255; LLOYD-JONES (1996): 256.

[19] Vid. SOMMERSTEIN en SOMMERSTEIN -TALBOY, de aquí en adelante SOMMERSTEIN (2011):188-89.

[20] Vid. PEARSON (1917) II: 147-49; LUCAS DE DIOS (1983): 255. Un intento más amplio de reconstrucción lo encontramos en la reciente edición de SOMMERSTEIN (2011), que confiere un nuevo orden a los fragmentos de Radt. Los criterios de su reconstrucción pueden verse en pp. 179-83.

[21] Vid. RADT (1977): 395; LUCAS DE DIOS (1983): 255; SOMMERSTEIN (2011): 179 y 181, donde el estudioso apunta también la posibilidad de que apareciese en escena la madre de Cicno, Escamandrodice, para llorar su muerte. PEARSON (1917) I: 78 sugirió que Andrómaca también podía aparecer en la obra.

[22] Templo en la playa: PEARSON (1917) II: 148, siguiendo a Welcker; murallas de la ciudad: SOMMERSTEIN (2011): 180, quien también sugiere que *Pastores* podría ser una obra temprana, donde aún no había σκηνή.

Pastores ha suscitado controversia en cuanto a su adscripción genérica se refiere. Ya en 1847 Hermann propuso que se trataba de un drama satírico[23]. En los últimos tiempos ha apoyado esta teoría con fuerza Rosen, que esgrime los siguientes argumentos[24]:

a) Los pastores eran personas de bajo estatus y es poco probable que un dramaturgo los eligiese para formar parte del coro y más improbable incluso que nombrase una tragedia a partir de este. El estudioso arguye que los Sátiros serían aquí pastores como en el *Cíclope* de Eurípides.

b) Algunos de los términos de los fragmentos están fuera de lugar en la tragedia y son más apropiados para un drama satírico, por ejemplo, πηλαμύς (fr. 503.1 Radt), πορφύρας (fr. 504 Radt), γλυτόν (fr. *501.2 Radt) y la interjección ψό (fr. 521 Radt).

Tales argumentos han sido sometidos a crítica por Sommerstein en su reciente edición de los fragmentos sofocleos[25]. Contra las pruebas de Rosen el estudioso arguye:

a) Sabemos por el *POxy* 2256 fr. 3 que existía una tragedia que también llevaba por título *Pastores*, sea este o no nuestro drama sofocleo, no hay duda de que se trata de una tragedia y no de un drama satírico. En el *Alejandro* de Eurípides hay un coro secundario de pastores, lo que demuestra que este no está fuera de lugar en el género trágico. Asimismo, *Áyax* y *Filoctetes* tienen coros de marineros; mientras que *Coéforas* de Esquilo tiene un coro de esclavas, como *Hécuba*, *Troyanas*, *IT* y *Helena* de Eurípides. Por tanto, no es en absoluto extraño que los coros trágicos estén formados por personas de bajo estatus social.

b) Respecto al pescado (πηλαμύς, fr. 503.1 Radt, πορφύρας fr. 504 Radt) que se nombra en la comedia y el drama satírico como comida, el pescado como criatura viviente y la pesca como ocupación no son ajenos a la tragedia. En este sentido, queremos añadir, para apoyar la hipótesis de Sommerstein, que en *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides, el Pastor Mensajero hace referencia a los pescadores de púrpura.

c) En cuanto al término γλουτός está atestiguado en Homero así como en la prosa. Podría haberse usado aquí para describir a Cicno como un vulgar e inculto fanfarrón. La *Orestea* de Esquilo contiene términos más propios de la comedia y otros géneros, pero raramente encontrados en la tragedia, por ejemplo, onomatopeyas animales. Por tanto, no debe sorprendernos que encontremos aquí la exclamación ψό.

[23] Vid. RADT (1977): 395 y LLOYD-JONES (1996): 257, quien tampoco acepta la adscripción satírica.
[24] ROSEN (2003): 373-86.
[25] Vid. SOMMERSTEIN (2011): 183-88.

d) Una *conditio sine qua non* del drama satírico es el *happy ending* y este no podía ser proporcionado por una obra acerca de una victoria griega sobre los troyanos *desde la perspectiva de los troyanos*.

Como afirma Sommerstein, Rosen, aun defendiendo el carácter satírico de *Pastores*, no dice en ningún momento cuál podría ser el tema o cómo se desarrollaría el argumento de este drama satírico. Podría ser un drama satírico si la obra estuviese tratada desde el punto de vista de los griegos y así se trataría el tópico común del género de la derrota del malvado.

e) El fr. *515 Radt, citado por Sexto Empírico como el saludo frigio del coro de pastores de Sófocles, nos indica también que no estamos ante un drama satírico, pues los Sátiros, por muy incivilizados que sean, son hablantes nativos de griego no de ninguna lengua bárbara. Es posible, continúa el estudioso, que el coro de Sátiros pueda bromear imitando el habla de lugar y que Sexto Empírico no haya querido decir que eran Sátiros trabajando de pastores, pero esto es muy improbable.

f) La muerte de Cicno es vista por los personajes de la tragedia como un hecho luctuoso, lo que no cuadra con el ambiente festivo y el final feliz del drama satírico. Especialmente si, como se ha postulado, la madre del héroe aparecía en escena para llorar la muerte de su hijo, como otras madres de héroes en el conflicto troyano[26].

Por nuestra parte, nos adherimos a Sommerstein, pues sus argumentos nos parecen más convincentes que los de Rosen. Consideramos, por tanto, que *Pastores* debía de ser una tragedia[27].

En este epígrafe vamos, pues, a analizar los elementos pastoriles –pocos, pero valiosos– que han sobrevivido en los fragmentos de *Pastores*. Prestaremos atención, en primer lugar, al coro, en segundo lugar, al discurso de mensajero puesto en boca de un cabrero y, en tercer y último lugar, a las huellas de ambientación pastoril que podemos rastrear en este drama.

3.2. El coro

Son pocos los fragmentos que se pueden atribuir, con mayor o menor certeza, al coro de esta tragedia. Sin embargo, aunque escasos, los versos rescatados nos dicen mucho acerca de la caracterización de estos pastores que se presentan como esclavos

[26] Vid. supra, p. 284, n. 21.
[27] Ya WILLAMOWITZ, citado por RADT (1977): 395, y PEARSON (1917) II: 149-50 consideraron que *Pastores* era una tragedia.

humildes cuya máxima preocupación son sus rebaños, a los que cuidan y vigilan sin descanso.

Cabe pensar que Sófocles no habría descuidado en su puesta en escena el vestuario de este coro de pastores. El público debía de adivinar su profesión nada más verlos entrar por la párodo, por lo que es muy probable que hubiese ataviado a sus coreutas con un manto o chaqueta de piel de cabra y con el cayado propio del pastor. Otras producciones sofocleas parecen corroborar esta afirmación. Sabemos que en el drama satírico *Ínaco*, el dramaturgo hacía aparecer al panóptico pastor Argos con la διφθέρα (cf. fr. 281 Radt), la chaqueta de piel de cabra típica del pastor[28]. Asimismo se ha sugerido que en *Edipo Rey* el pastor tebano llevaba en su mano el cayado pastoril[29].

Si seguimos el orden de los fragmentos de la edición de Radt, puede atribuirse al coro, en primer lugar, el fr. *505 Radt: τούτοις γὰρ ὄντες δεσπόται δουλεύομεν, / καὶ τῶνδ΄ ἀνάγκη καὶ σιωπώντων κλύειν (Pues, aunque somos sus dueños, les servimos como esclavos, / y preciso es oírlos incluso aunque estén en silencio).

Fue Welcker el primero que pensó que estas palabras estarían en boca del coro, mientras que Willamowitz se inclinaba por atribuirlas al cabrero que pronuncia el discurso de mensajero[30]. Sin embargo, como señala Sommerstein, dado que los versos están en trímetros yámbicos, debían de ser pronunciados por el corifeo; y puesto que el corifeo nunca pronuncia discursos largos, estos dos versos deben formar parte de un diálogo con otro personaje[31].

El pasaje nos ha sido transmitido por Plutarco (*Agis* 1.3) quien no da el título de la obra, pero atribuye estas palabras a «los pastores de Sófocles», por tanto, es muy probable que se trate de nuestra tragedia. El uso del plural en el testimonio plutarqueo hace muy plausible que los versos estuviesen en boca del coro, a través del corifeo, e iría en contra de la conjetura de Willamowitz quien, como hemos dicho, atribuyó estas

[28] Vid. Capítulo 8. Por otra parte, mantos y mantas de piel de cabra forman parte de la vestimenta del pastor ya desde la épica, cf. *Od*. 14.50, 530. Eurípides vestirá a sus Sátiros pastores en el *Cíclope* con un manto de piel de cabra (v. 80) y Polifemo usará una manta de piel de cabra para cubrir su cama (v. 360).
[29] En efecto, KAMERBEEK (1967): 212, 217, en su comentario a *Edipo Rey* sospecha que el pastor tebano llevaba un cayado. Como sucede con las pieles de cabra, el bastón o cayado del pastor está ampliamente atestiguado en la literatura griega como forma de caracterizar a este personaje, cf. *Il*. 23.845, *Od*. 10.238, 389, *h.Herm*. 210, E. *Cyc*. 210.
[30] Vid. RADT (1977): 398. LLOYD-JONES (1996): 261 comenta «A sheperd is speaking of his flock». Atribuye este fragmento al coro también PEARSON (1917) II: 148. El fragmento lo transmite Plutarco en la *Vida de Agis* 1.3 y la cita plutarquea parece remitir al coro de pastores, como dedujo Welcker.
[31] Vid. SOMMERSTEIN (2011): 191, 201-202. También atribuye estos versos al corifeo LUCAS DE DIOS (1983): 258, n. 969

palabras al pastor de cabras que pronuncia el discurso de mensajero. En cualquier caso, es un personaje pastoril quien debía de pronunciarlas.

Es difícil adivinar en qué contexto podían haberse pronunciado estas líneas. Welcker pensó que el coro estaría describiendo su vida pacífica lejos de la guerra[32]. La idea no es descabellada, pues el pastoreo aparece ya en la *Ilíada* como la actividad por antonomasia que llevan a cabo los príncipes troyanos en tiempos de paz, una paz que puede verse sacudida por el ataque de animales predadores, de asaltantes violentos o por la guerra, como es el caso[33]. Según Sommerstein el corifeo estaría explicando por qué ha llegado a este lugar, tan cercano a la ciudad de Troya: era el mejor lugar para sus rebaños y no tenía alternativa[34]. Esta hipótesis también es plausible. Los pastores transitan las montañas con sus rebaños desde donde tienen una amplia visión del mar y los alrededores. Al ver a la flota griega acercarse podrían haber temido las rapiñas de ganado propias de este tipo de incursiones y se habrían acercado a Troya para pedir ayuda a Héctor, defensor de la ciudadela[35]. Sin embargo, aun siendo estas conjeturas bastante plausibles, creemos que puede ser de gran ayuda atender al contexto en que Plutarco cita estas palabras. Dice el filósofo que esta esclavitud hacia los animales de la que hablan los pastores se asemeja a la sumisión que sujeta al líder a su pueblo. Puede ser que esta asociación estuviese ya presente en el texto sofocleo. De este modo, el dramaturgo, que había elegido representar un coro de pastores, jugaría con las metáforas pastoriles que estaban ya en la obra sobre la Guerra de Troya por antonomasia: la *Ilíada*. Como hemos visto, Homero parangona la actividad política y militar al pastoreo mediante la fórmula "pastor de pueblos"[36]. Nos inclinamos a aventurar que en esta escena, el coro mostraría su preocupación, ante la guerra que se aproxima, a Héctor, pastor de pueblos de los troyanos, y este, hablaría de la dura labor que le esperaba como pastor de su gente[37]. Sería entonces cuando el corifeo diría que él también, como pastor, debe tener en cuenta el bienestar de sus animales, pues aun siendo su dueño, está sujeto a ellos.

Sea como fuere, el texto de Sófocles apunta a una caracterización del pastor bien conocida por nosotros a lo largo de la tradición literaria griega. Los rebaños son un bien

[32] Citado por LUCAS DE DIOS (1983): 255, n. 959.
[33] Vid. Capítulo 1. Para el pastoreo como la actividad de los tiempos de paz cf. *Il*. 15.545-551
[34] Vid. SOMMERSTEIN (2011): 202.
[35] Sobre el robo de ganado en tiempos de guerra vid. Capítulo 1 epígrafe 4.2.
[36] Vid. Capítulo 1, epígrafe 1.
[37] Héctor es llamado en la *Ilíada* "pastor de pueblos" en cuatro ocasiones: 10.406, 14.423, 15.262, 22.277. Nos preguntamos si Sófocles le aplicó esta fórmula en *Pastores*.

para su dueño, al que reportan productos básicos: leche, pieles, carne, y, al mismo tiempo, son un bien crematístico que se puede intercambiar por objetos preciosos. Sin embargo, la relación entre el pastor y su ganado es una relación de reciprocidad, pues, a cambio de estos bienes, el pastor debe vigilar y cuidar con ahínco a sus animales. El ataque de fieras predadoras y las incursiones guerreras, en las que los héroes se hacen con el ganado de los enemigos, son los mayores peligros que debe afrontar el pastor, peligros para los que, en la mayoría de ocasiones, no está bien preparado. De este modo, Sófocles ha querido poner como principales víctimas de la guerra que se avecina a quienes lo eran ya en la épica homérica: los pastores.

También pertenecería al coro el fr. 511 Radt, procedente del sch. E. *Andr*. 277, que hace referencia al Juicio de Paris. El texto ha sido pobremente transmitido. Tomamos aquí la reconstrucción de Sommerstein[38]:

† ἴδεν † δή ποτε μηλοτρόφῳ
< >
ἤγαγε κλιτὺν τὴν Ἰδαίαν
< Ἑρμῆς > τριολύμπιον ἅρμα

Vió ... una vez a un criador de rebaños
< >
condujo a la ladera Idea
< Hermes > al triple carro olímpico.

El pasaje, en anapestos, debía de pertenecer a la párodo, pues es en esta sede donde con más frecuencia se rememora el pasado y se menciona la ἀρχή κακῶν[39]. No es extraño que estos pastores recuerden el Juicio de Paris, pues el joven príncipe troyano había sido, como ellos, un pastor, como sabemos por la tradición mítica literaria e iconográfica y, sobre todo, por el *Alejandro* de Eurípides. Para Eurípides Alejandro no habría sido aún reconocido como hijo de Príamo y Hécuba cuando tuvo lugar el Juicio[40]. Es difícil decir, dada la corrupción del pasaje y los escasos restos del *Alejandro*

[38] El texto que imprime Radt es: † ἴδεν δήπογε μηλοτρόφω ἀγενηλιτὴει τὴν τῆς ῎Ιδης † τριολύμπιον ἅρμα. Para otras reconstrucciones vid. el apparatus de Radt ad loc.
[39] Vid. SOMMERSTEIN (2011): 200. No está muy seguro de que el pasaje esté en anapestos PEARSON (1917) II: 157.
[40] Para Eurípides y el Juicio de Paris vid. Capítulo 12.

sofocleo, si Sófocles seguía el mismo orden de los eventos, aunque el adjetivo μηλότροφος, que ha perdido el sustantivo que lo acompañaba, así parece indicarlo.

La conjetura Ἑρμῆς nos parece muy acertada, pues el dios aparece ya como conductor de las diosas en el arte vascular desde época arcaica[41]. Se trata, pues, de un dato tradicional que los dramaturgos no habrían ignorado. De hecho, la presencia de Hermes en el Juicio, dios que une la πόλις y el ἀγρός y, sobre todo, estrechamente relacionado con los pastores, pudo influir en la representación del espacio pastoral, simbolizado aquí por el monte Ida, donde también colocará el Juicio Eurípides siguiendo la tradición mitográfica. Sin embargo, aquel dará muchos más detalles de este entorno pastoril y bucólico, quizá para competir con Sófocles.

Por último la expresión τριολύμπιον ἅρμα, una metáfora para indicar al grupo de las tres diosas, recuerda también a E. *Andr*. 276-77: τρίπωλον ἅρμα δαιμόνων / ἄγων τὸ καλλιζυγές.

Está claro, por tanto, que los dos mayores dramaturgos de su época trataban temas semejantes en clara competición. Nuestro desconocimiento de la fecha en que se representó *Pastores* no nos permite averiguar si fue Sófocles quien influyó en Eurípides o viceversa[42]. Por otra parte, el pasaje se encuentra tan corrupto que no es posible hacerse una idea clara de cómo imaginó Sófocles el Juicio. Coincide con Eurípides en presentar a Paris como pastor, en situar el Juicio en el monte Ida y en usar la metáfora del carro para describir a las tres diosas. Sin embargo, los dos primeros datos no son una invención de los poetas, sino que forman parte de la tradición, y todo parece apuntar a que Eurípides, que siempre mostró gran querencia por incluir en sus obras escenas pastoriles, habría sacado más partido al entorno bucólico del Juicio que Sófocles.

Ahora bien, si en ocasiones se ha acusado a Eurípides de mencionar el Juicio en lugares donde no se ve muy clara la relación con el argumento de la obra[43], Sófocles lo trata aquí en un contexto muy adecuado. Los pastores, en la párodo, mostrarían su temor ante la guerra que se avecina, lo que los llevaría a recordar el evento que dio lugar a tal desastre, el Juicio de Paris como pastor del Ida. Es muy posible que culparan al que había sido, como ellos, un pastor, de tener un comportamiento negligente y alocado o

[41] Cf. LIMC 5 s.v. 'Hermes', nos. 453-480 bis; LIMC 7 s. v. 'Paridis iudicium' y Capítulo, 12.
[42] Aunque, si como afirman los estudiosos, *Pastores* es una obra temprana debemos de pensar en la influencia de Sófocles en Eurípides.
[43] Idea con la que no estamos de acuerdo, vid. Capítulo 12.

que remitieran a los dioses como causantes últimos del conflicto y quizá a Helena, que también era nombrada en la obra[44].

El fr. *515 Radt procede de Sexto Empírico (*Adv. mathem.* 1.313) que nos informa de que es gracias a Sófocles que los gramáticos han aprendido que los pastores en frigio dicen ἰὼ βαλλήν («¡Salve, rey!»). Es bastante factible que el pasaje pertenezca a esta obra y habría que ponerlo en boca del coro que saludaría de esta forma a Cicno en su primera aparición en escena[45].

Al poner este barbarismo en boca del coro de pastores, Sófocles le confiere un color oriental, exótico y pintoresco. Si en la *Ilíada* troyanos y griegos no se diferenciaban, al parecer, ni en cuanto a lengua ni en cuanto a costumbres, la tragedia griega trataba habitualmente el tema del griego frente al bárbaro, sobre todo, al evocar la Guerra de Troya[46]. El pastor, en ocasiones símbolo del hombre rústico e incivilizado, se convirtió, para Eurípides, en el personaje perfecto para representar al bárbaro, así en *Ifigenia entre los tauros* y el drama satírico *Cíclope*[47]. No sabemos si en *Pastores* Sófocles jugaba con esta dicotomía, aunque no nos parece probable, pues los personajes en escena son troyanos. Creemos más bien que al poner este vocablo frigio en boca de sus pastores el dramaturgo quería dotar de un toque, por así decir, "realista" a su coro de pastores troyanos[48]. Por otra parte, como hemos dicho en la introducción, el hecho de que el coro se exprese en otra lengua demuestra que no estamos ante un drama satírico.

Problemático es ya desde la antigüedad el fr. 521 Radt donde leemos la interjección ψό. Las fuentes no llegan a un acuerdo respecto a su significado. Los *Epimerismos homéricos* (*Anecd. Oxon.* 1.343.23) y Eustacio (ad *Il.* 11.441) dicen que es una exclamación usada por los pastores, mientras que Elio Dioniso (ψ 4 Erbse) afirma que es una exclamación de disgusto[49]. Sommerstein ofrece cuatro hipótesis para explicar esta contradicción[50]:

a) Que la tradición representada por los *Epimerismos* y Eustacio derive del error de algún gramático: quizá el título de la obra (en dativo) ποιμέσιν fue malinterpretado como un nombre ordinario en el sentido de «usado por los pastores».

---

[44] Vid. SOMMERSTEIN (2011): 181-82.
[45] Vid. SOMMERSTEIN (2011): 193, 203-204.
[46] Vid. BACON (1961): 6-7 y HALL (1989): 68, 102, 214.
[47] Vid. Capítulos 9 y 10.
[48] Sobre el uso de palabras bárbaras en *Pastores*, vid. BACON (1961): 65-66. Como afirma la estudiosa, ibid., pp. 92-93, el autor suele ser realista en la descripción de los pueblos extranjeros y no parece interesado en la cuestión de la inferioridad de los bárbaros.
[49] Sobre estas fuentes vid. RADT (1977): ad loc.
[50] Vid. SOMMERSTEIN (2011): 213-14.

b) Que, por el contrario, los *Epimerismos* y Eustacio tengan razón y la teoría de que se trata de una exclamación de disgusto sea un error, pero es difícil saber cómo pudo producirse.

c) Que ambas escuelas estén en lo correcto, y el monosílabo tuviera diferentes significados según el contexto; en este caso debemos de asumir que Elio no se estaba refiriendo a *Pastores*, sino a otro texto, probablemente un drama satírico o comedia.

d) Que las dos tradiciones nos presenten diferentes aspectos de un mismo hecho, es decir, que en un momento, en esta obra, ψό fuese usado por los pastores como una exclamación de disgusto.

El estudioso opina que la hipótesis (b) es poco plausible, mientras que las otras tres estarían más cercanas a la verdad. En el caso de ser correctas la (c) o la (d), la exclamación debería de ponerse en boca del coro. Si, por el contrario, nos decantamos por la (a), la habría pronunciado otro personaje. Sommerstein no se aventura a dar una solución definitiva al problema.

Desde nuestro punto de vista este ψό, por su naturaleza monosilábica, bien podría ser una exclamación pastoril, tal vez usada cuando el rebaño se dispersa y se le quiere detener[51]. Así, en español tenemos la interjección "so", utilizada cuando se quiere hacer que el caballo se detenga. Es normal que si los animales están rebeldes los pastores se muestren disgustados y, de ahí, tal vez la exclamación fue usada también para mostrar disgusto[52]. Consideramos, por tanto, que puede ser acertada la hipótesis (c) de Sommerstein.

Tanto si este ψό es una exclamación puramente pastoril, como si es una expresión de disgusto puesta en boca de los pastores, el fragmento sigue siendo valioso para nuestro estudio del pastor en el teatro, ya que sería una muestra del modo de expresarse de estos personajes de bajo estatus social.

Por último, sospechamos, como ya hiciese Welcker, que el fr 793 Radt (incer. fab.) bien podría pertenecer a *Pastores*[53]:

[51] SOMMERSTEIN (2011): 213 considera que podría ser una voz para guiar a los perros pastores. Sabemos por el mismo Sófocles que los pastores también usaban silbidos para llamar la atención del ganado, vid. *Ichn.* fr. 314.112 Radt.

[52] LSJ s.v. consideran que en este fragmento se trata de una llamada de pastores, aunque recogen también su sentido como exclamación de disgusto. CHANTRAINE s.v., por su parte, afirma que es una exclamación de disgusto y no recoge, entre sus fuentes, este fragmento.

[53] Vid. RADT (1977): ad loc. Hartung, por su parte, sugirió que el fragmento pertenecía a *Ínaco.*

ψακαλοῦχοι
μητέρες αἶγές τ΄ ἐπιμαστίδιον
γόνον ὀρταλίχων ἀναφαίνοιεν

Y con sus crías
las madres cabras muestren
una prole de retoños al pecho.

Este fragmento lírico bien podría estar en boca de los pastores de nuestra tragedia. Pearson sugirió que se trata de una oración para hacer incrementar el ganado[54]. Esta hipótesis nos parece acertada y cuadraría con el contexto de la obra. El coro de pastores, imaginando la pobreza y hambruna que la guerra puede reportarles, pide (¿tal vez a Hermes, dios de los pastores?) que sus rebaños no mermen, que las cabras no dejen de parir y criar.

Este análisis de los escasos versos que pueden ser atribuidos al coro nos permite vislumbrar el cuidado que puso Sófocles en la caracterización de estos personajes. En primer lugar, es muy posible que su vestuario fuese el típico de los pastores: el manto de piel de cabra y el cayado. En segundo lugar, los hace hablar en frigio (*fr. 515 Radt) para recordarnos que Troya es una tierra bárbara. Es probable que la obra tuviese más notas de exotismo y pintoresquismo oriental. Asimismo, como ya sucediera en la *Ilíada*, los pastores podrían estar en esta tragedia representados como los seres más vulnerables ante la guerra y recordarían a Héctor o a sus señores su propia obligación como "pastores de pueblos".

3.3. El Pastor Mensajero

Son solo tres los fragmentos que podemos atribuir con cierta seguridad al mensajero que es, como indica el fr. 502 Radt, un pastor de cabras. Sófocles ha querido que sea también un pastor quien se encargue de la ῥήσις ἀγγηλική, lo cual puede deberse, desde nuestro punto de vista, a dos razones. En primer lugar, los pastores son los más adecuados para presenciar los eventos extraescénicos, pues estos tienen lugar en los lugares frecuentemente transitados por ellos: el ἀγρός y la ἐσχατιά[55]. En segundo lugar, ello vendría a reforzar nuestra hipótesis de que el poeta hace en esta tragedia a los

[54] PEARSON (1917) III: 35.
[55] El espacio del discurso de mensajero ha sido estudiado por STEFANIS (1997): 45-49.

pastores las principales víctimas "civiles" de la guerra. Recuérdese en este sentido, que el mensajero trae una noticia por voluntad propia y, a veces, llevado por su propio interés[56]. En este caso, el cabrero, aliviado, vendría a animar a Héctor, pues ha observado que se acercan refuerzos, i.e., el ejército de Cicno.

Pertenecen al discurso de mensajero los frr. 502, 503, 504 Radt. Analicémoslos con detenimiento.

502

ἑωθινὸς γάρ, πρίν τιν΄ αὐλίτῶν ὁρᾶν,
θαλλὸν χιμαίραις προσφέρων νεοσπάδα,
εἶδον στρατὸν στείχοντα παραλίαν πέτραν

Pues por la mañana temprano, antes de que alguno de los aldeanos me viese, cuando llevaba a las cabritas tallo de olivo recién cortado,
vi a un ejército avanzando por la roca costera.

503

ἔνθ΄ ἡ πάροικος πηλαμὺς χειμάζεται
πάραυλος Ἑλλησποντίς, ὡραία θέρους
τῷ Βοσπορίτῃ· τῇδε γὰρ θαμίζεται

Allí la vecina cría del atún pasa el invierno
al lado del Helesponto, y en verano está madura
para el hombre del Bósforo; pues allí va a menudo.

504

κημοῖσι πλεκτοῖς πορφύρας φθείρει γένος

Con trenzados reteles acaba con la estirpe de la púrpura

La frase πρίν τιν΄ αὐλίτῶν ὁρᾶν (fr. 502.1 Radt) ha traído de cabeza a la crítica, pues no se entiende por qué el cabrero trata de esconderse de los agricultores. Cassio

[56] Vid. e.g. BRIOSO SÁNCHEZ (2006): 116-17; CAMPOS DAROCA (2014): 82-83.

puso fin, convincentemente, a este interrogante[57]. En la antigüedad cabreros y agricultores estaban en continua disputa, pues las cabras destrozaban los cultivos de vid y olivo. Así pues, nuestro cabrero lleva a sus animales no a una zona salvaje, sino a los campos cultivados y allí recoge los tallos de olivo para dárselos a sus cabras. Suponemos que el cabrero tiene cuidado de no destrozar los cultivos, cosa que pasaría si dejase a las cabras pastar a sus anchas. De este modo, Sófocles nos presenta, de nuevo, una estampa realista de las comunidades pastoriles. Eurípides mostrará a sus mensajeros pastores en lucha con aquellos que son superiores a ellos, Orestes y Pílades, en *IT*, las ménades, en *Bacantes*. En ambos contextos los pastores están abocados al fracaso. Sin embargo, Sófocles nos presenta a la comunidad pastoril en conflicto con otros seres marginales como ellos, en este caso, los esclavos agricultores.

Así, la mención de la hora del día (ἑωθινὸς, fr. 502.1 Radt) en que tienen lugar los eventos extraescénicos, propia del discurso de mensajero, encuentra una explicación natural y ofrece una excusa al pastor para hablar de su propio trabajo[58]. Debe levantarse bien temprano, pues si los agricultores lo ven arrancando los tallos de olivo de sus cultivos puede tener problemas.

Generalmente se ha considerado que en este fragmento (fr. 502 Radt) el cabrero anuncia a Héctor la llegada de la flota griega[59]. Sin embargo, como ha señalado Sommerstein, se habla aquí de un ejército que avanza por «la roca costera», es decir, por los acantilados marinos, mientras que los aqueos llegaron a Ilión por mar. Debe tratarse, por tanto, como afirma el estudioso, del ejército aliado de Cicno que va a prestar ayuda a Héctor[60]. En efecto, no hay razón alguna para que los griegos suban por los acantilados y la *Ilíada* deja claro que la guerra tuvo lugar en las llanuras de Troya.

Los frr. 503 y 504 Radt, que hacen sospechar a Rosen que estamos ante un drama satírico por la mención de la cría del atún y la púrpura, no son extraños ni a la tragedia ni al discurso de mensajero[61]. En el fr. 503 Radt el mensajero parece estar describiendo la zona por donde pastan sus cabras[62]. No está fuera de lugar que los mensajeros se detengan en describir con todo detalle el escenario desde el cual vieron los eventos que narran. Así, como veremos, el mensajero pastor de *IT* dedica cuatro

[57] CASSIO (1980): 260-62, seguido por SOMMERSTEIN (2011): 203.
[58] Para el tiempo en los discursos de mensajero, vid. e.g. STEFANIS (1997): 50-55; CAMPOS DAROCA (2014): 81. Como señala DE JONG (1991): 67-68, en referencia al discurso de mensajero euripídeo, no es extraño que el mensajero mencione su propia actividad.
[59] Vid. e.g. PEARSON (1917) II: 152; LLOYD-JONES (1996): 256.
[60] Vid. SOMMERSTEIN (2011): 179, 203.
[61] Vid. ROSEN (2003): 380-81.
[62] Como señala SOMMERSTEIN (2011): 202.

versos a describir el lugar en que se encontraba cuando se topó con los extranjeros y menciona, como aquí el cabrero (fr. 504 Radt), a los pescadores de púrpura.

Por tanto, en el fr. 503 Radt el cabrero describe el paisaje marino por el que lleva a sus cabras. Pastores y pescadores comparten un espacio común y ello se ve reflejado en la tragedia y, sobre todo, en el drama satírico[63]. Nuestro pastor, conocedor del trabajo de sus compañeros, seres marginales como él, se dedica a hablar de las costumbres migratorias del atún. Como afirma Sommerstein, el bajo estatus del hablante hace perfectamente comprensible que hable de este tema no trágico[64].

Sin embargo, si el pastor de *IT* mencionará a los pescadores de púrpura de pasada, el cabrero de *Pastores* los critica, pues, por su forma de pescar, van a acabar con esta especie (fr. 504 Radt). Sommerstein ha sugerido que el cabrero, con estas palabras de desprecio, estaría arrogándose un estatus más alto que el de los pescadores, seres marginales como él[65]. Ello comportaría gran ironía, pues los cabreros eran vistos por los griegos como los pastores de más baja condición social[66]. Sin embargo, es posible que esta crítica vaya en realidad dirigida a los nobles que exigen una demanda ingente de púrpura para sus lujos. El pastor troyano no comparte la desmedida afición al lujo, quintaesenciado en la púrpura, característica de las cortes orientales como la de Troya. El reproche que hace a los pescadores se basa, por tanto, en señalar que son serviles al satisfacer esta demanda aristocrática que acaba con la naturaleza. Habría ya en este pasaje, por tanto, una alusión al tema que Eurípides (y tal vez también Sófocles) explotó en *Alejandro*: el de la educación humilde de los pastores, basada en el trabajo duro, frente a la molicie de las clases altas[67].

El discurso de mensajero de *Pastores*, a pesar de los pocos versos que han sobrevivido, nos ofrece una valiosa información acerca de la caracterización de los pastores en Sófocles. El pastoreo es un trabajo duro que requiere levantarse bien temprano (fr. 502 Radt). Los pastores entran en conflicto con otros seres marginales como ellos. Por un lado, con los agricultores, pues las cabras pueden acabar con los cultivos (fr. 502 Radt); por otro lado, con los pescadores, a los que consideran seres

[63] Sobre el espacio común compartido por pastores y pescadores vid. BUXTON (1994): 101. Para los pastores y pescadores en el drama satírico vid. Capítulo 8 de esta Tesis.
[64] SOMMERSTEIN (2011): 202.
[65] SOMMERSTEIN (2011): 186. Como señala DE JONG (1991): 77-110 no es extraño que el mensajero haga juicios de valor acerca de otros personajes.
[66] Como se ve claramente en la *Odisea* a través de la figura de Melantio. Vid. Capítulo 2, epígrafe 2.2.2 y CANCIK & SCHNEIDER s. v. 'goat'.
[67] Vid. Capítulo 12.

inferiores a ellos con una mentalidad "elitista" que resulta chocante en aquellos que son también, a fin de cuentas, esclavos.

3.4. Huellas de ambientación pastoril

Algunos fragmentos cuyo contexto y lugar en la obra es bastante dudoso demuestran, sin embargo, que Sófocles dedicó gran atención a insertar su obra en un ambiente pastoril.

Así, el fr. 512 Radt, transmitido por Focio, ἀμύρους τόπους («a lugares sin perfume»), hizo pensar a Willamowitz que se hacía aquí referencia a los establos malolientes[68]. Sommerstein, por su parte, cree que esta hipótesis debe ser rechazada, pues τόπος jamás se refiere a una construcción humana en la tragedia, y sí, por ejemplo, a una cueva en S. *Ph*. 40, A. *Eu*. 1023[69]. Si Sommerstein tiene razón, es posible que aquí también τόπους designe las cuevas, lugares donde los pastores guarecen a sus animales cuando hace mal tiempo. Por tanto, sea que aceptemos la propuesta de Willamowitz, sea que nos decantemos por la de Sommerstein, tanto el establo, como la cueva son lugares pastoriles donde se guardan los animales.

El fr. 513 Radt, Βερένκυντα βρόμον alude, como señala Hesiquio (b 523), a la flauta frigia. Desde nuestro punto de vista, estas palabras bien podían referirse a una actividad habitual de los pastores, su afición a la música para entretener su actividad y guiar al ganado e incluso para hacer que este sea más fértil[70]. Así, ya en el escudo de Aquiles tenemos a dos pastores tocando la siringe (cf. *Il*. 18.526), instrumento que habría sido inventado por el dios de los pastores, Hermes (cf. *h.Herm*. 511-2), y Paris, el pastor del Ida, también toca la siringe (cf. *Hel*. 358, *IA* 576-7). Sommerstein ha sugerido que este pasaje podría pertenecer a un pasaje lírico o anapéstico[71]. Nos atrevemos, por tanto, a aventurar que en uno de sus cantos corales los pastores del coro imaginarían los males que les iba a acarrear la guerra, entre ellos, que ya no podrían modular sus «tonos berecintios». Ya hemos visto como Sófocles quiso pintar a este coro con toques orientales exóticos y pintorescos. Así, a su habla frigia (fr. *515 Radt), se uniría ahora su flauta, también frigia, de grave tono.

---

[68] Citado por RADT (1977): 401.
[69] SOMMERSTEIN (2011): 212.
[70] Así, en la *Alcestis* de Eurípides (577) el Coro afirma que Apolo entona «himeneos pastoriles», una preciosa metáfora para señalar que sus melodías están encaminadas a que los animales se apareen y críen.
[71] Vid. SOMMERSTEIN (2011): 212.

Por último, adscribió Welcker a esta tragedia el fr. **812 Radt (incert. fab.): ῥάχοισιν ὀρχάδος στέγης («con estacas de envolvente recinto»)[72]. En efecto, es muy posible que este fragmento pertenezca a *Pastores*, pues la perífrasis parece aludir a la alquería donde los pastores guardarían su ganado[73].

Poco más puede deducirse de los fragmentos transmitidos. Ahora bien, estos tres ejemplos vienen a corroborar que Sófocles, habiendo elegido a unos pastores troyanos para que formasen el coro, puso gran cuidado en pintar con precisión el ambiente pastoril de Ilión.

4. *Tiro*

Tiro es la hija de Salmoneo, oriundo de Tesalia, pero que posteriormente se traslada a la Élide, donde funda la ciudad de Salmona. Ya el propio Homero (*Od*. 11.235-259) menciona a la muchacha y nos informa del episodio habido entre ella y Poseidón: Tiro estaba enamorada del dios-río Enipeo y, con frecuencia, paseaba junto a su hermosa corriente: pero un día Poseidón, adoptando la figura de Enipeo, se unió a ella y, al final del acto de amor, el dios le reveló su identidad, anunciándole el futuro alumbramiento de los hijos de ambos, al tiempo que la conminaba a cuidarlos ella misma, aunque sin dar a conocer la paternidad de él; y, en efecto, pasado el tiempo necesario, Tiro dio a luz a Pelias y a Neleo, que habrían de ser grandes servidores de Zeus; pero, después, tuvo también otros hijos, ahora de Creteo, tío suyo por parte de padre. Hesíodo (fr. 30 M-W) mantiene en general el mismo relato, aunque incluye la precisión de que Tiro fue criada en casa de Creteo en Tesalia[74].

Ahora bien los relatos mitográficos de Apolodoro (1.9.8) y Diodoro Sículo (4.68) introducen en el mito el motivo según el cual los niños habrían sido abandonados al nacer y recogidos por unos pastores. Apolodoro cuenta que Tiro, hija de Salmoneo y Alcídide, que se había criado con su tío Creteo, estaba enamorada del río Enipeo y se acercaba constantemente a sus aguas. Poseidón, tomando la figura del río se unió a ella y esta dio a luz a unos gemelos a los que abandonó. Una yegua de unos yegüeros que pasaba por allí rozó a uno de los niños con su pezuña y le hizo una marca en el rostro. Un yegüero (ἱπποφορβός) recogió a los niños y llamó Pelias (de πελιδνός) al que tenía la marca en el rostro, y al otro, Neleo. Cuando crecieron, reconocieron a su madre y la

[72] Vid. RADT (1977): 546.
[73] Aunque no se puede excluir que el fragmento perteneciese, quizá, a *Ínaco* e hiciese mención al lugar donde se guarda a Ío transformada en vaca.
[74] Para el mito en Homero y Hesíodo vid. PEARSON (1917) II: 270 y LUCAS DE DIOS (1983): 325.

libraron del maltrato al que la sometía su madrastra Sidero. Pelias la degolló en el santuario de Hera donde se había refugiado. Más tarde, Creteo se casó con Tiro de la que tuvo a Esón, Amitaón y Feres. Diodoro, por su parte, no menciona la tutela de Creteo y localiza la unión con el dios en la Élide.

Dado que Sófocles es el único, que sepamos, que trató este mito con detalle, no es arriesgado suponer, como afirma Lucas de Dios, que las fuentes mitográficas posteriores bebieran de él. Ahora bien, la escasez de los fragmentos (22) y la noticia de que Sófocles escribió dos obras tituladas *Tiro* complican la situación. Se ha pensado que la *Tiro* II sería simplemente una revisión de la *Tiro* I, o bien que la *Tiro* I trataría los sufrimientos de la joven antes y en el momento de la ἔκθεσις y la *Tiro* II el motivo del reconocimiento[75].

Algunas indicaciones de los antiguos nos ofrecen información acerca de cómo pudo tratar Sófocles el tema. Así, Aristóteles en la *Poética* (1454b 20) cuando habla del reconocimiento que se consigue mediante signos externos, dice que en *Tiro* este se produce mediante una cestilla (διὰ τῆς σκάφης). Se trataría de la cesta en la que los niños habrían sido abandonados y es de suponer que el filósofo se esta refiriendo a *Tiro* II, pues parece que era en esta segunda obra, como hemos dicho, donde se producía la anagnórisis.

Más interesante aún son los versos 325-33 de *Epitrepontes* de Menandro, donde, sin duda, se hace alusión a la *Tiro* de Sófocles:

τεθέασαι τραγῳδούς, οἶδ´ ὅτι, 325
κ]αὶ ταῦτα κατέχεις πάντα. Νηλέα τινὰ
Π]ελείαν τ´ἐκείνους εὗρε πρσβύτης ἀνήρ
αἰπόλος, ἔχων οἵαν ἐγώ νῦν διφθέραν,
ὡς δ´ ᾔσθετ´ αὐτοὺς ὄντας αὐτοῦ κρείττονας,
λέγει τὸ πρᾶγμ´, ὡς εὗρεν, ὡς ἀνείλετο. 330
ἔδωκε δ´αὐτοῦς πηρίδιον γνωρισμάτων,
ἐξ οὗ μαθόντες πάντα τὰ καθ´αὐτους σαφῶς
ἐγένοντο βασιλεῖς οἱ τότ´ ὄντες αἰπόλοι[76].

[75] Sobre los posibles argumentos de *Tiro* I y II, vid. PEARSON (1917) II: 271-74; LUCAS DE DIOS (1983): 328-31; HUYS (1995): 68-69. LLOYD-JONES (1996): 313 se encuentra entre quienes piensan que *Tiro II* es una revisión de *Tiro I*, ya que el material mítico no es tan amplio como para dar lugar a dos tragedias.
[76] Citamos por la edición de IRELAND (2010).

> Tú has visto las tragedias, lo sé,
> y conoces bien todas estas cosas. A alguien como Neleo
> y a Pelias los encontró un anciano
> cabrero, que llevaba, como yo ahora, la chaqueta de piel de cabra,
> y como vio que estos eran mejores que él,
> les cuenta lo sucedido, cómo los encontró, cómo los recogió.
> Y les dio una bolsita de objetos de reconocimiento,
> mediante la cual, tras haberlo conocido todo acerca de sí mismos
> de forma segura, los que hasta entonces habían sido
> cabreros se convirtieron en reyes.

En primer lugar, Menandro contradice la información transmitida por Apolodoro, según el cual los gemelos habrían sido encontrados por un yegüero (ἱπποφορβός). Pearson, afirmó que en este punto es más fiable Menandro, ya que no hay seguridad de que Apolodoro beba de una fuente trágica, mientras que el personaje menandreo sí que lo especifica[77]. Ello excluiría el motivo etimológico del nombre de Pelias en la obra de Sófocles. Ahora bien, el fr. 655 Radt donde puede leerse ῥηνοβοσκός[78] ('ovejero') es una prueba clara de que en la obra de Sófocles aparecía un pastor de ovejas. Si este pastoreaba también cabras, y de ahí la información que transmite Menandro, es imposible saberlo, pero parece versosímil.

La διφθέρα que se menciona aquí pudo formar parte del atuendo del ῥηνοβοσκός sofocleo, pues, como hemos visto, el autor se preocupaba por ataviar a los personajes con ropajes propios de su oficio[79].

Menandro habla de una bolsita de cuero con objetos de reconocimiento (πηρίδιον γνωρισμάτων), lo que parece contradecir la información de Aristóteles de que los gemelos fueron reconocidos por la σκάφη en la que fueron expuestos. Sin embargo, como señala Pearson, ambas posibilidades no son contradictorias[80]. El padrastro de los niños podría haber encontrado en la σκάφη una bolsita con los objetos de los gemelos y se los habría dado para que pudiesen establecer su noble origen. En este sentido, como

---

[77] PEARSON (1917) II: 272. IRELAND (2010): 224 considera que este pasaje no puede usarse para reconstruir la tragedia de Sófocles.

[78] ῥηνοβοσκός es corrección de BERGK del vocablo transmitido por los lexicógrafos, ἐρρηνοβοσκός, aceptada por RADT. PEARSON, por su parte, prefiere la lectura transmitida.

[79] Vid. supra, p. 287 y nn. 28 y 29.

[80] Además el Schol. Ar. *Lys.* 137 ss. (fr. 657 Radt) parece confirmar que en la obra sofoclea aparecía la σκάφη.

afirma el estudioso, cabe destacar que lo que aquí enfatiza Menandro es el cambio de estatus de estos jóvenes que pasan de ser αἰπόλοι a βασιλεῖς y, para ello, la σκάφη por sí sola no habría bastado[81].

El pasaje menandreo prueba, además, que el pastor tuvo un papel activo en el reconocimiento. Así, se ha sugerido que en el prólogo el anciano pastor entregaría a los jóvenes los objetos que harían posible la posterior anagnórisis[82]. En este sentido, el Schol Eur. *Or*. 1691 nos informa de que en esta obra el reconocimiento tuvo lugar al final[83].

Por último Pólux (4.141), al hablar de las máscaras teatrales especiales, hace referencia a la de Tiro en la obra de Sófocles, que sería de color amoratado para reproducir los golpes de que la heroína era víctima por parte de Sidero. Un ejemplo de este maltrato puede verse en el fr. 659.1-7 Radt, donde Tiro se compara a sí misma con una potra a la que le han cortado las crines:

> κόμης δὲ πένθος λαγχάνω πώλου δίκην,
> ἥτις συναρπασθεῖσα βουκόλων ὕπο
> μάνδραις ἐν ἱππείαισιν ἀγρίᾳ χερὶ
> θέρος θερισθῇ ξανθὸν αὐχένων ἄπο, 4
> πλαθεῖσα δ´ ἐν λειμῶνι ποταμίων ποτῶν
> ἴδῃ σκιᾶς εἴδωλον †αὐγασθεῖσα ὑπὸ†
> κουραῖς ἀτίμως διατετιλμένης φόβην.
>
> Por mi cabellera pesar alcanzo como una potra,
> que arrastrada por los pastores,
> en las caballerizas por salvaje mano
> su rubia cosecha es segada del cuello, 4
> y tras acercarse al prado de aguas de los ríos
> ve la imagen de su sombra †reflejada†
> desprovista deshonrosamente de su cabellera por los esquiladores.

[81] Vid. PEARSON (1917) II: 272-73.
[82] Vid. LUCAS DE DIOS (1983): 329.
[83] Vid. LUCAS DE DIOS (1983): 327.

El fragmento, además de corroborar la afirmación de Pólux acerca de cómo aparecía Tiro en escena, expresa el sufrimiento a través de una metáfora pastoril. Es este un recurso que Sófocles explota también magistralmente en *Áyax*. En este caso, la potra que se acerca al río puede hacer referencia al amor de la joven por el río Enipeo, causa primera de sus infortunios. El entorno pastoril que la joven frecuentaba debió de traerle a la cabeza la imagen de la potra esquilada en esta comparación, aunque tampoco puede descartarse una alusión velada a Poseidón, estrechamente relacionado con los caballos. Ya en Homero (*Il.* 2.520) Tiro es mencionada como una de las ευπλοκαμῖδες Ἀχαιαί, pertenecientes a la generación anterior. Su larga cabellera, símbolo de su belleza y femineidad, hace adecuada su comparación con la potra, pues, según nos dice Eliano (*NA* 11.18), quien transmite este pasaje, también la potra se siente orgullosa de su crin, que los pastores cortan para evitar su frenético celo. Es de suponer que Sidero, la malvada madrastra, le habría cortado el pelo a Tiro para aumentar sus infortunios.

A la pasión de Tiro por el río Enipeo o a su aventura con Poseidón podría también hacer referencia el fragmento 652 tal como lo interpreta Radt. Encontramos aquí la palabra καπρομανής[84], que el estudioso interpreta como una voz poética del vulgar κάπραινα, que, metafóricamente, hace referencia a la mujer lujuriosa. Es bastante probable que Radt esté en lo cierto teniendo en cuenta, primero, que Sófocles es muy dado a este tipo de metáforas pastoriles[85], segundo, que las mujeres que tienen relaciones ilícitas y abandonan a sus hijos en la tragedia griega suelen ser acusadas de un comportamiento licencioso e indebido.

Poco más es lo que se puede extraer de los personajes y el ambiente pastoril a partir de los fragmentos conservados. Parece claro, según los textos de los mitógrafos y la alusión a esta obra por parte de Menandro, que el pastor, un ovejero en este caso (cf. fr. 655 Radt) tenía relevancia en la trama, puesto que entregaba a los gemelos la cestilla en que habían sido expuestos junto con otros objetos para que se hiciesen reconocer por su madre. Enterados de la situación de desgracia en la que esta se encontraba, descrita magistralmente por Sófocles a partir de una bella metáfora pastoril (cf. fr. 659 Radt), tramarían la venganza contra Sidero, madrastra de Tiro, a la que Pelias daría muerte en el templo de Hera, si hemos de fiarnos del relato transmitido por Apolodoro. Finalmente, la parodia de Aristófanes en *Lisístrata* 137 ss. ha llevado a pensar a los

[84] Según conjetura de LATTE, frente al texto καρπομανής transmitido por Hesiquio. Vid. RADT (1977): apparatus ad loc.
[85] Como prueban las metáforas pastoriles de *Áyax* y *Edipo Rey*, vid. Apéndice.

estudiosos que Poseidón aparecería al final de la obra como *deus ex machina* para aclarar la situación, propiciando la reconciliación entre padre e hija y ordenando el matrimonio de Tiro con Creteo[86].

Así, *Tiro* II, con el pastor que propicia la anagnórisis, los gemelos que vengan las afrentas sufridas por su madre y la aparición del *deus ex machina*, contiene un tratamiento similar a *Antíope*, *Melanipa Encadenada* e *Hipsípila* de Eurípides. Sin embargo, la relación cronológica entre *Tiro* II y estas obras es incierta. La única indicación es una alusión en las *Aves* de Aristófanes (Schol. Ar. *Av*. 275=fr. 654 Radt), a partir de la cual se ha aceptado que la *Tiro* II fue puesta en escena antes del 414 a. C.[87]

5. Conclusiones

De las tragedias estudiadas en este capítulo, tres acuden al argumento del héroe abandonado al nacer y rescatado por pastores, trama explotada magistralmente por Sófocles en *Edipo Rey*. De estas tragedias fragmentarias, *Aléadas* y *Alejandro* tienen muchos elementos en común. En primer lugar, en ambas el niño expósito es, en principio, amamantado por un animal salvaje, por una cierva, en el caso de *Aléadas*; por una osa, en el caso de *Alejandro*. En su enfrentamiento con los ἄριστοι aquellos que son considerados esclavos y bastardos resultan vencedores, lo que lleva a una oposición entre las clases altas y bajas, la ciudad y el campo. Ello conduce a plantear la cuestión de si la nobleza reside en el alto nacimiento o en el carácter. Los tres motivos fueron también explotados en el *Alejandro* de Eurípides, sin que se pueda saber con seguridad, dada la incertidumbre acerca de las fechas de cada una de estas tragedias, si fue Sófocles quien influyó en Eurípides o viceversa.

Respecto al argumento de estas obras, parece bastante plausible que el pastor que encontró a los niños jugase un papel importante en *Aléadas* para propiciar la anagnórisis. Es muy probable que haya que adscribirle el fr. 89 Radt donde describe a la cierva que amamantó a Télefo. Por su parte, los frr. 93, 94 Radt dejan claro que Alejandro fue criado por pastores, si bien nada puede deducirse de su acción en la trama, aunque es bastante plausible que, como en el relato de Higino y la tragedia homónima de Eurípides, el pastor que encontró al niño tuviese un papel en la anagnórisis.

[86] Vid. PEARSON (1917) II: 273; LUCAS DE DIOS (1983): 330
[87] Vid. LUCAS DE DIOS (1983): 331; HUYS (1995): 68; LLOYD-JONES (1996): 313.

Tiro II tiene un argumento paralelo al de *Antíope* y *Melanipa Encadenada* de Eurípides, por citar solo las obras de ambientación pastoril donde se trata este tema. Una madre abandona a sus hijos por miedo a posibles represalias y estos son criados por un pastor que años más tarde propicia la anagnórisis. En el momento del reconocimiento, la madre está, además, sometida al maltrato de alguna mujer poderosa y es rescatada por sus recién hallados hijos. Cabe destacar que en *Tiro*, como ya hiciese en *Áyax*, Sófocles explota las metáforas pastoriles para expresar el sufrimiento de la protagonista. De nuevo, no podemos saber con seguridad la cronología de estas obras sofocleas y euripídeas, pero el tratamiento de temas afines deja clara la alta competencia que mantenían estos dos grandes poetas y, muy probablemente, el gusto popular de los asistentes al teatro por este tipo de *mythoi*.

De *Pastores*, afortunadamente, podemos decir algunas palabras más. El estudio de los elementos pastoriles de esta tragedia sofoclea parece indicar que Sófocles tenía en mente la *Ilíada* cuando la compuso. En primer lugar, en el poema homérico, Troya aparece como una sociedad eminentemente pastoril, donde los príncipes troyanos pastorean su propio ganado y son víctimas de las rapiñas por parte de los aqueos[88]. Al lado de estos nobles pastores, Homero nos presenta también al pastor anónimo que, en tiempos de paz, debe luchar contra las acometidas de las fieras predadoras y, en tiempos de guerra, contra los guerreros que quieren hacerse con su rebaño. El pastor se convierte en la épica en símbolo de la más absoluta vulnerabilidad, pues la mayoría de las veces no logra salvar a sus animales[89].

Es precisamente en estos pastores anónimos, humildes y vulnerables en quienes Sófocles parece haber puesto gran parte de su atención a la hora de dar forma a su tragedia. En primer lugar, es muy posible que estos pastores enterados, ya por rumores, ya por haberlo visto con sus propios ojos, de la llegada de los aqueos, se presentaran ante las puertas de palacio para pedir protección a Héctor, pues, como en la *Ilíada*, el pastor, que goza de prosperidad en los tiempos de paz, es el ser más vulnerable ante una guerra. La contraposición entre las gentes de la ciudad y las gentes del campo, representadas por los pastores, es tratada en clave moral, como ya hemos dicho, tanto por Sófocles como por Eurípides en sus respectivos dramas titulados *Alejandro*. No sabemos si el poeta reflexionaría sobre esta dicotomía también en *Pastores*, donde la

[88] Vid. Capítulo 1, epígrafe 4.
[89] Vid. Capítulo 1, epígrafe 2.

mención de la pesca devastadora de púrpura podría quizás aludir a los lujos innecesarios de los nobles troyanos.

Es bastante plausible que este coro de pastores –en consonancia con el carácter vulnerable que se le adscribía ya en la épica de la que Sófocles parece haber bebido– diera rienda suelta a su angustia en los cantos corales, donde pediría no ver mermar a su ganado (fr. 793 Radt, incert. fab.) y poder seguir dedicándose a su más querida ocupación: tocar la flauta (fr. 513 Radt).

Es posible también que Sófocles hubiese jugado en esta tragedia con la metáfora del "pastor de pueblos" mediante la que Homero parangonaba la actividad militar y política con el pastoreo. En el fr. *505 Radt el corifeo se lamenta de que, aun siendo dueño de los rebaños, se ve sometido a ellos para asegurar su bienestar. Una situación bien parecida a la que tiene que soportar Héctor que, como el público bien sabe, perderá su vida con la intención de salvar Troya. Los comentarios de Plutarco acerca de este pasaje sofocleo parecen corroborar esta interpretación.

En su continuo lamento por los males que les esperan, los pastores recurren al tópico de la ἀρχή κακῶν, en este caso, el Juicio de Paris (fr. 511 Radt). El texto nos ha sido transmitido en paupérrimas condiciones, pero se puede entrever que Sófocles trataría los temas comúnmente asociados al Juicio: Paris como pastor del Ida y Hermes como guía de las tres diosas. La mención al Juicio por parte del coro es altamente significativa. En primer lugar, como el propio poeta trata en su *Alejandro,* Paris fue criado entre pastores. Además fue precisamente Hermes, dios de los pastores, quien condujo a las diosas ante el príncipe. En segundo lugar, el tema se adapta perfectamente al contexto presente, pues nos encontramos ante los inicios de la Guerra de Troya.

Como sabemos, el Juicio de Paris será uno de los temas preferidos de Eurípides en sus pasajes líricos. Sin embargo, dada la escasez de versos que representan este tema en Sófocles, es difícil establecer una comparación entre uno y otro, aunque parece bastante probable que Eurípides se detuviese más en describir de forma pictórica y poética el paisaje bucólico[90]. Sea como fuere, está claro que ambos poetas bebían de temas comunes, no solo porque así lo dictaba la tradición, sino también porque eran los principales rivales en las Grandes Dionisias.

Por último, el coro de pastores está caracterizado con dosis de pintoresquismo y exotismo, como es habitual en la representación de los pueblos orientales en la tragedia

[90] Vid. Capítulo 12.

griega. El poeta hace pronunciar al coro palabras bárbaras (fr. *515 Radt) y, si nuestra interpretación es correcta, los imagina tocando un instrumento, como es habitual en la representación literaria del pastor, pero no se trata de la siringe o la lira, sino de la bárbara flauta frigia. No sabemos si Sófocles trataría en esta tragedia el tema del griego versus el bárbaro, aunque no nos parece muy plausible, ya que todos los personajes que aparecen en escena son troyanos. Más bien el poeta querría caracterizar a estos frigios tal y como los griegos los representaban en su imaginario.

El cuadro de la vida pastoril se completa con el discurso de Mensajero (frr. 502, 503, 504 Radt). De nuevo Sófocles y Eurípides habrían entrado en clara competición al poner discursos de mensajero en boca de pastores. Como el segundo, el primero asigna al personaje una función dramática para la que es especialmente apto: la de testigo ocular (fr. 502.3 Radt) de los hechos que transmite en escena.

Asimismo, los pastores de Eurípides, representados como una comunidad de seres marginales, son violentos y atacan a quienes tiene un rango social superior para satisfacer al rey del lugar. Los pastores de Sófocles, por el contrario, son seres pacíficos e indefensos, que piden protección a su rey y disputan, no con sus superiores, sino con aquellos de su mismo estatus social: agricultores y pescadores. El pastor de cabras se levanta temprano para introducirse en los campos cultivados y coger tallos para sus animales (fr. 502 Radt). Es buen conocedor del trabajo de los pescadores, con quienes comparte espacio (fr. 503 Radt), pero los desprecia porque, debido a su afán por satisfacer las demandas de los poderosos, están acabando con la especie de la púrpura (fr. 504 Radt). De este modo, por una parte, Sófocles nos presenta una imagen de la vida pastoral más “realista”, quizá, que la de Eurípides. Por otra parte, esta tragedia, no se va a centrar, al contrario que *Aléadas* y *Alejandro* de Sófocles e *IT* o *Ba*. de Eurípides, en la confrontación entre ἄριστοι y φαῦλοι, sino en las disputas que se establecen entre quienes están fuera de la ciudad, es decir, entre las comunidades marginales: pastores, agricultores y pescadores.

En conclusión podemos afirmar que Sófocles puso gran atención en caracterizar a la comunidad pastoral representada en *Pastores* por el coro y el pastor de cabras que recita el discurso de Mensajero. Para ello, el poeta habría recurrido a la épica donde el pastor aparece ya caracterizado como un hombre laborioso, atento y preocupado por su ganado, al tiempo que como el ser más vulnerable ante los actos violentos que una guerra puede desencadenar. Creemos que, de este modo, el dramaturgo pretendía hacer

reflexionar a su público sobre los graves peligros e injusticias a que se ven expuestos los seres más indefensos y desfavorecidos cuando tiene lugar un conflicto bélico.

CAPÍTULO 8

EL MUNDO PASTORIL EN EL DRAMA SATÍRCO FRAGMENTARIO DE ESQUILO Y SÓFOCLES

0. Introducción

Como hemos visto, en el contexto teatral de época clásica, el pastor era un personaje secundario de pleno derecho, al menos, en la obra sofoclea. Así, en *Edipo Rey, Aléadas, Alejandro* y *Tiro* II el pastor propiciaba la anagnórisis del niño expósito. En Áyax la matanza de los animales y la locura del héroe son representadas mediante una rica serie de metáforas pastoriles que beben de la tradición épica. Por último, en *Pastores*, el pastor ejerce de mensajero, función que, en última instancia, ha heredado de la poesía épica donde el pastor es representado como testigo privilegiado de los fenómenos naturales y las epifanías divinas.

Sin embargo, si hay un género donde el ambiente pastoril es el centro de la escena, es el drama satírico. Tal es la preponderancia de este ambiente, que podemos calificar, sin miedo a equivocarnos, de rústico, que ya en la Antigüedad Vitrubio escribió: «satyricae [scaenae] vero ornantur arboribus, sepeluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topoedi speciem deformati»[1]. No es de extrañar, por tanto, que la crítica moderna haya dirigido su atención al espacio propio del drama satírico con el fin de desentrañar su significado.

Rossi fue uno de los primeros en hacer hincapié en el ambiente rural del drama satírico y su influencia en la poesía bucólica posterior. El estudioso da un significado político a esta *escenografía*, relacionándola con las reformas de Clístenes, cuya intención era unir a las gentes de la ciudad, la costa y el campo sin que hubiese una diferencia de peso político entre los varios componentes, al menos desde el punto de vista formalmente constitucional. El drama satírico venía así a operar un equilibro político-sociológico sobre la masa de espectadores: la reintroducción del elemento agreste en el contexto de un teatro convertido en ciudadano. En otras palabras, el elemento rural del drama satírico es un reflejo de la política de la época, que pretendía acabar con la oposición ciudad/campo[2].

[1] VITR. *De Arch.* 5.6.9. Para un análisis de este pasaje cf. VOELKE (1992): 6.
[2] ROSSI (1972): 274-79.

Seaford en su comentario al *Cíclope* euripídeo señaló que en el drama satírico la *polis* no tiene cabida: es un mundo rústico, vivo y autosuficiente[3]. Paganelli califica el drama satírico como «uno scenario aperto in uno spazio aperto» y relaciona esta ambientación con la naturaleza de los Sátiros[4].

Winkler y Melero, entre otros, piensan que el espacio del drama satírico tiene un valor formativo: el espacio marginal es más adecuado para el tránsito de los inmaduros Sátiros al mundo ciudadano adulto y responsable[5].

Ha sido, sin embargo, Voelke quien ha llevado a cabo el estudio más exhaustivo tanto del espacio del drama satírico en general, como del *Cíclope* en particular. Como afirma el estudioso, el drama satírico suele situarse fuera de los márgenes del mundo civilizado, en los territorios de difícil acceso, en la ἐσχατιά. Esta marginalidad que el drama satírico pone en escena se desdobla en un segundo tipo de brecha que sitúa el espacio lejos del mundo griego, en países "extrañados", *i.e.* de una explícita alteridad. El escenario representado se relaciona con los mitos, ritos y cultos dionisiacos. El drama satírico permite así una presencia controlada y circunscrita de los márgenes en el centro del espacio cívico[6].

Al poner en escena la ἐσχατιά, espacio pastoril por antonomasia, el drama satírico está poblado de pastores que comparten el espacio con Dioniso, las Ninfas y los Sátiros, seres también relacionados con la naturaleza. También Hermes suele concurrir en este espacio y, muy posiblemente, el Pan, deidades ambas relacionadas con el pastoreo.

Respecto al lugar del drama satírico en su correspondiente tetralogía, el análisis de los fragmentos de dramas satíricos de autores tempranos, como Esquilo, y la información de las didascalias muestran que en un principio había un nexo de unión temático entre las tragedias y el drama satírico, nexo que parece haber desaparecido ya en Eurípides[7]. Sutton afirma que el drama satírico parodiaría los episodios míticos narrados en las tragedias precedentes[8]. Sin embargo, otros estudiosos han desmontado esta tesis: el drama satírico no parodia la tragedia, sino que produce su humor mediante la contraposición del mundo heroico y el mundo de los Sátiros, el uso del anacronismo,

[3] SEAFORD (2003): 18 y comentario ad E. *Cyc*. 41-81. Vid. infra.
[4] PAGANELLI (1989): 219-23. Cita textual: 219.
[5] WINKLER (1992): 20-62, MELERO (1998): 206-207 y (2006): 387-403.
[6] VOELKE (2001): 37-51.
[7] SUTTON (1980): 30-35; VOELKE (2001): 19; SEAFORD (2003): 21-26.
[8] SUTTON (1974c): 174-76 y (1980): 34-35, 48, 115, 158-59, 166. Vid. también MELERO (1988): 415-16.

etc. Y más que de una contraposición a la tragedia, podemos hablar de una yuxtaposición a la visión trágica de la vida[9].

Por otra parte, cuando nos enfrentamos a los pasajes fragmentarios, es difícil decidir si estamos ante una tragedia o un drama satírico, ya que el lenguaje es muy parecido[10], el repertorio mítico es el mismo, su ficción teatral es también muy cerrada, a diferencia de la comedia[11] y parece muy plausible que el drama satírico contase con los mismos actores, coreutas y músicos de las tragedias precedentes[12].

Vamos, por tanto, a analizar en este capítulo los dramas satíricos de Esquilo y Sófocles que se han conservado en estado fragmentario. Debido a la escasez y parquedad de los fragmentos, son pocos los dramas satíricos en los que entrevemos la ἐσχατιά y el pastoreo: *Glauco Marino, Los arrastradores de redes, Prometeo encendedor del fuego* de Esquilo e *Ínaco* y *Rastreadores* de Sófocles. Dejamos fuera de nuestro estudio del drama satírico fragmentario a Eurípides porque, a pesar de que *Autólico* I muy probablemente trataba el tema del robo de ganado, los fragmentos conservados son tan escasos que es imposible un estudio pormenorizado del ambiente y los personajes pastoriles[13].

1. Esquilo

Los dramas satíricos conocidos de Esquilo son: *Amimone* (Ἀμυμώνη, ca. 466-69 a. C.), *Justicia* (Δίκη) *Los arrastradores de redes* (Δικτυουλκοί), *Los emisarios* o *Los participantes en los Juegos Ítsmicos* (Θεωροί ἢ Ἰσθμιασταί), *Cerción* (Κερκυών), *Los heraldos* (Κήρυκες), *Circe* (Κίρκη), *El león* o *León* (Λέων), *Licurgo* (Λυκοῦργος), *Prometeo encendedor del fuego* (Προμηθεύς πυρκαεύς, 472 a. C.), *Proteo* (Πρωτεύς, 458 a. C.), *Sísifo que hace rodar la roca* (Σίσυφος πετροκλυστής) y *Esfinge* (Σφίγξ, 467 a.C.). Permanece dudoso el carácter satírico de *Argo* (Ἀργώ), *Glauco Marino* (Γλαῦκος

[9] Vid. ROSSI (1972): 255-56; DI MARCO (1991): 54-55; SEIDENSTICKER (2002): 402.
[10] Sin embargo, LÓPEZ EIRE (2003): 387-412 y REDONDO (2003): 413-31 abogan por un criterio lingüístico para distinguir tragedia y drama satírico. Este último estaría caracterizado por barbarismos, jonismos, arcaísmos, vulgarismos, coloquialismos, *hapax legomena*, crasis y vocabulario rústico.
[11] Aunque en *Inchneutai* de Sófocles los Sátiros parecen dirigirse directamente al público en los vv. 79-99, vid. SUTTON (1980): 43. WERRE-DE HAAS (1961): 37 también advirtió una ruptura de la ilusión escénica en *Dictyoulkoi* de Esquilo, vv. 765-72, lo que le hace pensar que sería una característica común a ambos géneros. Contra, STOREY & ALLAN (2005): 160 y 163.
[12] Vid. MELERO (1988): 411; GRIFFITH (2005): 161-99 y (2010): 60; SOMMERSTEIN (2010): 235; O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 4-5. Hasta tal punto llegan las concomitancias que ROSSI (1972): 264-265 y PAGANELLI (1989): 217 consideran el drama satírico un subgénero de la tragedia.
[13] Por la misma razón excluimos de nuestro estudio a los trágicos menores. Tampoco estudiaremos a los autores posteriores al siglo V a. C. porque exceden el marco temporal de nuestra Tesis. Puede verse una edición y comentario de algunos dramas satíricos fragmentarios de Eurípides y los trágicos menores en O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 384-467.

πόντιος), *Los Cabiros* (Κάβειροι), *Ixión* (Ἰξίων), *Calisto* (Καλλιστώ), *Los recogedores de huesos* (Οστολόγοι), *Los escoltas* (Προπομποί), *Sísifo fugitivo* (Σίσυφος δραπέτες), *Las nodrizas* ([Διονύσου] Τροφοί), *Fórcides* (Φορκίδες) y *Los evocadores de espíritus* (Ψυχαγωγοί)[14].

Desgraciadamente, a excepción de *Los arrastradores de redes* y *Los emisarios*[15], los fragmentos de los dramas satíricos esquíleos son tan escasos que es imposible cualquier estudio del léxico y los personajes pastoriles como el que pretendemos aquí. Sin embargo, nuestro conocimiento del mito y del posible hipotexto que el título de algunos dramas nos invita a postular hace plausible que tanto en *Circe* como en *Proteo* el elemento pastoril estuviera presente, ya que ambos personajes son pastores "mágicos" en la *Odisea* y su argumento se desarrollaba, con toda probabilidad a orillas del mar, como el *Cíclope*[16]. *Circe* debía de tratar del episodio narrado en el canto décimo de la *Odisea*. Allí, los compañeros de Odiseo son convertidos en cerdos mediante las artes mágicas de esta pastora maga. El héroe los libera del hechizo gracias al *moly*, la hierba maravillosa que le proporciona Hermes. Es posible que este dios, cuya participación es recurrente en los dramas satíricos, formase parte de las *dramatis personae*[17]. El argumento cuadra bien con las características del drama satírico: hay un ser malvado, elementos mágicos, metamorfosis. Ahora bien, la crítica no llega a un acuerdo respecto al papel de los Sátiros en este drama. Algunos estudiosos han intentado relacionar una crátera de Siracusa en que aparece un Sátiro vestido como un mono con nuestro drama[18]; Ussher, por su parte, basándose en el fr. 115 Radt (ζυγώσω) asegura que los Sátiros debían de ser esclavos de Circe, pero no especifica la naturaleza de dicha esclavitud[19]. Otros, en fin, consideran que hacían de pastores de Circe, como en el *Cíclope* de Eurípides hacían de pastores de Polifemo[20]. Sea como fuere, está claro que

[14] Seguimos la lista de dramas satíricos proporcionada por O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 502, si bien ellos están seguros del carácter satírico de *Glauco Marino* y nosotros tenemos nuestras dudas.
[15] Esta obra queda fuera de nuestro estudio por estar relacionada con los Juegos Ítsmicos y no con el trabajo pastoril. Sobre este drama puede verse e.g. USSHER (1977): 298; SUTTON (1980): 138; GALLO (1981): 117-20. Sobre el drama satírico de Esquilo en relación con la tetralogía en que estaba inserto vid. SUTTON (1980): 14-35.
[16] Sobre Circe y Proteo vid. Capítulo 2.
[17] También en la iconografía vascular de época clásica es frecuente la asociación de Hermes y los Sátiros, cf. O'SULLIVAN & COLLARD: 9, n. 32.
[18] Vid. SUTTON (1980): 17. DI MARCO (1991): 50 piensa que los Sátiros serían convertidos en cerdos como los compañeros de Odiseo. O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 503 también se decantan por la metamorfosis. VOELKE (2001): 61 piensa que son transformados en animales domésticos y que el fr. 115 Radt hace referencia a una animalidad doméstica que implica servidumbre. PODLECKI (2005): 5 apunta la posibilidad de que en la versión esquílea Circe convirtiera a los compañeros de Odiseo en Sátiros.
[19] USSHER (1977): 290. También defiende que son esclavos LUCAS DE DIOS (2008): 394.
[20] Cf. SEAFORD (2003): 106, y entre interrogantes, SOMMERSTEIN (2008): 121 y (2010): 252.

en *Circe* el elemento pastoril debía de ser importante, bien a través de la metamorfosis de los personajes en animales salvajes y domésticos pastoreados por Circe, bien a través de la esclavitud de los Sátiros sometidos al pastoreo de las víctimas metamorfoseadas por la diosa. La escasez de los fragmentos no permite zanjar la cuestión. En lo que sí hay un mayor grado de unanimidad es en considerar que esta pieza era la que cerraba una trilogía trágica basada en la *Odisea*, formada por *Los evocadores de espíritus*, *Penélope* y *Los recogedores de huesos*[21].

Proteo, drama satírico que cerraba la trilogía de la *Orestea*[22], debía de tratar de la estancia de Menelao en Egipto, descrita en el canto cuarto de la *Odisea*, que hemos tratado en el Capítulo 2[23]. *Proteo* contenía una referencia al pescado sazonado con *garum* (fr. 211 Radt) y a la diosa marina Idótea, (fr. 212 Radt) que en Homero ayudaba a Menelao al revelarle cómo forzar a su padre Proteo, "el Viejo del Mar", para que le proporcionara información y consejo sobre su regreso a Esparta. En el texto homérico, Proteo se nos presenta, además, como un curioso pastor de focas, que duerme acompañado de sus animales y, a mediodía, los saca de su cueva y los cuenta (cf. *Od*. 4.404-13)[24]. Sin embargo, nada en los fragmentos nos informa acerca del papel de los Sátiros en esta obra que bien podía tener un marcado y exótico carácter pastoril[25].

Nuestro estudio ha de limitarse, por tanto, a *Glauco Marino*, aunque su adscripción al género del drama satírico sea dudosa, *Los Arrastradores de redes* y *Prometeo encendedor del fuego*.

Mención especial merece, sin embargo, pese a la brevedad de los fragmentos papiráceos conservados, *León* o *El león* (titulado de una forma u otra dependiendo de

---

[21] Cf. e.g. SOMMERSTEIN (2008): 121 y (2010): 250-2 y LUCAS DE DIOS (2008): 395. Contra, SUTTON (1974a): 128 y (1980): 17 que considera que *Los recogedores de huesos* es también un drama satírico. También lo considera un drama satírico LÓPEZ EIRE (2003): 399-400, basándose en criterios lingüísticos

[22] Sobre *Proteo* en relación con su trilogía puede verse SUTTON (1980): 26-27; YZIQUEL (2001): 10-13; SOMMERSTEIN (2010): 135.

[23] SUTTON (1974c): 161-85 puso de manifiesto que la relación entre la *Odisea* y el drama satírico va más allá de los nexos temáticos que estudiamos aquí. Según el estudioso, los *tópoi* del drama satírico estarían tomados de la *Odisea*. De este modo, las tragedias de la tetralogía se oponen al drama satírico del mismo modo que la *Ilíada* a la *Odisea*.

[24] VOELKE (2001): 40-41 opina que en este drama satírico el dios también aparecería como pastor de focas.

[25] USSHER (1977): 291 piensa que el punto fuerte del drama debía de ser la reacción expresiva de los Sátiros ante las metamorfosis de Proteo, algo en lo que también insisten YZIQUEL (2001): 12-13 y VOELKE (2001): 294-95. DI MARCO (1991): 50 cree que los Sátiros se camuflarían bajo las pieles de las focas junto con Menelao, siguiendo el ejemplo de la *Odisea*; YZIQUEL (2001): 12, que eran compañeros de Menelao o que estaban retenidos en la isla contra su voluntad; LUCAS DE DIOS (2008): 588, que bien los Sátiros acudían para ayudar a Menelao a cambio de una recompensa o que eran esclavos pastores de las focas de Proteo; SOMMERSTEIN (2008): 223 y (2010): 135, que los Sátiros podían estar en la isla a causa de un naufragio, como en el *Cíclope*, que ayudaban a Menelao y escapaban con él y, que, probablemente, intentaban "seducir" a Helena.

cómo entendamos el drama, como veremos inmediatamente). Radt adscribe a esta obra un único fragmento (fr. 123), procedente de una cita de Esteban de Bizancio, que dice así: ὁδοιπόρων δήλημα, χωρίτης δράκων («azote de caminantes, serpiente de la región»). El contenido hizo pensar a la crítica que este drama satírico trataba, por tanto, de la muerte del león de Nemea a manos de Heracles, uno de los personajes favoritos del género. En este caso el título debe ser traducido como *El león*[26]. Sin embargo, Sutton, siguiendo a Mette, piensa que pertenece a esta obra el *POxy* 2256 fr. 69, donde se lee λέων en los versos 7 (de forma dudosa), 8 y 15, sin que en ningún momento vaya precedido por el artículo determinante. En este fragmento, por tanto, λέων parece un nombre propio, por lo que cabe pensar en algún individuo de la mitología griega llamado León (y, por tanto, traducir como *León*). El autor cree que se trata del hijo de Licaón castigado por su *hybris*: cuando Zeus, disfrazado de mortal, los visitó, los hijos de Licaón le ofrecieron un impío banquete y fueron castigados por el dios (cf. Apollod. 3.8.1). Sutton cita a este respecto el *POxy* 2256 fr. 59 ss., que, según Mette, está escrito por la misma mano que el fr. 69[27]. En el segundo verso podemos leer, siguiendo la reconstrucción de Mette, καὶ ἐ]ποίμηνας καὶ ἐβ]ασίλευσας. Ambas actividades, situadas en un mismo nivel paratáctico gracias al uso corresponsivo de las conjunciones copulativas[28], remitirían a un estadio mítico tradicional, ya conocido a través de las resonancias épicas homéricas, de príncipes y reyes que pastorean su propio ganado. Al mismo tiempo, la actividad pastoril, equiparada a la actividad del gobierno regio, evoca la fórmula tradicional del "pastor de pueblos" y subraya el uso político de la figura del pastor en un contexto dramático.

En definitiva, el v. 2 del *POxy* 2256 fr. 59 que acabamos de citar, sea o no de Esquilo y pertenezca o no a *León* o a un drama satírico, muestra al rey pastor y ello es interesante para nuestro estudio. Como hemos visto en el primer capítulo, dedicado al pastor en la *Ilíada*, este puede aparecer como un líder político, un guía del pueblo, tal como pone de manifiesto la fórmula homérica "pastor de pueblos" y, en este contexto,

[26] Cf. e.g. SOMMERSTEIN (2008): 124-25 que piensa que el pasaje en cuestión podría hacer referencia a la Hidra de Lerna y que, por tanto, aquí Heracles estaría hablando de todas las tareas que le ha encomendado Euristeo; así como VOELKE (2001): 305 y 379 y O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 503.

[27] Vid. SUTTON (1980): 23-24. RADT (1985), por su parte, sitúa estos fragmentos entre los *dubia* con los números **451p y **451s. PODLECKI (2005): 6 recoge la conjetura de Sutton, si bien parece inclinarse más por la hazaña de Heracles contra el león de Nemea. Además, las fuentes iconográficas parecen atestiguar la existencia de un drama satírico sobre el león de Nemea, vid. SIMON (1982): 136, citada por PODLECKI (2005): 6, así como LUCAS DE DIOS (2008): 413 y la bibliografía allí citada.

[28] Vid. DENNISTON (1954): XXXIX-XL y 323-24.

no es extraño que los reyes y príncipes pastoreen su propio rebaño, ya que constituye su orgullo y riqueza.

1.1. *Glauco marino*

Glauco era un pescador de Antedón (Beocia), junto al estrecho de Euripo entre Beocia y Eubea y próximo al monte Mesapio. Una vez observó cómo uno de los peces que había pescado y arrojado a tierra comió una hierba y volvió a la vida. Entonces, Glauco probó la hierba, se lanzó al mar y se convirtió en un dios marino con poderes adivinatorios[29]. En lo que se refiere al drama de Esquilo, de los fragmentos conservados podemos deducir la siguiente información: en una primera parte un personaje dialoga con otro (frr. **25c y **25d Radt)[30] sobre la salida impresionante del dios, que él mismo había presenciado y sobre la que pasa a dar una descripción pormenorizada en un parlamento más amplio (frr. 25e, *26, *27 y 34 Radt). Luego tendría lugar la entrada en escena del propio Glauco, que narraría su historia: el episodio inicial de la hierba y su metamorfosis en deidad marina (frr. 28 y *29 Radt), su salto hacia el mar, sus poderes adivinatorios, así como sus viajes por mar hasta Sicilia con diversos rodeos (frr. 25a y 31 Radt)[31].

Este argumento parece mucho más adecuado para un tratamiento satírico que trágico. En primer lugar, tenemos el elemento mágico, casi siempre presente en el género satírico, representado por la hierba que confiere la inmortalidad y el poder adivinatorio. En segundo lugar, la metamorfosis de Glauco, elemento maravilloso, que también pudo estar presente en la *Circe*, como hemos dicho más arriba. En tercer lugar, el diminutivo θηρίον del fr. *26 Radt[32] resulta más apropiado en un drama satírico que en una tragedia[33].

El pasaje que aquí nos interesa es el fr. 25e Radt, donde un pastor, probablemente Sileno, dada la alta probabilidad de que estemos ante un drama

[29] Cf. sch. E. *Or*. 364, Pl. R. 611c-d, Paus. 9.22.7, , sch. Lyc. 754, Ov. *Met.* 13.917-965. Un registro más pormenorizado de las fuentes se encuentra en Antje Wessels & Ralph Krumeich, en KRUMEICH-PECHSTEIN & SEIDENSTICKER, de aquí en adelante KPS, (1999): 126, n. 6.

[30] SOMMERSTEIN (2008): 26-27 y O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 248-49 atribuyen el fr. **25d al pastor y al coro.

[31] Cf. VOELKE (2001): 295; LUCAS DE DIOS (2008): 236 y SOMMERSTEIN (2008): 24-25.

[32] Como señala SUTTON (1980): 22, n. 81, el diminutivo θηρίον nunca aparece en la tragedia, pero sí lo encontramos en S. *Ichn*. fr. 314.147 Radt. Para un estudio de los diminutivos como elemento propio del estilo del drama satírico, vid. REDONDO (2003): 422.

[33] Defienden el carácter satírico de la obra e.g. SUTTON (1980): 20-22; VOELKE (2001): 295-97; PODLECKI (2005): 12; LUCAS DE DIOS (2008): 236; SOMMERSTEIN (2008): 24-25; O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 248.

satírico[34], trata de convencer a su interlocutor de la fiabilidad de su visión antes de pasar a contarle el prodigio que ha visto (*i.e.* la salida del mar del dios Glauco)[35]. Citamos aquí la reconstrucción de Sommerstein, ya que nos parece muy acertada[36]:

....]αυτα μωρο[
.....]τιν΄ ἤ θύελ[λλαν
.....]. παὐρουσ[
....] μὲν ἴσθι σ[[37]
τούτ]των δ΄ ἔτ΄ ἐστὶ π[ι]στις ὀμμά[των σαφής 5
οὐκ ἀ]μβλυώσσων οὐδὲ μὰψ αὔ[τως βλέπων
ἤθρη]σα δεῖμα καὶ περισπε..[
ἴσθ΄] ὡς ἄγραυλός τ΄ εἰμὶ κἀπι[χώριος,
ἀεὶ θ]αμίζων τῇδε Χαλκίδο[ς πέραν
Μεσσ]απίου τ΄ ἄφυλλον ὑψηλὸ[ν λέπας 10
....]ναπι... βουσὶ φορ[βάσιν
ἔνθ[εν κατεῖδον θαῦμα .[
Εὐβο]ΐδα καμπὴν ἀμφὶ Κηνα[ίου Διὸς
ἀκτὴ]ν κατ΄ αὐτὸν τύμβον ἀθ[λίου Λίχα
κάμπτο]νθ΄ ἅπερ τέθριππον [15

....nec(io)[...]
.....] una o tormen[ta
.....]. a unos pocos [
....] entérate de que [
todavía mis ojos son un testigo fiable [de esto] 5
pues [no] soy corto de vista ni miro en vano [así como así],

[34] Creen que este personaje es Sileno e.g. SUTTON (1980): 22; VOELKE (2001): 297, pues se hace referencia a su vejez y dado que este también tiene un papel de observador en *Arrastradores de Redes*; O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 249 nn. 3 y 4 a raíz de que en el fr. **25d se hace referencia a la vejez piensan en Sileno, si bien también afirman que podría ser un pastor de cierta edad. Tanto ellos como SOMMERSTEIN (2008): 26-29 llaman a este personaje ΒΟΥΚΟΛΟΣ.

[35] TAPLIN (1977): 84 n. 1 indica que esta escena, probablemente, aparecía temprano en la obra (que él considera un drama satírico) y precedía a la entrada de Glauco transformado.

[36] SOMMERSTEIN (2008): 28. Muchas de las conjeturas están aceptadas en la reciente edición de O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 250-51.

[37] Vid. RADT (1985): 144, donde se nos ofrece la reconstrucción de Snell: σ[ῶμ΄ ὄν οὐκετ΄ εὔσθενες, que cuadraría muy bien con el sentido del fragmento: «entérate [de que aunque mi cuerpo ya no está lozano], todavía mis ojos son un testigo fiable [de esto]». Por otra parte, este comentario cuadraría bien a Sileno que en el drama satírico aparece como un anciano, cf. E. *Cyc.* 2: νῦν χὥτ' ἐν ἥβηι τοὐμὸν εὐσθένει δέμας.

he [contemplado] algo terrible y....
[entérate de que] soy un hombre de campo y nativo de la región,
[que siempre] frecuenta esta zona [frente a] Calcis
y el elevado [promontorio] pelado del Mesapio 10
....]... para el pasto[reo] del ganado vacuno.
Desde [allí] vi una maravilla [
en el recodo de Eubea en torno al acantilado
de Zeus Ceneo, junto a la tumba del infortunado Licas
[curvándose] como una cuadriga [.... 15

Este fragmento nos ofrece mucha información acerca de la figura del pastor, tal como la hemos visto ya en Homero y Hesíodo. En primer lugar, la "tormenta" que se menciona en el verso 2, nos recuerda a *Il*. 4.275-82, donde el cabrero, desde lo alto de la montaña (como el pastor de este fragmento que se encuentra en el Mesapio, v. 10) ve avanzar una nube que trae tormenta y se preocupa de guarecer a sus cabras. Es muy posible que el pastor de este fragmento esté atento al mar y al cielo, del mismo modo que los pastores de la *Ilíada*, pues los fenómenos atmosféricos pueden poner en peligro al ganado[38].

Así, el pastor de este pasaje podría estar mirando al mar, como buen observador de la naturaleza que es por el oficio que desempeña. De repente, ve que se acerca tormenta, lo que le preocupa, pues debe buscar un lugar que cobije a sus vacas (como el cabrero de la *Ilíada*). Se fija, por tanto, con más atención en el mar para ver hacia dónde se dirige la tormenta y, entonces, ve el prodigio (θαῦμα, v. 12) de la aparición de Glauco.

En el verso 5 el pastor asegura la fiabilidad de sus ojos. En efecto, el pastor es, ya en la *Ilíada*, un *observador privilegiado* de la naturaleza, como acabamos de ver. En este entorno agreste y montañoso, no sólo pueden verse fenómenos atmosféricos, sino que también son posibles encuentros con dioses y circunstancias extraordinarias. Así, los reyes-pastores, como Anquises, disfrutan de encuentros amorosos con las diosas (*Il* 5.211-23, *h.Aphr.*); uno de los pastores de *Ifigenia entre los tauros* también siente miedo al ver las extrañas figuras de Orestes y Pílades en los acantilados de Tauris y reza

[38] Así, la niebla, que atrae al ladrón (*Il*. 3.10-4); la tormenta que acabamos de mencionar (*Il*. 4.274-82); el ruido de dos ríos, que es una amenaza de la crecida de las aguas (*Il*. 4.452-6); por contra, ante el buen tiempo el pastor «se alegra en su corazón» (*Il*. 8.555-61).

al hijo de la diosa marina Leucótea, a Palemón, para que les sea propicio (270-74); y los de *Bacantes* contemplan los ritos dionisiacos (657-774)[39]. Del mismo modo en este fragmento se hace mucho hincapié en el sentido de la vista: οὐκ ἀ]μβλυώσσων οὐδὲ μὰψ αὔ[τως βλέπων (6), κατειδον θαῦμα (12), siguiendo una tradición que, como estamos explicando, no es ajena a la caracterización funcional del pastor literario como espectador privilegiado.

En el verso 7 nuestro pastor de bueyes dice haber contemplado algo δεῖμα. El motivo del miedo o el asombro de los Sátiros y Sileno ante la contemplación de un θαῦμα es típico del drama satírico y así lo vemos, por ejemplo, en *Prometeo encendedor del fuego*, donde los Sátiros se muestran tan entusiasmados ante la nueva creación del Titán que quieren besar la llama (fr. **207 Radt); en *Rastreadores* de Sófocles, donde los Sátiros se sienten aterrorizados ante el sonido que proviene de la lira recién inventada por Hermes (fr. 314.131-297 Radt); y en *Arrastradores de redes*, donde reaccionarían con su habitual escándalo y temor ante el ruido que procedía del arca que contenía a Dánae y Perseo, aunque este momento del drama no se nos ha transmitido[40].

A continuación, este simpático personaje se define a sí mismo como ἄγραυλός (...) κἀπι[χώριος (8). El adjetivo ἄγραυλος se refiere a pastores en *Il*. 18.162 y Hes. *Th*. 26. Sin embargo, el adjetivo ἐπιχώριος nos pone ante un apuro si queremos considerar que es Sileno quien habla aquí, ya que no hay ninguna razón para que este personaje se designe a sí mismo como beocio.

La ἐσχατιά está bien representada en este pasaje. En primer lugar tenemos, «el elevado [promontorio] pelado del Mesapio» (10), donde pasta el ganado (11). En segundo lugar, un acantilado, ἀκτήν (14), lo que nos sitúa cerca del mar[41] y, en tercer lugar, el río Euripo, también mencionado en el fr. **25c Radt, al que hace referencia la perífrasis Εὐβοΐδα καμπὴν (13).

No es extraño que un pastor se encuentre en la montaña adonde lleva a su ganado a pastar en verano. Por otra parte, la escenografía de las montañas, lugar de pastores, junto a las orillas del mar, es apta para el drama satírico, como demuestra muy bien el fr. **46a Radt de *Los arrastradores de redes*, en que los pescadores, a orillas del mar, hacen un llamamiento de ayuda a los agricultores, pastores y carboneros, que

[39] Para los encuentros divinos en las montañas, cf. BUXTON (1994): 91.
[40] Sobre este *topos* satírico puede verse e.g. SUTTON (1980): 151-53; MELERO (1988): 414; VOELKE (2001): 273-99 y 378-79; O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 249 y, sobre todo, SEAFORD (2003): 36-44, que lo relaciona con el culto dionisiaco.
[41] Cf. E. *Cyc*. 85 y 702.

debían de andar cerca. Este parece ser un cuadro muy común en el drama satírico, así, el *Cíclope* se desarrolla también en un acantilado cerca del mar[42].

Podemos concluir que en *Glauco marino* el entorno pastoril y el pastoreo tenía gran importancia, como demuestra ampliamente el breve pasaje que acabamos de analizar. El personaje que habla es un pastor que, debido a su labor, se encuentra en lo alto de una montaña. Desde allí ve, quizá, una tormenta y un extraño ser que sale del mar. La contemplación de la naturaleza es una de las características más frecuentemente asociadas al pastor desde la poesía épica. Además, nos encontramos en un entorno normalmente habitado por pastores, la montaña y el mar. Sin embargo, no hallamos aquí una descripción de la naturaleza tan precisa y detallada como la de la párodo del *Cíclope*, más cercana a la écfrasis propia de la poesía bucólica, lo que demuestra la originalidad de Eurípides respecto a sus predecesores, así como su influencia en autores posteriores.

En cuanto al género al que se debe adscribir *Glauco marino*, no nos atrevemos a ofrecer una respuesta en un sentido o en otro, pues encontramos argumentos tanto a favor como en contra para considerarlo un drama satírico. Como ya hemos dicho, el argumento que subraya los motivos de la metamorfosis y la hierba mágica bien podría cuadrar en las exigencias del género. Ahora bien, no se nos ocurre por qué razón los Sátiros y Sileno estarían aquí pastoreando. ¿Quizá hayan robado los animales? ¿A quién? ¿Acaso se ven obligados a pastorear el ganado de un ser malvado, como en el *Cíclope*? En este caso, ¿de quién serían esclavos? Estas preguntas parecen imposibles de responder y tampoco ofrecen una explicación quienes dicen, sin más, que en esta obra los Sátiros son pastores[43]. Además, como hemos dicho, el adjetivo ἐπιχώριος no se adapta a Sileno, que sería, con bastante probabilidad, quien pronunciara estos versos, si estamos ante un drama satírico[44]. Finalmente, sobre todo, la escenografía pastoril parece remitir a un espacio extraescénico, el del enclave en el que se sitúa el prodigio, que relata el βουκόλος, y no al espacio escénico de la obra, que ignoramos.

[42] Para la asociación de montaña y mar en el mito griego en general vid. BUXTON (1994): 97-103; para esta asociación en el drama satírico vid. VOELKE (2001): 39-40.
[43] Vid. supra, p. 315, n. 34.
[44] Aunque también es posible que se trate de un pastor de la región que se encuentra el coro de Sátiros.

1.2. *Los Arrastradores de redes*

La mayor parte de la crítica considera que este drama satírico cerraría una trilogía trágica sobre Perseo de la que sólo conocemos dos títulos: *Fórcides* y *Polidectes*. Permanece dudoso el contenido de la obra que iría abriendo o cerrando la trilogía trágica y que bien podría centrarse en la primera etapa de la vida de Perseo –i.e. el maltrato de Dánae por parte de su padre Acrisio– o en la última –i.e. la muerte de Acrisio[45].

El contenido de los fragmentos actuales indica que el argumento de la obra versaba sobre el episodio de la llegada de Dánae, encerrada en un arca con su hijo Perseo aún muy pequeño, a la playa de Sérifos. La fuente principal, y además más próxima a Esquilo, es Ferécides (*FGrHist* 3 F 10): Acrisio, rey de Argos, había arrojado al mar dentro de un arca a su hija Dánae y a su nieto Perseo ante el aviso oracular de que moriría a manos de este[46]. El mar termina arrojando este peculiar "barco" a la isla de Sérifos, y allí Dictis, pescador y hermano del rey Polidectes, arrastra el extraño objeto hasta la arena con una red de pescar.

Los datos disponibles nos permiten cierta reconstrucción de la acción dramática. La escena tenía lugar en la playa de la isla de Sérifos (cf. fr. **47b 1 Radt). Intervenían Dictis como protagonista, Dánae, Sileno, y Perseo como personaje mudo, dada su corta edad. Hay dudas respecto a dónde colocar el fr. **46a Radt: hay quienes defienden que es el prólogo de la obra, mientras otros piensan que el prólogo sería recitado por Sileno antes de esta escena[47]. El fragmento nos indica que hay dos interlocutores: uno de ellos es, con gran probabilidad Dictis, sin embargo, la crítica se divide acerca de la identidad del otro personaje, que bien podría ser Sileno o el misterioso γέρων νησαῖος del verso 15[48]. Nosotros nos inclinamos a pensar que el otro personaje en escena es Sileno, ya

[45] Vid. SUTTON (1980): 20; GALLO (1981): 138-40; LLOYD JONES (1995): 531-32; VOELKE (2001): 390; PODLECKI (2005): 9-11; LUCAS DE DIOS (2008): 649-50; SOMMERSTEIN (2008): 42; O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 257.

[46] Para las fuentes antiguas, cf. VOELKE (2001): 234, n. 62.

[47] Así e.g. GALLO (1981): 142, que cree que en el prólogo Sileno daría las razones de la presencia de los Sátiros en la isla. Según el estudioso, podemos imaginar que los Sátiros naufragaron o que Dioniso los dejó allí o que fueron capturados durante un viaje por mar; también puede conjeturarse que eran esclavos del señor del lugar, Polidectes. Defienden, sin embargo, que estamos ante el prólogo SUTTON (1980): 17; SOMMERSTEIN (2008): 42; O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 255.

[48] WERRE-DE HAAS (1961): 26-27 se inclina por el anciano isleño, que sería un pescador del lugar que ayuda a Dictis en su tarea. Lo mismo piensa SOMMERSTEIN (2008): 45. Ambos arguyen que es extraño que Sileno aparezca con independencia del coro, sin embargo, como indica muy acertadamente SUTTON (1980): 17, n. 64, Sileno aparece en el *Cíclope* recitando el prólogo sin la compañía de sus hijos. Asimismo, TAPLIN (1977): 418 señala que en *Ichneutai* 39 Sileno también entra antes del coro. Por su parte, VOELKE (2001): 63, n. 18, siguiendo a CANTARELLA, considera la posibilidad de que el anciano de la isla designe al propio Sileno. O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 259, n. 1, creen que en todo caso

que, como afirma Gallo, la mención del "anciano isleño" no tiene por qué hacer referencia a uno de los interlocutores[49].

En esta escena vemos que en el arrastre de la red algo impide que se lleve a cabo la tarea de siempre, y Dictis pide ayuda a más gente. Desde este punto hasta el siguiente (fr. 47a Radt) hay una laguna de unos setecientos versos, sobre cuyo contenido la crítica coincide al menos en los componentes generales. El coro de Sátiros entraría en la párodo (fr. **46c Radt) respondiendo a la llamada del personaje del prólogo, y deseosos de colaborar, ya que tal vez Sileno ha llegado a un acuerdo previo con Dictis sobre el reparto del "tesoro" caído en la red. En el primer episodio, y una vez que el arca ha sido arrastrada fuera del agua, se oyen lamentos humanos dentro, lo que aumenta la tensión, que termina en sobresalto cuando salen de dentro Dánae y el niño Perseo. La heroína cuenta su infortunio y Dictis manifiesta su benevolente disposición a ayudarla, al tiempo que Sileno pretende su parte en consonancia con el acuerdo antes convenido. Los dos personajes discuten por la mujer y Dictis sale en busca de ayuda. En este punto habría tal vez un canto del coro, lleno de satisfacción porque interpreta la marcha de Dictis como una victoria de su candidato. Quedan en escena Sileno, la heroína y el coro de Sátiros (fr. 47a Radt): el primero expone solemnemente su voluntad de proteger a la muchacha, pero esta siente miedo de la euforia de los Sátiros, por lo que suplica ayuda a Zeus, el auténtico responsable de todo su infortunio, y en caso contrario, se muestra dispuesta al suicidio. Ante tal actitud de Dánae, Sileno cambia de estrategia y decide conquistar a la madre ganándose la voluntad del niño, al que hace todo tipo de carantoñas y promesas de vivir al estilo de los Sátiros. Tal vez el coro se unía en el empeño. En cualquier caso, al final están convencidos del éxito ante la muchacha, puesto que, para ellos, está claro que la heroína debe arder en deseos de casarse con Sileno, y todos ellos estallan en un anticipado canto de bodas (fr. 47a 821-32 Radt). En este punto se termina el papiro y nos quedamos sin apoyos, pero el esquema tradicional de todo drama satírico permite verosímilmente adivinar el desenlace: las cosas no terminarían como los Sátiros suponían; Dictis volvería y acabaría con los planes de los Sátiros, bien mediante amenazas, bien mediante la promesa de alguna sugerente

---

designaría más bien a Dictis, si es que no se trata de una alusión a Proteo, el "viejo del mar". LLOYD-JONES (1995): 537 n. 1 también cree que designa a Proteo.

[49] GALLO (1981): 143-45. También se inclinan por Sileno LLOYD JONES (1995): 532; VOELKE (2001): 274 y 294; POZZOLI (2004): 188-89. Algunos piensan que los versos deben atribuirse al coro, así SETTI (1981): 20-28, o solo a Dictis, vid. RADT (1985): 162, LUCAS DE DIOS (2008): 279, n. 529 y 280, n. 542.

recompensa[50]. Faltarían, por tanto, bastantes versos para el desenlace, lo que demuestra que *Arrastradores de redes* debía de ser tan larga como una tragedia de Esquilo, al contrario de la brevedad del *Cíclope*[51].

El mar, elemento característico de algunas representaciones de la ἐσχατιά, que aparece, además, en muchos de los dramas satíricos que venimos comentando, como *Circe*, *Proteo*, *Glauco marino* de Esquilo y el *Cíclope* de Eurípides, se encuentra muy presente en los fragmentos. Así, en el fr. **46a Radt dos personajes (probablemente Dictis y Sileno) discuten mientras arrastran las redes desde el mar: εἴ που θαλάσσης (v. 4), λεῖος πόν[τος (v. 5), [δ]ῶρον θαλάσσης (v. 11), θαλάσσης δίκτυον (v. 12); en el fragmento **46c Radt tenemos la frase: χώρας ποντ[ιας (v. 4). En el fragmento 47a Radt, Dánae suplica a Zeus que nadie vuelva a lanzarla al mar de nuevo: μὴ ποντίσῃ τις αὖ πάλιν (v. 780), mientras que en el canto de boda los Sátiros hacen referencia al tiempo que Dánae ha pasado bajo el mar: πολὺς ἦν αὐτῇ / χρόνος ὅν χήρα κατὰ ναῦν ὕφαλος / τείρετο (fr. 47a 827-9 Radt). Además, en este paisaje marino, hay también una cueva, como en el *Cíclope*: δέρκου νυν ἐς κευ[θμῶνα (fr. **46a 6 Radt).

Espacio de pescadores, las orillas del mar no están lejos de las tierras de pastoreo y los lugares boscosos[52], reflejados en el llamamiento de ayuda que hace, con bastante probabilidad, Dictis[53] a los campesinos, viñadores pastores y carboneros, ante la imposibilidad de arrastrar la red (fr. **46 a 18-20 Radt):

]πάντες γεωργοὶ δεῦτε | κἀμπελοσκάφοι
]ε ποιμήν τ΄ εἴ τίς ἐστ |[ἐ]γχώριος
]οι τε καὶ μα|[ρ]{ε}[ιλ]ευτῶν ἔθνος

«¡Todos los campesinos venid aquí y los viñadores
] y si hay algún pastor del lugar
] y la tribu de los carboneros!»

[50] Esta es la línea argumental que defienden WERRE-DE HAAS (1961): 73-74; SUTTON (1980): 17-20; SOMMERSTEIN (2008): 42-43; LUCAS DE DIOS (2008): 274-76. SUTTON (1980): 20, piensa, basándose en la *Amimone*, que al final Dictis debía de casarse con Dánae, pues el matrimonio es una buena manera de alcanzar el final feliz obligatorio para el género. Desde nuestro punto de vista, el matrimonio no es preciso, ya que el rescate de Dánae de los semibestiales Sátiros procura un final feliz. Además, no conocemos ninguna fuente mitográfica en que se presente a Dictis y Dánae como marido y mujer. Cf. SOMMERSTEIN (2010): 237.
[51] Vid. STOREY & ALLAN (2005): 164; SOMMERSTEIN (2008): 43 y (2010): 236; O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 57 n. 191.
[52] Como pone de relieve VOELKE (2001): 40.
[53] Cf. e.g. WERRE-DE HAAS (1961): 32 y SOMMERSTEIN (2008): 45-46.

En este momento se produciría la entrada del coro, deseoso de ayudar a cambio de una sustanciosa recompensa[54]. Podemos imaginar la decepción y desesperación de Dictis cuando, habiendo llamado a los trabajadores del lugar, ha de contentarse con los Sátiros, quienes son incapaces de realizar cualquier trabajo duro debido a su carácter infantil, juguetón y festivo. Prueba de ello son las promesas que hace Sileno a Perseo[55] –con la intención de conquistar a Dánae ganándose la simpatía del niño– en el fr. 47a 812-20 Radt, donde canta los placeres de la vida silvestre dedicada a la caza, de la que el niño podrá disfrutar con su nuevo "papá". La caza, en efecto, es la actividad recreativa que llevan a cabo los hombres acomodados en su tiempo libre, tal como veremos en el *Cíclope*, donde Polifemo se dedica a cazar, mientras los Sátiros se ven obligados a cuidar y pastorear su ganado. En el mundo gozoso y libérrimo de los Sátiros no tienen cabida las actividades que implican responsabilidad y trabajo arduo, como la pesca y, sobre todo, el pastoreo.

La escena de llamamiento de ayuda es, como veremos, similar a la de Apolo en los *Rastreadores* de Sófocles (cf. fr. 314.39-44 Radt e *infra*)[56].

Nos encontramos, por tanto, en un ambiente rural, propio del drama satírico, en que conviven campesinos y pastores[57]. Hay que señalar que el llamamiento obedece a una cierta graduación espacial: primero, se llama a los campesinos, trabajadores de las tierras cultivadas, que están más cerca de la ciudad; después a los pastores, que suelen habitar o transitar las montañas y los lugares alejados del núcleo urbano; y, por último, a los carboneros cuya actividad se realiza bajo tierra.[58] El fragmento nos sitúa así en el espacio del imaginario griego, donde la montaña es un espacio liminal compartido por

[54] Cf. WERRE-DE HAAS (1961): 32; TAPLIN (1977): 418-19; SUTTON (1980): 18; SOMMERSTEIN (2008): 42 y (2010): 236; O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 255. SETTI (1981): 28 piensa que el coro está en escena y que en este momento entrarían los personajes a los que ha llamado Dictis como personajes mudos. Nosotros nos inclinamos a pensar que entra el coro con su algarabía característica, pues creemos que la conjetura de SETTI no se adapta bien a las exigencias del género. GALLO (1981): 142 ve en esta escena una prueba de que los Sátiros estarían trabajando como esclavos, probablemente de Polidectes, en el campo y, que, por ello, acuden a la llamada que se hace a los trabajadores del lugar. Creemos con WERRE-DE HAAS (1961): 33 que en esta obra los Sátiros no eran esclavos, sino que, como seres que habitan los bosques, acudirían a la llamada de ayuda, lo cual impresionaría a Dictis.

[55] LUCAS DE DIOS (2008): 290, n. 582, con quien estamos de acuerdo, atribuye estas palabras a Sileno. SOMMERSTEIN (2008): 55 las atribuye al coro. En cualquier caso, ambos personajes son Sátiros.

[56] Vid. TAPLIN (1977): 419; SUTTON (1980): 18, O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 259, n. 4.

[57] El ambiente rural del drama satírico ha sido bien estudiado por ROSSI (1972): 248-301, PAGANELLI (1989): 213-82 y, sobre todo, VOELKE (2001): 37-51.

[58] Como ha notado acertadamente POZZOLI (2004): 194.

pastores, carboneros y cazadores[59]. No es extraño, en absoluto, que los pastores estén cerca del mar, como ya hemos visto, por ejemplo, en el fragmento 25e Radt del *Glauco Marino* esquíleo, cuyo narrador, un pastor, ha llevado a pastar sus vacas a las cumbres del Mesapio, junto al mar. Allí ubica también Eurípides a sus pastores en dos de sus obras trágicas más famosas de la antigüedad, *Ifigenia entre los tauros* y *Andrómeda*: en el imaginario antiguo, estos personajes, capaces de adentrarse en un mundo salvaje, son los más proclives a descubrir objetos extraños o peligrosos[60]. Así, el εὕρημα, motivo propio del drama satírico[61], representado por el arca que encierra a Dánae y Perseo, está en nuestro drama relacionado con el espacio propio de los pastores y pescadores, a quienes Dictis llama en su ayuda, pero son los Sátiros quienes finalmente acuden y mostrarían, muy probablemente, su consabida estupefacción ante el descubrimiento de este extraño objeto, así como su cobardía, *topos* del género, ante los gritos de auxilio de Dánae y su pequeño encerrados en el arca.

El llamamiento parece repetirse, tal vez en boca del coro, en el fr. **46c 4-5: χώρας ποντίας / π]άντες τ΄ ἀγρῶσται κα[ὶ / βοηδρομεῖτε[62].

La ἐσχατιά se presenta en *Arrastradores de redes* como un lugar agreste a orillas del mar, tal como en el *Cíclope*, donde pescadores y pastores trabajan cerca unos de otros, como en *Ifigenia entre los tauros* y *Andrómeda* de Eurípides. Sin embargo, aquí, al contrario que en el *Cíclope* euripídeo, donde no existe la agricultura y no se conoce el vino, Sérifos se nos presenta como una isla fértil y rica en todo tipo de oficios, cuya labor supone un beneficio para la humanidad. Señal de que no estamos ante una tierra salvaje como era la de Polifemo[63].

Finalmente, no parece que los Sátiros ejerzan aquí ninguna labor servil ni que estén representados en el grupo de agricultores, viñadores, pastores y carboneros a los

---

[59] BUXTON (1994): 83-84 afirma que en la Grecia antigua, donde se daba gran importancia a la agricultura, pastores y pescadores eran vistos como seres inferiores y totalmente marginales. Ello es así en algunas ocasiones, pero no siempre, dado que pastores y pescadores van y vienen a la ciudad para vender sus productos. De hecho, en el *Cíclope* de Eurípides el forzado pastor Sileno vende los animales de Polifemo por un vaso de vino, en una imagen que evoca el intercambio comercial introducido en la sociedad, según Dicearco, por los pastores. Por tanto, más que *outsiders* en el pleno sentido de la palabra, pastores y pescadores son intermediarios que cruzan constantemente el límite entre el campo y la ciudad.

[60] Vid. BUXTON (1994): 101, quien afirma que son precisamente los pastores y los pescadores quienes con más asiduidad, en el mito griego, hacen descubrimientos de objetos maravillosos, ya en la montaña, ya en el mar.

[61] Vid. e.g. MELERO (1988): 407; VOELKE (2001) : 273-99; SEAFORD (2003): 36-37.

[62] Sobre la interpretación de esta escena, vid. LUCAS DE DIOS (2008): 282, n. 552. WERRE-DE HAAS (1961): 33 coloca el fragmento en la párodo: los Sátiros, incapaces de llevar a cabo la tarea encomendada, hacen un llamamiento de ayuda, tal como ha hecho anteriormente Dictis. SOMMERSTEIN (2008): 47 conjetura, si bien con cautela, que el hablante podría ser Sileno.

[63] Vid. WERRE-DE HAAS (1961): 29 y VOELKE (2001): 40.

que pide ayuda Dictis. Podemos, así pues, pensar que aparecerían en escena con el περίζωμα propio de su atuendo, y no con el vestuario propio de alguna profesión. Parece, por tanto, probable que Eurípides haya sido el único dramaturgo que ha convertido a los Sátiros en pastores, a costa de dos estrategias dramatúrgicas singulares y paradójicas: por un lado, sofisticar al pastor tradicional de este mito, Polifemo, que ahora se dedica a la caza y ostenta maneras tiránicas; por otro lado, convertir la utopía del espacio feraz de la *Ciclopia* odiseica en una distopía rocosa y hostil con marcados elementos de alteridad barbarizante[64].

1.3. *Prometeo encendedor del fuego*

Diversos testimonios certifican la existencia de cuatro títulos de obras dramáticas esquíleas en torno a la figura de Prometeo: *Prometeo encadenado* (conservada), *Prometeo liberado*, *Prometeo portador del fuego* y *Prometeo encendedor del fuego*. A veces se ha propuesto la posible identificación de *Prometeo portador del fuego* y *Prometeo encendedor del fuego*: se trataría de la misma pieza porque el título parece hacer alusión al mismo episodio mítico: la entrega del fuego a los hombres; así, estaríamos ante un simple caso de duplicación del título en algún momento de la tradición[65]. Pero la hipótesis más aceptada es identificar este *Prometeo encendedor del fuego* con el simple *Prometeo* que en calidad de drama satírico es mencionado en una noticia didascálica sobre la tetralogía esquílea de los *Persas*, representada el año 472 a. C[66].

El episodio mítico, por otra parte, nos es bien conocido gracias a Hesíodo[67]. Los fragmentos conservados (204a - 207 Radt) hacen referencia al descubrimiento del fuego por parte de los Sátiros, con lo que Esquilo explotaba en esta obra el motivo del εὕρημα típico del drama satírico. Por un escolio a Hesíodo (sch. *Op*. 89=fr. **207a Radt) sabemos que en este drama los Sátiros entregaban la tinaja con todos los males a Prometeo, quien, a su vez, se la daba a Epimeteo.

Este drama satírico debía de dar cabida a una cierta ambientación pastoril, pues la ἐσχατιά es, como hemos visto, un ambiente muy propicio para representar la vida

[64] Vid. Capítulo 9.
[65] Como defiende SOMMERSTEIN (2008): 210-13.
[66] En efecto, en el argumento a *Persas* (Test. 55a Radt) se dice que Esquilo venció en el arcontado de Menón con *Fineo*, *Persas*, *Glauco de Potnias* y *Prometeo*. Cf. TAPLIN (1977): 426; SUTTON (1980): 25; LLOYD-JONES (1995): 563; YZIQUEL (2001): 7; PODLECKI (2005): 7; LUCAS DE DIOS (2008): 560-61, SOMMERSTEIN (2010): 224; O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 282-83.
[67] Cf. Hes., *Th*. 535-612 y *Op*. 42-105.

primitiva de la humanidad, elemento esencial de este mito situado en la Edad de Oro. Desgraciadamente, poco o nada se puede colegir a este respecto de los fragmentos. Sin embargo, en el fr. **204b Radt en que el coro celebra el descubrimiento del fuego y el placer extático que ello les reportará, pues Ninfas y Náyades se unirán a su baile, como si de un *thiasos* dionisiaco se tratara[68], parece haber también una invitación a que los pastores se unan a su fiesta:]αι πομέν[.]ς πρέπειν (v. 18). Solo conservamos dos palabras que hagan referencia a la vegetación exuberante de una ἐσχατιά que parece transmutada en un *locus amoenus*, reverdecido por la llegada de un elemento civilizador, i.e. el fuego: β[α]θυξυλο[(fr. **204b 24) y λειμών[.] (fr. **204c 2). Como señalara Voelke, la evocación de Ninfas y pastores sugiere, sin duda, un espacio pastoral[69]. El canto de los Sátiros parece que hacía "conveniente" que los pastores se entregaran a "danzas nocturnas" (νυκτίπλαγ|[κτον [ὄρχημα]), "coronados de irreprochables hojas" (ἀ[με]μφ[έσ]σιν ἐπιστε[φεῖς φύλ]λοις)[70].

En la poesía bucólica encontraremos a pastores disfrutando de la música y la danza, sin embargo, aquí, el contexto es bien distinto. No ha de extrañarnos que los Sátiros quieran unirse a los pastores, ya que unos y otros comparten un espacio común, el de las montañas y los bosques, tal como hemos visto en *Arrastradores de redes* y como veremos en *Rastreadores* de Sófocles. Además, como señala Voelke, en este fragmento Esquilo no le da al fuego una significación política por su inserción en un ritual cívico; más bien, el fuego que descubren y celebran los Sátiros, en este espacio habitado por Ninfas y pastores, se presenta como fuego doméstico (ἑστιοῦχον, fr. **204b 4-5 Radt) y nutricio (φερέσβιος, fr. **204b 12 Radt)[71]. Para el drama satírico no se trata tanto de integrar el fuego en el espacio político, sino de integrar el lugar mismo de su descubrimiento, a través de su puesta en escena, en el corazón de la ciudad de Atenas. Así, este espacio de los márgenes se revela fundador del orden civilizado con el que están relacionados el fuego y los pastores[72]. En efecto, los pastores, los primeros en el peldaño en la escala de la humanidad hacia la civilización, aparecen relacionados

[68] Cf. YZIQUEL (2001). 10. Por su parte VOELKE (2001): 182 señala que este fragmento lírico constituye una pausa en la acción dramática y podría asumir la función de un estásimo.
[69] VOELKE (2001): 39.
[70] Según reconstrucción de Snell del fr. **204b 19-20 Radt. Vid. RADT (1985): ad loc.
[71] Como señalara FLINTOFF (1992): 76 el adjetivo φερέσβιος tiene una marcada asociación con la tierra y con la comida que de ella proviene. En su canto jubiloso los Sátiros podrían llamar a unirse en sus danzas de celebración a campesinos y pastores, como en otros dramas satíricos (e.g. *Arrastradores de redes* de Esquilo y *Rastreadores* de Sófocles) se les invoca para que acudan a ayudar. Campesinos y pastores ocupan el espacio liminal entre la πόλις y la ἐσχατιά. Vid. también VOELKE (2001): 276, n. 4.
[72] Vid. VOELKE (2001): 276-78 y 366, n.77. Para un análisis de la obra en relación con su tetralogía y con la tragedia esquílea, vid. YZIQUEL (2001): 7-10.

con el fuego como elemento civilizador desde los inicios de la literatura griega. Así, lo primero que ven los compañeros de Odiseo cuando están frente a la tierra de los Cíclopes es el humo que produce el fuego (*Od*. 9.166-7), Polifemo trae leña a la cueva para encender el fuego (*Od*. 9.233-4), cosa que hace nada más levantarse (*Od*. 9.308), mientras que el Polifemo del *Cíclope* de Eurípides usa el fuego para el sacrificio aberrante en que las víctimas son los compañeros de Odiseo (*Cyc*. 383-405). Pero los pastores no solo usan el fuego para calentar el hogar y preparar la comida, sino también como arma defensiva para proteger su más valiosa posesión, su ganado, del ataque de las bestias montaraces (cf. *Il*. 11.548-57, 17.656-60).

Esquilo ha querido localizar el don de Prometeo a la humanidad en el espacio rural propio del drama satírico. Al contrario que la canción pastoril de la párodo del *Cíclope* euripídeo, el énfasis no parece estar aquí en la desolación de un espacio pastoral alejado de las danzas dionisiacas, sino en un espacio que celebra entre coros de Ninfas y pastores el descubrimiento del fuego civilizador de Prometeo. En este contexto, los Sátiros quieren unirse a quienes, como ellos, habitan las montañas y bosques, los pastores, representantes aquí de los primeros hombres que recibieron el fuego prometeico, para quienes este nuevo εὕρημα reportará grandes beneficios: la cocción de la carne y de la leche para hacer quesos; el asentamiento estabular frente a las prácticas trashumantes; y la posibilidad de empleo de una nueva arma defensiva. No parece que los Sátiros estén aquí obligados a alguna labor o esclavizados por algún ser malvado; todo lo contrario, son los testigos del portento que lleva a cabo el Titán y, para ello, parecen ataviarse con sus mejores galas, *chitones*, como muestra el v. 3 del fr. **204b Radt.

Podemos concluir, por tanto, que los elementos propios de la ἐσχατιά: mar, montaña, bosque, prado y tierras de pastoreo, ofrecen un contexto escenográfico proclive a la figura del pastor y a los elementos pastoriles. Sin embargo, no parece, según la información que nos transmiten los escasos fragmentos conservados (aunque nada se puede afirmar con total seguridad), que en los dramas satíricos esquíleos esta escenografía tuviera tanto peso como en el *Cíclope* de Eurípides. Por otra parte, es casi imposible afirmar si los Sátiros eran pastores en *Circe*, como opina una parte de la crítica, si bien, la inmensa mayoría se pronuncia a favor de la metamorfosis de los propios Sátiros. Los exiguos versos que conservamos de esta obra no nos permiten pronunciarnos en un sentido u otro, pero, en cualquier caso, aun si el coro estuviera forzado a cuidar y vigilar los rebaños de Circe, estos serían unos rebaños atípicos

compuestos por fieras con vestigios humanos. Por su parte, si también ejercían de pastores en *Proteo*, de nuevo, el ganado, compuesto por focas y no por convencionales vacas, ovejas o cabras, destaca la excepcionalidad de su labor y los aleja del modelo convencional de la figura del pastor del mito y de la tradición literaria. Mientras el carácter satírico de *Glauco marino* esté *sub iudice*, es probable que Eurípides haya sido, quizá, el primero en hacer de los Sátiros pastores y en poner en su boca una canción pastoril. La originalidad de Eurípides estribaría en trasladar la caracterización pastoril a Sileno y los Sátiros a costa de la sofisticación grotesca e intelectualizada de Polifemo, el Cíclope pastor por excelencia, que ahora se dedicaría a la caza.

2. Sófocles

Los dramas satíricos de Sófocles cuyos títulos conocemos o de los que poseemos algún fragmento son: *Ámico* (Ἄμικος), *Anfiarao* (Ἀμφιάραος), *Los Amantes de Aquiles* (Ἀχιλλέως ἐρασταί), *Dioniso niño* (Διονυσίσκος), *En Ténaro* (Ἐπί Ταίναρῳ), *Heracles niño* (Ἡρακλίσκος), *Heracles* (Ἡρακλῆς), *Ínaco* (Ἴναχος), *Rastreadores* (Ἰχνευταί), el *Juicio* (Κρίσις), *Eneo* (Οἰνεύς), *Salmoneo* (Σαλμωνεύς) y *Hybris* (Ὕβρις). Se ha conjeturado con cierto grado de certeza el carácter satírico de *Cedalión* (Κηδαλίων), *Necios* (Κωφοί), *Momo* (Μῶμος) y *Pandora* o *Los que golpean con el martillo* (Πανδώρα ἢ Σφυροκόποι). Por último, es mucho más dudoso el carácter satírico de *Admeto* (Ἄδμετος), *La boda de Helena* (Ἑλένης γάμος), *Disputa* (Ἔρις), *Cerbero* (Κέρβερος), *Yambe* (Ἰάμβη), *Nausícaa* o *las lavanderas* (Ναυσικάα ἢ Πλύντριαι) y *Los comensales* (Σύνδειπνοι)[73].

De entre los dramas satíricos atestiguados con total seguridad, solo poseemos fragmentos de cierta longitud de *Los amantes de Aquiles*, *Ínaco*, *Rastreadores* y *Eneo*. Dado que los fragmentos correspondientes a *Los amantes de Aquiles* y *Eneo* no parecen presentar indicios de temática pastoril, hemos de centrarnos en el estudio de *Ínaco* y *Rastreadores*, cuyos fragmentos presentan temas pastoriles.

2.1. *Ínaco*

Ínaco es un dios río, hijo de Océano y Tetis, y por varios motivos en relación estrecha con Argos, de cuya región se le tenía por rey en tiempos muy antiguos. Pero en el relato mítico destaca, sobre todo, por el episodio de su hija Io. Zeus se había

[73] Seguimos la lista de dramas satíricos sofocleos proporcionada por O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 504-506. Un tanto distinto es el catálogo que ofrece SEIDENSTICKER (2012): 212-13.

enamorado de esta muchacha y, mediante algún tipo de estratagema, consiguió unirse a ella. Pero Hera pronto sospechó, y el esposo infiel, para librar a Io de la venganza de la airada diosa, la convirtió en vaca o, según otras versiones del mito, fue la propia Hera quien, airada, llevó a cabo la metamorfosis. La esposa de Zeus, no obstante, encargó a Argos, el de los cien ojos, que la custodiase para evitar, así, cualquier prolongación de las relaciones de su marido con la muchacha. Esta, por su parte, inició un periplo errante por toda Grecia, y los lugares por donde pasaba obtenían el beneficio de una repentina e inusitada fertilidad. Sin embargo, Zeus, compadecido de ella, envió a Hermes a que la arrancase de la vigilancia de su obstinado guardián. El dios-mensajero así lo hizo, y llegándose a donde estaban Argos y la mujer-vaca, adormeció, primeramente, a Argos con el sonido de su siringe y, luego, le dio muerte con su espada. Entonces Hera envió contra Io un tábano que la atormentaba sin cesar. La muchacha, en el curso de su marcha errante, pasó a Egipto, donde en una nueva unión con Zeus tuvo un hijo, Épafo y, posteriormente, fue al fin vuelta a su forma primera. Pero, entretanto, su padre Ínaco por toda esta serie de peripecias de su hija llevaba una existencia doliente, que le llevó incluso, según algunos, a intentar atentar contra el propio Zeus y, según otros, lo sumió en la más profunda locura[74].

Del *Ínaco* solo se nos han transmitido dos escenas a través de *POxy*. 2369 (frr. **269a y **269b Radt) y *PTebt*. 692 (frr. **269c, **269d y **269e Radt) junto con algunas citas de transmisión indirecta provenientes de gramáticos y escoliastas (frr. 270-295 Radt). Hay varios puntos problemáticos en la reconstrucción de la obra[75]. El primero, averiguar qué versión del mito sigue Sófocles respecto a la transformación de Io, pues existen dos variantes: una, según la cual fue transformada por Zeus y otra, según la cual fue transformada por Hera. El fragmento **269a Radt parece dejar claro que fue el dios el causante de la metamorfosis[76].

En segundo lugar, está el problema de identificar al "extranjero" y al "bárbaro negro" del mismo fragmento. La crítica se divide en varias opiniones: se refiere a Zeus,

[74] Vid. PEARSON (1917) I: 197-98; LUCAS DE DIOS (1983): 122-123; O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 315, que hacen hincapié en el tratamiento del mito por parte de los trágicos.
[75] Su datación oscila entre el 430-425 a.C., vid. LLOYD-JONES (1996): 117, LUCAS DE DIOS (1983): 127, n. 418.
[76] Así piensa también PAVESE (1967): 35; LLOYD-JONES (1996): 114 y VOELKE (2001): 244-50. Se inclinan por Hera SUTTON (1974b): 218 y ALLAN (2003): 311-12. Deja la cuestión en suspenso PEARSON (1917) I: 199.

pero este no aparece en la obra[77]; se trata de Zeus que, en efecto, forma parte de las *dramatis personae*[78] o se refiere a Hermes[79].

En tercer lugar, los fragmentos ofrecen poca información para la reconstrucción del argumento de la obra. En el fr **269a Radt, alguien parece estar narrándole a un interlocutor la metamorfosis de Io, probablemente se trate de Ínaco que se dirige al coro[80].

El fragmento **269c Radt hace referencia a Hermes (v. 22) y al gorro de Hades (v.19) que, como es bien sabido, tenía el don de hacer a sus portadores invisibles. Es muy posible, por tanto, que en esta escena Hermes, que se habría puesto el gorro de Hades, probablemente, para vencer a Argos[81], no pueda ser visto por los Sátiros y los esté asustando. También parece posible que Iris apareciese (fr. 272), enviada por Hera, para desbaratar los planes de Hermes[82]. Asimismo, está claro que Ínaco es convertido en río (frr. 270-*271 Radt), lo que ha llevado a algunos críticos a suponer que ya Hera, ya Poseidón habrían causado la sequía en Argos, de la que hablan algunas fuentes mitográficas y que se explicaría en una parte perdida de la obra, bien en el prólogo, bien

[77] Vid. LUCAS DE DIOS (1983): 126.

[78] Así opina COLLINGE (1958/9) : 33, n. 1, que piensa que el dios solo aparecía *ex machina* al final de la obra a partir de sch. Ar. *Pl.* 807 y considera que *Ínaco* es una tragedia. PAVESE (1967): 36-8 cree que es Zeus, pero duda si este aparecía en la obra o no. LLOYD-JONES (1996): 114 y VOELKE (2001): 244-50 siguen la hipótesis de SEAFORD de que sería Zeus Ctonio quien aparecía en escena. LIBRÁN MORENO (2001): 110 cree que partir del escolio a Ar. *Pl.* 807 (fr. 275 Radt) parece "irrebatible" que Zeus efectivamente aparecía entre las *dramatis personae*. El escolio emplea el verbo εἰσέρχομαι o εἰσεῖμι en relación con Zeus en esta obra y este verbo «es el utilizado para referirse técnicamente a las entradas de coros y actores en el escenario». Según LIBRÁN MORENO el dios disfrazado podría ser Zeus pues «hasta que la ausencia de Zeus del escenario trágico se convirtió en la nueva ortodoxia, nadie había discutido la presencia del padre de los dioses disfrazado de "bárbaro negro"». Sin embargo, TAPLIN (1977): 431 n. 3 opina que este escolio debe ser tomado en un sentido figurado. Cf. también VOELKE (2001): 245, n. 91 y SEIDENSTICKER (2012): 215 y n. 30.

[79] Vid. SUTTON (1974b): 215 y (1974c): 163, donde afirma que la violación de las normas de la ξενία por parte del huésped Hermes sería uno de los temas clave de Ínaco, adoptado de la *Odisea*. ALLAN (2003): 313 y 316-17 también piensa que el bárbaro negro es Hermes.

[80] Como piensan SUTTON (1974b): 215; LLOYD-JONES (1996): 114 y SEIDENSTICKER (2012): 215.

[81] Pero parece que no lo ha conseguido, cf. fr. **269c 7 Radt. LLOYD-JONES (1996): 115; SUTTON (1974c): 166; VOELKE (2001): 365 y SEIDENSTICKER (2012): 216 también defienden que Hermes es aquí invisible.

[82] Según la propuesta de ALLAN (2003): 320-21, Iris aparecería en el prólogo, que abriría el dios Hermes disfrazado de "bárbaro negro", es decir, de Riqueza o Plouto.

en la escena anterior a la del *PTebt*[83]. Sin embargo, poco más puede colegirse acerca del argumento y de cómo se desarrollaban estos acontecimientos[84].

Centrémonos, por tanto, en los personajes pastores que pudieran aparecer en la obra. El fr. 281 Radt (Ar. *Ec.* 79 ss. y sch. ad 80-81) deja claro que Argos, el panóptico guardián de Io, vestía la διφθέρα, la chaqueta de piel de cabra propia de pastores, por lo que se puede conjeturar, casi con total seguridad, que Argos aparecía en escena vestido como un rústico pastor y con una máscara que mostrase sus múltiples ojos[85]. Además, el escolio a A. *Pr.* 574a (fr. 281a Radt) asegura que Sófocles en el *Ínaco* hacía aparecer a Argos cantado. Podemos deducir, por su oficio, que podría aparecer entonando un βουκολικόν μέλος[86].

En el fr. **269c 7-8 Radt tenemos σύριγγο[ς] δὲ κλύω / σ]ταθμου. A continuación, una parte cantada en que se nombra el gorro de Hades (v. 19)[87] y se dice que los ruidos que se oyen deben de proceder de Hermes (vv. 20-22). La escena, desde nuestro punto de vista, debe de reconstruirse de la siguiente forma: varias fuentes nos dicen que Hermes usó el sonido de la siringe, que él mismo habría creado si atendemos al *Himno Homérico a Hermes*[88], para adormecer a Argos. Por tanto, es posible que Hermes, cubierto con el gorro de Hades que proporciona invisibilidad, haya tocado la siringe para vencer a Argos[89]. Los Sátiros habrían escuchado este sonido y se habrían

[83] SEDIDENSTICKER (2012): 217 piensa que la sequía sería explicada en el prólogo; SUTTON (1974b): 218 considera que la sequía llegaría cuando Hera manda a Argos a custodiar a Io, en una escena anterior a la del *PTebt*. VOELKE (2001): 250 y n. 110 cree que no hay nada en el drama que haga sospechar la responsabilidad de Hera en esta sequía y que más bien debería atribuirse a la sequía proverbial de la «sedienta Argos», causada por Poseidón. Lo mismo opinan LLOYD-JONES (1996): 114 y ALLAN (2003): 315.

[84] Vid. e.g. las distintas reconstrucciones de SUTTON (1974b): 213-26; PAVESE (1967): 31-50 y ALLAN (2003): 309-28. Esta última es, desde nuestro punto de vista, bastante especulativa.

[85] Cf. PEARSON (1917) I: 207; SEIDENSTICKER (2012): 217; O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 331, n. 32. Pólux describe, entre las máscaras propias de sirvientes, la διφθερίας, lo que puede ser una prueba de que se trata de un vestuario antiguo y bien establecido para los pastores, vid. PICKARD-CAMBRIDGE (1991): 194.

[86] Según Christina Heynen & Ralph Krumeich, en KPS (1999): 342, la información de los escoliastas de que Sófocles hace cantar a Argos demuestra que esta escena debió de ser espectacular. Tal vez Argos (¿junto con los Sátiros?) cantaba un canto pastoril, como propuso PFEIFFER (1938): 28-29, tal vez incluso se representaba un agón musical entre él y Hermes. Cf. infra, n. 89.

[87] Un ánfora del último cuarto del siglo VI a. C. parece representar a Hermes con el gorro del Hades en presencia de Argos vid. LIMC 5 s.v. 'Hermes' nº 837.

[88] Vid. Capítulo 3.

[89] LLOYD-JONES (1996): 115-17 sospecha que Hermes retaba a Argos a una competición musical y se imagina la escena puntuada por los comentarios jocosos de los Sátiros, «cuya ayuda al pastor Argos habría valido de bien poco». Lloyd-Jones se pregunta incluso si los Sátiros habrían constituido el jurado de este certamen musical, como podrían sugerir las alusiones a votos en los frr. 288 y 295 Radt. Nos preguntamos si una copa beocia de figuras rojas (ca. 430 a.C.), conservada en el Museo Nacional de Atenas, puede hacer referencia a este drama satírico y confirmar la hipótesis de Lloyd Jones. En ella, Hermes sostiene una espada mientras Argos parece estar tocando el *aulos* en presencia de un Sátiro, vid. LIMC 5 s.v. 'Hermes' nº 852. La liberación de Io y la muerte de Argos está bien representada en el arte

asustado, del mismo modo que en *Rastreadores* se acobardan ante la música que procede de la lira. Hermes habría aprovechado la situación para burlarse de ellos, tocando aquí y allá sin que los Sátiros pudiesen advertirlo[90].

De interés es también el fr. 270 Radt en que el corifeo celebra a Ínaco y su río epónimo. Observamos, en efecto, los elementos comunes en la ἐσχατιά: las fuentes (κρηνῶν, 1), cuyo padre es el Océano; y Argos descrita como un πάγος de Hera (3). Sin embargo, no parece que el drama se desarrollase sobre un πάγος, como el *Cíclope* de Eurípides, sino, más bien, en las tierras llanas, cerca de las zonas de cultivo[91] y, así, este fragmento alude a la riqueza agrícola (Ἄργους τε γύαις) que reportará a Argos el río Ínaco. Se trata de un fragmento lírico, ya en boca del coro o del corifeo que no remitiría al espacio escénico propiamente dicho.

El fr. *271 Radt debía de pertenecer a la misma sección que el fragmento anterior. Las montañas (ἄκρας, 1), propias del paisaje de la ἐσχατιά, y que suelen estar cerca de corrientes de agua, son evocadas en este fragmento que describe el curso del río Ínaco desde las cimas del Pindo. El pasaje enumera las distintas tierras y montañas que atraviesa el río Ínaco y dista mucho del *locus amoenus* que se describe, por ejemplo, en la párodo del *Cíclope*. Como postula Arlene L. Allan, es posible que remitiera al final feliz de la obra, donde se profetizaría la metamorfosis de Ínaco en río que traería prosperidad a su tierra, tan necesitada de agua[92].

Por último hemos de adentrarnos en la debatida cuestión del papel que tenían los Sátiros en la obra. Hay quien piensa que serían contratados por Ínaco, en el prólogo, para cuidar de su hija[93]; otros creen que eran pastores que, en servicio a Ínaco, ayudaban a Argos a vigilar a Io[94]. Desde nuestro punto de vista, no tiene ningún sentido que los Sátiros ayudasen a Argos a vigilar a Io. Argos ha sido enviado por Hera, la enemiga de

---

antiguo, sin embargo, solo en la copa beocia que acabamos de mencionar aparece el motivo musical, vid. LIMC 5 s.v. 'Hermes' nos. 837-854. También se ha relacionado con este drama satírico una crátera de figuras rojas de inicios del siglo IV a. C. en que la matanza de Argos está presenciada por Zeus, Hera y los Sátiros, vid. LIMC 5 s.v. 'Hermes' nº 850. VOELKE (2001): 162-63 piensa que a partir del verso 21 están en escena el coro, Argos y Hermes, mientras que ALLAN (2003): 326-27 propone que las referencias a los votos tienen que ver con el propio Ínaco, que ha de votar tras un *agôn* entre Hermes e Iris y que decidirá a favor del mensajero de Zeus.

[90] Así, piensan también PAVESE (1967): 50; SUTTON (1974b): 220; SEIDENSTICKER (2012): 216; O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 323, n. 17. Otros piensan que se trata de una escena entre Argos y Hermes, vid. RADT (1977): 253-55, LUCAS DE DIOS (1983): 134, n. 448.

[91] Sobre el espacio del *Ínaco* vid. VOELKE (2001): 38-39.

[92] Cf. ALLAN (2003): 327.

[93] Por ejemplo, SUTTON (1974b): 217 y (1980): 51, LLOYD-JONES (1996): 115. ALLAN (2003): 319 y 327 cree que eran esclavos al servicio de Ínaco y que sería Hermes quien tenía pensado usarlos como pastores en el caso de tener que metamorfosear a Io en ternera para esconderla entre sus rebaños.

[94] Así e.g. PAVESE (1967): 47; VOELKE (2001): 163 y SEIDENSTICKER (2003): 108 y (2012): 216.

Ínaco y su hija en esta obra, según se puede conjeturar a través del relato tradicional, por tanto, lo normal es que Ínaco desease que alguien librara a su hija de Argos y la devolviese a su forma natural, no que le pusiese más vigilancia para hacer más fácil a Argos su labor. Además, la conocida lascivia de los Sátiros tampoco los hace los protectores idóneos para una doncella. El final feliz es *conditio sine qua non* para el drama satírico y cabe adivinar que Ínaco haría todo lo posible para lograr el *happy ending*, así pues, lo más plausible es que se aliase con Hermes para que matase a Argos y su hija fuese rescatada, y no que ayudase a Argos añadiendo más guardianes para su hija. Por otra parte, no está nada claro que los Sátiros estuviesen en esta obra en una situación de esclavitud. Como advierten, acertadamente, Patrick O'Sullivan y Cristopher Collard en su reciente edición de los fragmentos mayores del drama satírico: «The fragments however give no evidence of satyrs as 'slaves' or of their common reward at play-end with 'freedom'. Moreover, the action of the play is remarkably busy, and the parts of Inachus, Hermes (if no Zeus himself), Iris and Argus provide enough stage-business to leave little for Silenus and satyrs to do, and thus small importance for them –very differently from their major roles in *e.g. Cyclops* and other plays of Aeschylus and Sophocles»[95].

En efecto, los pastores del *Ínaco* de Sófocles son los pastores habituales y extraordinarios en el mito griego: Argos, cuya infinidad de ojos, muchos de ellos insomnes, representa hiperbólicamente la quintaesencia de la vigilancia a la que el pastor somete a sus rebaños[96]; y Hermes, el dios más indicado para arrebatar el ganado a otro pastor, hazaña que ya llevó a cabo en su más tierna infancia[97].

La escenografía del *Ínaco* parece representar el palacio de Ínaco, cuyos establos constituirían, entonces, el espacio extraescénico o, quizá, la escenografía representaba la entrada a los establos reales[98]. Ínaco, como rey de la región, aparecía como poseedor de

[95] O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 318. Hemos de señalar además que el tema de la esclavitud, aunque tópico, *no es obligatorio.*

[96] Recuérdese que en *Il*. 10.186, 11.551 y 17.660 se nos dice que los pastores permanecen despiertos toda la noche cuidando su rebaño, cosa que hace también el porquero Eumeo de la *Odisea*. Vid. Capítulos 1 y 2.

[97] Como se narra en el *Himno Homérico a Hermes* y en *Rastreadores* de Sófocles.

[98] Según Christina Heynen & Ralph Krumeich, in KPS (1999): 337, los pastizales de Ínaco en los que Argos vigila a una Io transformada en vaca serían el lugar más adecuado para un drama satírico y se adaptarían bien a la escena dibujada en el papiro del fr. 269c Radt. Para CARDEN 1974: 80, «we appear to have scraps of a scene near / at a cattle shed or pasture». Por otro lado, como también notan Heynen & Krumeich (ibid), los fragmentos que transmiten los papiros de Oxyrrhynco y que hablan de la huida de un misterioso extranjero tras la transformación de Io, no permiten apenas otra interpretación salvo que la escena transcurre en el palacio de Ínaco: o delante o cerca del mismo. La suposición de un cambio de escena no es necesaria, sin embargo. En su opinión, se puede pensar que los pastizales en los que Argos

cabezas de ganado entre las que Zeus intenta camuflar a la metamorfoseada Io. Argos es un pastor monstruoso no sólo por su morfología panóptica (hipérbole grotesca del pastor vigilante), sino porque vigila y pastorea a una mujer en forma de vaca. Como Proteo o Circe, este pastor se sale de los parámetros realistas que describen al pastor en los símiles tradicionales de la épica homérica y que conforman los personajes de mensajeros de la dramaturgia teatral, especialmente euripídea.

2.2. *Rastreadores*

Afortunadamente, poseemos un buen número de versos de los *Rastreadores* (Ἰχνευταί) de Sófocles que permiten reconstruir el argumento con cierta seguridad[99]. En el prólogo, Apolo aparece desolado ante su incapacidad para hallar sus vacas, que alguien le ha robado en los montes de Pieria. Lanza entonces una proclama en la que promete una gran recompensa a quien lo ayude a encontrar el ganado robado. Sileno y sus hijos se ponen en marcha con la idea de conseguir un premio en oro y la libertad. Siguiendo las huellas de las vacas llegan ante la entrada de una cueva y, allí, oyen un ruido ante el cual se asustan; la cobardía de los Sátiros, *topos* del drama satírico, queda puesta en evidencia. Sileno, jactándose de su valentía y hazañas de juventud[100], les recrimina su comportamiento. Ante el escándalo que arman, sale de la gruta la Ninfa Cilene, que les informa del nacimiento de Hermes y de la invención de la lira, que el precoz niño dios ha fabricado con la concha de una tortuga y tiras de piel de vaca. Los Sátiros comprenden que han dado con el ladrón que buscaban y no se dejan convencer por Cilene, que trata inútilmente de exonerar de toda responsabilidad a su protegido. Vuelve Apolo a escena y, puesto que los Sátiros han cumplido con su tarea, también él está dispuesto a dar las satisfacciones acordadas. Pero el texto del papiro concluye aquí y nos priva del desenlace de la obra.

Rastreadores está basado en el *Himno Homérico a Hermes*, un texto más que adecuado para convertirse en drama satírico, pues está lleno de humor y parodia[101]. Sin embargo, en su adaptación Sófocles introdujo algunas diferencias. En primer lugar, en

---

vigila a Io están cerca, junto al palacio del dios fluvial. Para ALLAN (2003): 320, sin embargo, la *skene* representa el templo de Hera.

[99] No hay, sin embargo, consenso en torno a la cronología de la obra. PEARSON (1917) I: 230-31 la considera una obra temprana; SUTTON (1980): 48 y 167 dice que debía de haber sido escrita junto con *Áyax* y que una relación de parodia existiría entre ambas, pero, como hemos dicho en la introducción, el drama satírico no parodia la tragedia. Como admiten LLOYD-JONES (1996): 143 y O'SULLIVAN y COLLARD (2013): 337 no hay evidencias seguras para datar la obra.

[100] Como en el prólogo del *Cíclope*, vid. Capítulo 9.

[101] Vid. Capitulo 3.

el *Himno Homérico,* Hermes primero inventa la lira (39-51) y después roba las vacas de Apolo (68-86). Por contra, en *Rastreadores* la piel de las vacas es usada para crear la lira (fr. 314 Radt, vv. 314 y 372-76)[102]. Hay quienes han dicho que Sófocles ha unido así dos episodios que en el *h.Herm.* no tenían relación[103], si bien en el *Himno Homérico a Hermes,* la invención de la lira y el robo de ganado sí que están relacionados: Hermes piensa en robar el ganado de su hermano nada más nacer (22), pero en cuanto sale de su cueva se topa con una tortuga (24) y entiende que el animal es un buen presagio para él (30-8). En efecto, una vez convertida en lira, le servirá para aplacar la ira de su hermano (415-34) y como objeto de intercambio que le permite quedarse con las vacas robadas (490-95). Por tanto, Sófocles no ha intentado "corregir" o "mejorar" al poeta del Himno al cambiar el orden de los eventos, sino que ello se debe solo a cuestiones dramáticas y de género[104]. Cuando Cilene explica a los Sátiros que el dios infante ha construido un instrumento mediante el caparazón de una tortuga y las pieles de unas vacas (fr.314.298-317 Radt), los Sátiros llegan a la conclusión de que el inventor del instrumento ha de ser, lógicamente, el ladrón de las vacas. Así, Sófocles explota el motivo del εὕρημα mediante la adivinanza.

En segundo lugar, no aparece en *Rastreadores* el anónimo campesino de Onquesto que ve a Hermes huyendo con las vacas e informa a Apolo (*h.Herm.* 87-93 y 184-211). Dado que aquí Apolo contrata a los Sátiros para encontrar al ladrón no hay necesidad de testigo alguno. Creemos que los perros guardianes de ganado que nombra Apolo en el *Himno Homérico,* totalmente sorprendido de que no advirtiesen al ladrón (*h.Herm*. 145 y 194-96), pudieron sugerir a Sófocles la idea de hacer aquí de los Sátiros perros rastreadores. De este modo, al contario que en el Himno, en que los perros no hacen bien su trabajo, en *Rastreadores* los Sátiros-perros atrapan inmediatamente al ladrón.

En tercer lugar, en el Himno, Hermes vive en Cilene con su madre mientras que en *Rastreadroes,* la Ninfa Cilene cuida del pequeño porque Maya está enferma (273). Willeon Slenders ha sugerido que Sófocles habría evitado poner a Maya en escena para no humillar la dignidad de la diosa haciéndola comparecer ante los Sátiros y

[102] En el Himno, Hermes también cubre el caparazón de la tortuga con piel de vaca (49) y fabrica las cuerdas con tripas de oveja (51), por tanto, Sófocles parece seguir el Himno en lo que se refiere a la construcción de la lira, si bien allí las vacas que usa Hermes son las que pastan alrededor de su cueva y en *Rastreadores*, las que ha robado a Apolo.
[103] Así opinan e.g. FERRANTE (1953): 103 y SEIDENSTICKER (2012): 213
[104] Apollod. 3.10.2 sigue el orden sofocleo. En el Himno, además, Hermes mantiene la lira oculta como "arma secreta" para su reconciliación. Cf. STRAUSS-CLAY (1989): 105.

obligándola a mentir, como hace aquí Cilene[105]. Sin embargo, en el drama satírico los Sátiros aparecen actuando codo con codo con héroes e incluso con dioses de mayor dignidad que Maya, por ejemplo, en el *Cíclope* de Eurípides tratan de ayudar a Odiseo a vencer a Polifemo y en los mismos *Rastreadores* se ponen al servicio de Apolo, por lo que la hipótesis de Slenders no parece necesaria, ya que en el drama satírico la aparición de dioses y héroes junto con los Sátiros nunca rebaja la dignidad heroica o divina de los primeros. Más bien cabe pensar que Sófocles se inspiró en otra fuente o que este cambio se debe a su propia invención[106].

Sófocles, eliminaría, además, la escena del Juicio en el Olimpo, que aparece en el *Himno Homérico* donde Apolo como acusador y Hermes defendiéndose a sí mismo comparecen ante Zeus (313-96). Ello podría deberse a que sería una complicación innecesaria para la trama, a la falta de actores o a la posible reticencia del drama satírico a mostrar a Zeus en escena. Sin embargo, *Rastreadores* no carece de un discurso de defensa, el que Cilene pronuncia ante los Sátiros cuando acusan del latrocinio a Hermes (352-70), un discurso cargado de mentiras, como los de Hermes en el Himno (*h.Herm.* 261-77, 366-86).

Por otro lado, mientras que en el Himno se nos dice que el mismo día de su nacimiento por la mañana Hermes inventó la lira y al anochecer estaba robando las vacas de su hermano (*h.Herm.*17-18), en *Rastreadores* el dios lleva a cabo estas acciones en seis días y su crecimiento es asombroso, de modo que ya está en la flor de la juventud (*Ichn.* 278-80). Así, si el Himno explota el tema de la μῆτις del dios recién nacido, el drama satírico acude al motivo típico del crecimiento milagroso de dioses y héroes[107]. Por otra parte, es posible también que haya razones dramatúrgicas para tal crecimiento, ya que Hermes debía de aparecer en la escena final del drama para reconciliarse con su hermano Apolo y, para ello, evidentemente, se necesitaba un hombre adulto que representara su papel.

Por último, Sófocles sitúa toda la acción en el lugar de nacimiento del dios, el Monte Cilene, mientras que el poeta del Himno hace a Hermes viajar con las vacas robadas hasta Pilos, donde las oculta en una cueva. Slenders opina que el ambiente rural de Cilene es más apropiado para el drama satírico, por norma general situado en entornos campestres o exóticos.

---

[105] SLENDERS (2012): 163.
[106] Como señalan O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 339.
[107] Sobre este tema vid. e.g. SUTTON (1980): 153, SEAFORD (2003): 38.

Por tanto, Sófocles sigue *grosso modo* el argumento del *Himno Homérico a Hermes*, si bien introduce algunos cambios debido, principalmente, a convenciones dramáticas. Así, aunque no hayamos conservado el final de *Rastreadores*, podemos hacer algunas conjeturas apoyándonos en el texto del Himno: los Sátiros avisarían a Apolo de que habían atrapado al ladrón, este regresaría y haría salir a Hermes de la cueva. Probablemente habría una disputa entre ellos parecida a la que encontramos en el Himno cuando Apolo se dirige a Cilene para acusar al pequeño dios (*h.Herm*. 227-53). Es posible también que Hermes tañera la lira para apaciguar la ira de su hermano. Finalmente, Hermes le regalaría la lira a Apolo a cambio de las vacas. En este sentido, el verso 458 está marcado con la letra sigma en el margen, lo que ha llevado a algunos estudiosos a pensar que se refiere a Sileno y que este podría estar presente en la escena de reconciliación. Es muy probable y cuadraría bien con su carácter tramposo y codicioso, además de añadir un toque de humor a la reconciliación de los hermanos. Sileno, que en realidad no ha tomado parte en el descubrimiento del ladrón, pues ha salido corriendo, horrorizado, ante el sonido de la lira, aparecería ahora para obtener la prometida recompensa[108].

Como ya hemos dicho, el *Himno Homérico a Hermes* es muy adecuado para un tratamiento satírico y Sófocles explota su comicidad magistralmente. Uno de los motivos humorísticos del Himno es que Apolo, el dios de la profecía, no es capaz de descifrar los signos que lo conducen hacia las vacas robadas[109] y en *Rastreadores* el dios se encuentra en la misma situación. La ironía, sin embargo, va más allá: son los Sátiros, esos seres inmaduros, lascivos y despreocupados, quienes solucionan el enigma que Apolo no es capaz de resolver[110].

A pesar de ser el drama satírico fragmentario del que se ha conservado el mayor número de versos (en torno a 450), el estudio de *Rastreadores* no está exento de problemas. Una de las cuestiones que ha traído de cabeza a la crítica es la de averiguar de quiénes eran esclavos los Sátiros en esta obra, pues en el verso 63 Apolo promete a Sileno la libertad, pero ¿la libertad respecto a quién? Varias son las respuestas que se han dado a esta incógnita. Algunos defienden que los Sátiros serían aquí esclavos del propio dios Apolo, pero si son sus esclavos ¿por qué iba el dios a prometerles una

[108] Vid. e.g. SUTTON (1980): 45, O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 340 y 376.
[109] Vid. Capítulo 3.
[110] MALTESE (1991): 66 señala, en efecto, que parte del humor de *Rastreadores* se encuentra en la ridiculización del dios de la profecía, pero no advierte que este tema se encuentra ya en el *Himno Homérico.*

recompensa en lugar de mandarlos directamente a buscar las vacas? Otros, basándose en *Theoroí* de Esquilo, han pensado que los Sátiros querrían aquí renunciar a su esclavitud hacia Dioniso, pero esta teoría no cuadra muy bien con el argumento de la obra, pues no se entiende por qué los Sátiros querrían separarse de su señor. Además, en el discurso de reprimenda a sus hijos Sileno parece estar muy orgulloso de sus hazañas dionisiacas (145-64). Se ha propuesto también que son esclavos de Pan, dios asociado a Arcadia, pero, si bien los Sátiros comparten espacio y características con este dios, no hay razones claras para que sean sus esclavos. Otra teoría, sugerente en verdad, pero tal vez demasiado imaginativa, es que Apolo se refiere a la libertad dada a los coreutas una vez terminada la función, pero si ello era un motivo común, no habría sido preciso que, por ejemplo, en el *Cíclope*, Eurípides hubiese dedicado el prólogo a explicar de quién eran esclavos los Sátiros. Por último, se ha sugerido que al ser un tema tan tópico los dramaturgos no sentían necesidad de dar una explicación[111]. Como vemos, todas estas teorías topan con problemas y nosotros nos decantaríamos, más bien, por pensar que los Sátiros no eran esclavos en esta obra. Simplemente, acudirían a la llamada de ayuda de Apolo para obtener una recompensa, tal como sucede en los *Arrastradores de Redes* de Esquilo. Dado que los versos de la conversación entre Sileno y Apolo están bastante mutilados, tal vez el dios solo quiera decir que, tras terminar su trabajo, los Sátiros serán libres para poder dedicarse a sus actividades habituales, esto es, holgazanear, beber vino y perseguir a las Ninfas. En este sentido estamos plenamente de acuerdo con la palabras de Seidensticker: «Some caution is also advisable when it comes to the question of how the presence of the satyrs in incongruous contexts was motivated. It is likely that in those plays in which a brutal villain was defeated, they were temporarily enslaved, but we should not assume that this was the case whenever the satyrs found themselves in an uncongenial context. In *Ichneutae* they offer their help to Apollo freely and this may well have been the case in *Inachus* and other plays, in which they take on activities, for which they lacked either the ability or the desire».[112]

Sea como fuere, es obvio que *Rastreadores* es un drama satírico de marcado carácter pastoril, pues pone en escena un robo de ganado, motivo ya presente e

[111] PEARSON (1917) I: 233 y ZAGAGI (1999): 182 se inclinan por Apolo; USSHER (1974): 133 y n. 5 piensa en Apolo o Pan; LLOYD-JONES (1996): 142 se inclina por Dioniso. SEAFORD (2003): 34-35 cree que se trata de Pan y esta les parece también la mejor opción a O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 339. SUTTON (1980): 46-47; VOELKE (2001): 76-77 y SLENDERS (2012): 164-65 pasan revista a todas las teorías sin decidirse por ninguna. Si bien para VOELKE (2001): 76 las palabras de Apolo en el prólogo, así como las del propio Sileno en los versos 149-51 no dejan lugar a dudas de que los Sátiros eran esclavos.

[112] SEIDENSTICKER (2012): 226.

importante en la épica y en el propio *Himno Homérico a Hermes*. Apolo es un dios pastor y Hermes acabará adquiriendo un rol pastoril a través del intercambio de la lira por las vacas, tal como podemos deducir por el *Himno Homérico*, en el que Sófocles se basa. Asimismo, el monte Cilene, en Arcadia nos sitúa en un entorno rural muy parecido al que ya hemos visto en otros dramas satíricos.

El argumento está, pues, plenamente inserto en un ambiente pastoril, que hace su aparición desde el prólogo pronunciado por Apolo (fr. 314 Radt). El dios se siente dolido porque alguien le ha robado sus vacas lecheras: β]οῦς ἀμολγάδας[113] (v.11) de sus establos: [λαθ]ραι ἰόν[τ. . . .βου]στάθμου κάπης (v.12). Harto de vagar en su búsqueda[114], ha llegado a las laderas del monte Cilene (v.37), donde hace un llamamiento a los pastores, campesinos, carboneros y (probablemente) Sátiros del lugar para que lo ayuden a recuperar su ganado a cambio de una recompensa (vv. 39-44)[115]:

[..... ποι]μὴν εἴτ΄ ἀγρωστη[
μαριλοκαυ]τῶν λόγῳ παρ[ίσταται
[εἴ οὖν ὀρ]είων νυμφογεννή[τ
[Σατύρω]ν τίς ἐστι, πᾶσιν ἀγγέλ[λω
[τῶν φ]ῶρα τοῦ Παιῶνος ὅστις α[
[. . . .] . τὸ χρῆμα, μισθός ἐσθ΄ ὁ κε[ίμενος

[..... pas]tor o campesino [
o carbonero a mi discurso asista
o si hay alguno de los mon[taraces Sátiros],
nacidos de las Ninfas, a todos proclamo
quien quiera que ... el l[adrón] de Peán
[....]. el asunto, hay una recompensa es[tablecida]

[113] ἀμολγάδας es, como señala LÓPEZ EIRE (2003): 390, un *hapax*. Para el uso de *hapax legomena* como criterio distintivo del drama satírico, vid. LÓPEZ EIRE (2003): 388-390, REDONDO (2003): 423-425.
[114] Se puede leer "tesalios, beocios y dorios". Aquí también Sófocles se habría inspirado en el *Himno Homérico a Hermes* donde el dios viaja desde Pieria, pasa por Onquesto, llega hasta Pilos, en el Peloponeso y se dirige, por último, a Cilene.
[115] Seguimos la reconstrucción de los versos propuesta por O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 346. En el resto de citas seguimos la edición de RADT.

Salta a la vista la semejanza entre este pasaje y la llamada de ayuda que hace Dictis en *Arrastradores de Redes* (fr. 46a 16-20 Radt)[116]. Tanto allí como aquí se sigue el mismo orden: pastores, campesinos y carboneros. Ahora bien, al parecer aquí, si la reconstrucción de los versos es correcta, se llama también a los Sátiros, quizá porque Apolo sabe que estos suelen andar por los valles y montañas, junto con pastores, campesinos y carboneros, quizá para añadir un toque de humor a sus palabras. Podríamos pensar que nos encontramos ante un ejemplo de intertextualidad, pero como ha señalado Maltese, las palabras que pronuncia aquí Apolo tienen la estructura y léxico de un verdadero κήρυγμα, cosa que no sucede en el discurso de Dictis en los *Arrastradores de redes*[117]. Por tanto, nos inclinamos a creer que este tipo de llamamiento era un *topos* del drama satírico que los distintos dramaturgos explotaban según su estilo y sus necesidades dramáticas. Ahora bien, en uno y otro pasaje el humor está en que en lugar de acudir los campesinos, pastores o carboneros acostumbrados al trabajo duro aparecen los Sátiros a quien Hesíodo (fr. 10a.18 M-W) describe como "inútiles para el trabajo". [118]

Por otra parte, la lectura ὀρείων Σατύρων parece bastante adecuada, ya que, en el *Cíclope* de Eurípides los Sátiros se asocian a sí mismos con las montañas, en concreto, con el Monte Ida, lugar de una vida pasada compartida con Dioniso (66-67). Además, el propio Sileno en *Rastreadores* evocará su juventud pasada junto a las Ninfas en un espacio montañoso y pastoral (145-64)[119]. La montaña es un espacio asociado comúnmente a los Sátiros, de ahí que se convierta en uno de los escenarios favoritos del drama satírico.

El monte Cilene es aquí el lugar donde se llevan a cabo las actividades tradicionalmente asociadas a la montaña: agricultura, pastoreo y extracción de carbón, a las que se añade otra actividad montaraz por antonomasia, la caza que los Sátiros llevarán a cabo para encontrar al ladrón de las vacas[120]. Se trata de actividades tradicionales, rurales, no urbanas ni "políticas". Como advierten Ian C. Storey y Arlene Allan mientras que el temprano drama satírico localizaba a los Sátiros en lugares apartados de la civilización, en Eurípides, por el contrario, la πόλις, especialmente la

[116] Vid. e.g. SUTTON (1980): 18 y n. 67, que encuentra también semejanzas entre estas escenas y Ar. *Pax* 486 ss.; O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 259, n. 4 y 347 n. 7.
[117] Vid. MALTESE (1991): 67-9, seguido por ZAGAGI (1999): 185 y VOELKE (2001): 401, n. 52.
[118] Como señalan acertadamente O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 347, n. 7.
[119] Además, como advierten O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 347, n. 7 en el verso 100 del *Cíclope* hay una identificación similar, lo que hace esta lectura aún más persuasiva.
[120] Vid. VOELKE (2001): 37.

πόλις contemporánea se entromete en la escena. El *Cíclope* de Eurípides parece responder a las teorías sofísticas contemporáneas y en *Autólico* (fr. 282 Kn.) el hablante critica "esta costumbre de los griegos" de honrar a los atletas[121].

Sileno acude presuroso a la llamada y promete su ayuda y la de sus hijos a cambio de una recompensa en oro y la libertad (45-63). Los Sátiros aparecen dispuestos a emprender la búsqueda (64-77) mientras Sileno pide ayuda a los dioses y a la fortuna, así como a cualquiera que haya visto u oído algo (78-85)[122]. El viejo padre de los Sátiros guía a sus hijos en su labor (91-99). De repente, estos encuentran unas huellas que indican que los animales andaban hacia atrás y empiezan a escuchar el ruido propio que hacen los pastores cuando sacan los animales a pastar (100-123) [123]. En este punto Sófocles se inspira también en la estratagema que sigue el dios en el *Himno Homérico* (75-8), sin embargo, no parece que aquí Hermes se haya construido unas grandes sandalias para crear más confusión (cf. *h.Herm.*79-83).

A continuación los Sátiros oyen un ruido ante el cual se asustan y se tiran al suelo. Sileno los reprende por su cobardía. En su discurso encontramos la nostalgia por su vida pasada al lado de las Ninfas (vv. 151-168). El fanfarrón Sileno recuerda sus hazañas de juventud en que no le asustaban los ruidos de las bestias montaraces, sino que llevaba a cabo combates con lanza mostando su hombría en las mansiones de las Ninfas. En efecto, la ἐσχατιά, llena de cuevas y montañas, donde comparten la vida Silenos y Ninfas debía de estar repleta de animales salvajes. Este Sileno no es, sin embargo, tan exagerado como el del *Cíclope* de Eurípides que admite incluso haber luchado junto con Dioniso, parangonándose a un héroe de la épica.

Sileno, que aún no ha oído la lira, puesto que, además de ser ya viejo y, probablemente, tardo de oído, no está con las orejas pegadas al suelo como sus hijos, cree que estos están asustados del ruido normal que hacen los pastores (160)[124]. Sin

[121] STOREY & ALLAN (2005): 165.
[122] Lo que SUTTON (1980): 43 considera una advocación directa a los espectadores. Nótese que en el *Himno Homérico a Hermes*, Hermes dice al anciano de Onquesto que se haga el ciego, el sordo y el mudo (92-3), quizá Sófocles tenía en mente este pasaje.
[123] El ῥοίβδημα como en *Od.* 9.315. *Cf.* O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 351, n. 19. Para un análisis del marcado carácter cinegético de esta escena, vid. MALTESE (1991): 70-71. SUTTON (1980): 47-48 señala los paralelos entre la escena de caza de *Rastreadores* y el prólogo de *Áyax* donde Odiseo parece también un perro de caza siguiendo la huella del ganado masacrado por Áyax y, por tanto, considera que *Rastreadores* debía de pertenecer a la misma tetralogía que *Áyax*. También nota paralelos entre ambas obras VOELKE (2001): 60, n. 12 y 345, n. 34. ZAGAGI (1999): 192-201 señala paralelos con la comedia.
[124] Como señalan O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 357, n. 31. Como explica POZZOLI 2004: 239, n. 23, se trataría de un silbido o grito de reclamo, cuyo análogo remite al ῥοῖζος de *Od.* 9. 315.

embargo, cuando, al acercarse más, percibe el sonido de la lira sale huyendo y deja a sus hijos en la estacada (206-9).

Con este pasaje, Sófocles une dos temas típicos del drama satírico, el de la invención de un nuevo bien cultural, en este caso, la lira, y el de la cobardía de los Sátiros, especialmente del fanfarrón Sileno. Athanassios Vergados en su comentario al *Himno Homérico a Hermes* ha sugerido que la expresión σμερδαλέον κονάβησε, que aparece tres veces en el Himno (54, 420, 502), ha podido sugerir a Sófocles esta escena. Esta frase, explica el estudioso, normalmente sugiere sonidos que inspiran temor y miedo, aunque nada de eso está implícito en el Himno. Sin embargo, puede que Sófocles explotase el significado normal de esta fórmula en Homero y, por tanto, presentase a sus Sátiros aterrorizados, lo que añade comedia a la escena: el nuevo sonido producido por la lira es aterrador para los cobardes Sátiros que quedan estupefactos[125]. Si ello es así, demostraría que Sófocles fue un lector atento del Himno.

Una vez superado su miedo, los Sátiros reemprenden la búsqueda hasta que llegan a la cueva de la que procede el extraño ruido que no han sabido identificar. Deciden, entonces, patear el suelo para hacer salir al habitante de la cueva. Aparece entonces la Ninfa Cilene. Sus primeras palabras son de gran interés para nuestro estudio (vv. 221-228):

θῆρες, τί [τό]νδε χλοερὸν ὑλώδη πάγον
ἔν[θ]ηρον ὡρμήθητε σὺν πολλῇ βοῇ;
τίς ἥδε τέχνη; τίς μετάστασις πόνων,
οὕς πρόσθεν εἶχες δεσπότῃ χάριν φέρων,
υ . . ινος αἰεὶ νεβρίνῃ καθημμέν[ο]ς
δορᾷ χερ[ο]ῖν τε θύρσ[ο]ν εὐπαλῆ φέρων
ὄπισθεν εὐίαζες ἀμφὶ τὸν θεὸν
σὺν ἐγγόνοις νύμφαισι καὶπόλων ὄχλῳ;

Bestias, ¿por qué en esta verde y selvosa colina
habitada por fieras irrumpís con gran griterío?
¿Qué es esta técnica? ¿Qué este cambio en las labores
que antes tenías cuando agradando a tu amo,

[125] Vid. VERGADOS (2012): 81.

> .... siempre cubierto de una piel
> de cervatillo y portando en las manos el tirso fácil de manejar
> entonabas el evohé justo detrás del dios
> junto con tus familiares las Ninfas y una multitud de cabreros? 228

El discurso de Cilene sitúa el contexto de la obra en la ἐσχατιά: χλοερὸν ὑλώδη πάγον (221) con su naturaleza exuberante. Se añade además el motivo de la μετάστασις πόνων: en su servidumbre a Dioniso, en contraste con la situación en que ahora se encuentran, los Sátiros, vestidos con pieles de ciervo (225), portaban el tirso (226)[126] y seguían al dios acompañados de las Ninfas y una "multitud de cabreros": καὶπόλων ὄχλῳ (228). καὶπόλων es conjetura de Steffen, adoptada por Radt.[127] En efecto, como hemos visto en nuestro estudio del mundo pastoril en la *Ilíada*, la ἐσχατιά, las zonas marginales donde los pastores apacientan el rebaño, son lugares idóneos para los encuentros con dioses, por tanto, no es de extrañar que los pastores se unan al θίασος dionisiaco. Recordemos, además, que en *Prometeo encendedor del fuego* (fr. **204b Radt, v. 18), los Sátiros invitan a los pastores a unirse a su fiesta, por lo que la lectura más aceptada por los editores, καὶπόλων, parece plausible.

Ante la insistencia de los Sátiros, Cilene les revela que Zeus se ha unido con la hija de Atlas y que ella es la encargada de custodiar al niño en la gruta para protegerlo de la celosa Hera. Aquí, encontramos, de nuevo, inspiración en el *Himno Homérico a Hermes*: Cilene hace hincapié en que Zeus se unió a Maya por la noche, en el secreto y oscuridad de la solitaria cueva (265-270), hecho que también es enfatizado en el proemio del Himno (4-9). Como señala, además, Voelke, en el espacio marginal propio del drama satírico, que escapa en buena medida al control humano, las cuevas aparecen como los únicos lugares cerrados y habitables. Así la cueva de Cilene tiene el estatus de habitación (στέγη, 267)[128] y es un θησαυρός (282)[129]. El dios crece de forma prodigiosa, en seis días parece un joven y ha inventado un instrumento (vv. 261-289).

A continuación, Cilene usa una adivinanza para explicar a los Sátiros la nueva invención de Hermes (298-328). El enigma que propone la Ninfa a los Sátiros: θανὼν

[126] Imagínese, por tanto, la sorpresa de los espectadores cuando viesen a los Sátiros en el *Cíclope* de Eurípides vistiendo la piel de cabra y a Sileno sosteniendo un rastrillo en lugar del tirso. Vid. Capítulo 9.
[127] Vid. RADT (1977): 290. WILAMOWITZ propuso καὶ παίδων, lectura que acepta LLOYD-JONES en la edición de Loeb.
[128] Según reconstrucción de Willamowitz.
[129] Vid. VOELKE (2001): 41. Al presentar la cueva de Cilene como una casa, por otra parte, Sófocles se estaría inspirando en el propio *Himno Homérico a Hermes*, donde Apolo le quita a Maya las llaves para buscar el ganado en las habitaciones de la cueva, vv. 246-53.

γὰρ ἔσχε φωνήν, ζῶν δ΄ ἄναυδος ἦν ὁ θήρ (300) recuerda a las palabras del propio Hermes en el *Himno Homérico* (38): ἢν δὲ θάνῃς τότε κεν μάλα καλὸν ἀείδοις. Los Sátiros deducen que, si como les ha explicado Cilene, el niño ha usado el caparazón de una tortuga y la piel de una vaca para hacer las cuerdas, él debe de ser el ladrón del ganado de Apolo (329-35). Después discuten con Cilene, pues esta niega la culpabilidad del dios (336-404). Finalmente, reaparece Apolo (y, probablemente Sileno) y recuerda su promesa de la recompensa y la libertad (404-58), aunque estos versos están terriblemente mutilados.[130]

Rastreadores saca partido al ambiente pastoril y tono cómico del *Himno Homérico a Hermes*. En primer lugar, Apolo es un dios pastor que posee establos donde guarda sus vacas y se encuentra indefenso ante el robo. En efecto, en la *Ilíada* los pastores aparecen como seres vulnerables que deben vigilar su rebaño con ahínco ante el ataque de fieras inesperadas y el robo[131]. El dios Apolo es así un pastor paradigmático tanto en el *Himno Homérico* como en *Rastreadores*. Hermes, por su parte, juega el rol de ladrón, si bien parece que Sófocles ha reducido mucho las características de *trickster* que el dios tiene en el Himno[132] y solo ha conservado la estratagema de conducir a las vacas hacia atrás. La invención de la lira es de suma importancia en el drama, pues ya lo era en el *Himno a Hermes*. En primer lugar, antes de que se creara, Apolo solo conocía el sonido del *aulos* (*cf. h.Herm.* 452), aunque no sabemos si Sófocles hacía referencia a ello en *Rastreadores* o a la consiguiente creación de la siringe, instrumento pastoral por antonomasia, por parte de Hermes (*cf. h.Herm.* 511-12). Lo que sí está claro es que la lira serviría a Hermes al final de la obra para intercambiarla por las vacas robadas. Hemos visto que en la épica el ganado tiene valor crematístico y es una moneda de cambio, así, en *Rastreadores*, el rescate de las vacas está valorado en oro y la lira se paga con vacas[133]. Asimismo, el robo del ganado, que en la épica suele saldarse con una guerra, aquí solo lleva a un breve enfrentamiento que se soluciona mediante un intercambio comercial.

No es de extrañar que Sófocles pudiese introducir a los Sátiros sin problema en este argumento. Hermes y los Sátiros aparecen muchas veces representados juntos en el arte vascular y es que los seguidores de Dioniso tienen mucho en común con el dios

[130] LLOYD-JONES (1996): 143 cree que los Sátiros no recibirían su recompensa.
[131] Vid. Capítulo 1.
[132] Vid. Capítulo 3.
[133] No sabemos si con cincuenta vacas como en el *h. Herm.* 437.

patrón del latrocinio y el intercambio comercial[134]. Así, en el *Cíclope* de Eurípides Sileno, tras haber tomado los animales de Polifemo, se los cambia a Odiseo por una copa de vino. Parece, pues, que el anciano padre de los Sátiros hubiese aprendido del propio Hermes. Como señala Melero es motivo común del drama satírico una escena de intercambio comercial o de mercado, como la llama el estudioso[135]. En este sentido ¿qué mejor que introducir a los Sátiros en el mito que narra, precisamente, el origen del intercambio comercial? El papel de los Sátiros para que este se produzca no es baladí, pues, como afirma Voelke, al descubrir la lira, los Sátiros revelarán igualmente su existencia a Apolo y permitirán que se convierta en su atributo, a cambio de las vacas cedidas a Hermes. Así, por mediación de los Sátiros, la lira, objeto oculto y secreto (vv. 262-65), atesorada y enterrada en las profundidades de una gruta (267, 282, 437) se convierte en objeto de intercambio y se pone en circulación. Además, en el arte vascular los Sátiros suelen aparecer con la lira en la mano para acompañar su danza y consumo de vino[136].

Por último, el ambiente rural propio del drama satírico está bien representado por la cueva de Cilene cuya apertura estaba probablemente a un nivel más alto respecto a la *orchestra* y coincidía con la parte superior de la entrada central de la σκηνή[137], así como por el espacio que Ninfas y Sátiros compartían en compañía de Dioniso, según palabras del propio Sileno.

3. Conclusiones

Nuestro estudio del espacio y los personajes pastoriles en el drama satírico fragmentario ha demostrado que este género daba una amplia cabida al mundo pastoril.

Empezando por los personajes, hemos visto que hay dudas acerca de si los Sátiros eran pastores en *Circe* y *Proteo* de Esquilo. Los exiguos fragmentos no permiten zanjar la cuestión, pero, aun en el caso de que fueran, efectivamente, pastores, una cosa está clara: eran pastores de rebaños insólitos y exóticos, subordinados a los pastores extraordinarios del mito, que no dejaban de perder su rol pastoril, mientras que en el *Cíclope,* los Sátiros asumirán su papel pastoril de ganado lanar a costa de hacer de

[134] Vid. O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 9, n. 32. Para la representación de Hermes y los Sátiros en el arte vascular vid. LIMC 5 s.v. 'Hermes' nos. 887-895 bis.
[135] Vid. MELERO (1988): 412.
[136] Vid. VOELKE (2001): 127 y 128 n. 96.
[137] Como proponen MALTESE (1991): 64 y O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 345. Sin embargo, LLOYD-JONES (1996): 142 y VOELKE (2001): 297 consideran que la cueva es subterránea y su entrada no se ve, por lo que el actor saldría 'a escena' por medio de una trampilla en el suelo conocida luego como "escalera de Caronte".

Polifemo un "urbanita". Por su parte, en *Arrastradores de redes* y *Prometeo encendedor del fuego*, los Sátiros comparten el espacio, valles y montañas, con los pastores, pero no hay indicios suficientes que demuestren que de hecho se ocuparan de tal actividad en estos dramas.

Un problema mayor presenta el *Glauco marino* esquíleo ya que su carácter satírico se encuentra aún *sub iudice*. En esta obra aparece el personaje del pastor atento, observador de la naturaleza, de la tradición homérica. Ello nos lleva a pensar que es bastante extraño que este pastor sea Sileno y, por tanto, que la obra sea un drama satírico, ya que tanto en el *Cíclope* como en el resto de dramas en que los Sátiros tienen que efectuar un trabajo, se muestran totalmente incapaces debido a su carácter inmaduro y festivo, no acostumbrado a duras tareas.

En cuanto a Sófocles, no parece muy claro que hiciera de los Sátiros pastores; más bien, como en el caso de Esquilo, pone en escena a los pastores habituales, a Argos, enfrentado a Hermes, en el *Ínaco* y al dios Apolo en *Rastreadores*. En esta última obra, además, la temática pastoril está bien representada por el robo de ganado y el intercambio comercial, actividad propia del pastor para quien sus reses son objeto de preocupación y un bien crematístico.

Respecto al vestuario, no hay indicios de que los Sátiros estuviesen vestidos como pastores en ninguna de estas obras. En *Rastreadores*, las palabras de Cilene indican que no vestían de forma habitual, con la nébrida y el tirso, lo que apunta a que debían de llevar algún tipo de vestimenta relacionada con su labor de perros rastreadores, pero no se trataba, en efecto, de un vestuario pastoril. Sólo en el *Ínaco* se nombra un elemento del vestido del pastor: la chaqueta de piel de cabra, pero la viste el pastor vigilante por antonomasia, Argos. Ello, nos lleva, de nuevo, a recalcar la originalidad de Eurípides y la sorpresa que, probablemente, provocaría en el público cuando hizo aparecer a los Sátiros en el *Cíclope* vestidos con raídas pieles de cabra, y a Sileno, sosteniendo un rastrillo en lugar del tirso.

Por último, el entorno rural propio del drama satírico aparece en prácticamente todas las obras analizadas. Montañas, ríos, valles, acantilados, cuevas son el escenario donde los Sátiros, seres íntimamente ligados a estos lugares, comparten espacio con pastores y campesinos. Sin embargo, estos lugares suelen remitir al espacio extraescénico. El espacio dramático del *Ínaco* de Sófocles podría ser la excepción si la escenografía rerpesentaba el palacio con los establos. La ἐσχατιά se presenta así en Esquilo y Sófocles como el lugar donde se realizan actividades tradicionales, sin matiz

político alguno. Eurípides, al contario, al presentar la tierra de los Cíclopes como una distopía bárbara donde Polifemo se dedica a actividades "políticas" y "civilizadas" hace entrar a la πόλις en el entorno rural del drama satírico, lo que le sirve para reflexionar sobre las cuestiones culturales e intelectuales de su tiempo, como veremos a continuación.

III. LA FIGURA DEL PASTOR EN EL TEATRO DE EURÍPIDES

CAPÍTULO 9

LOS SÁTIROS PASTORES DEL CÍCLOPE DE EURÍPIDES

0. Introducción: el *Cíclope* y el drama satírico

El *Cíclope* de Eurípides es una pieza sin par dentro de la producción dramática que ha llegado hasta nosotros, ya que constituye el único drama satírico que se ha transmitido completo[1]. Sin embargo, dadas las características que presentan los dramas satíricos conservados en estado fragmentario de Esquilo y Sófocles, la crítica se ha preguntado hasta qué punto el *Cíclope* puede considerarse un ejemplo válido para la reconstrucción de las características y estructura globales del género[2]. En primer lugar, se advierte que Eurípides tomó elementos estructurales de la tragedia en la composición del *Cíclope*, donde tenemos un prólogo, una párodo, cuatro episodios (con un agón en los vv. 285-346), cada uno seguido de una canción coral, y un éxodo. Y, como en la tragedia, las canciones corales marcan las salidas y entradas de actores. Por el contrario, si echamos un vistazo a los fragmentos de dramas satíricos precedentes conservados, no parece necesario que hubiera siempre un agón formal y, desde luego, las canciones corales no están relacionadas con salidas y entradas de actores, sino que el coro muestra libertad para interferir espontáneamente en la acción con cantos y bailes[3]. Esta asimilación entre drama satírico y tragedia llega a su culmen en el 438 a.C. cuando Eurípides presenta en el cuarto lugar de la tetralogía *Alcestis*. A medio camino entre el drama satírico y la tragedia constituye un experimento nuevo al que los antiguos no

[1] Sobre el origen y desarrollo del drama satírico vid. e.g. SUTTON (1980): 1-13; MELERO (1988): 406-10; VOELKE (2001): 15-24; SEAFORD (2003): 10-33; POZZOLI (2004): 17-27; PODLECKI (2005): 1-3; O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 22-25.

[2] De hecho, como señala SEIDENSTICKER (2003): 100, a juzgar por la publicación de algunos papiros bastante sustanciosos donde se conservan partes o escenas de dramas satíricos de Esquilo y de Sófocles, parece cada vez más claro que el *Cíclope* «no puede entenderse ni usarse como típicamente representativo del género».

[3] Vid. TAPLIN (1977): 57-58; MELERO (1998): 209; SEAFORD (2003): 16-17 y, sobre todo, SEIDENSTICKER (2003): 107-8, quien subraya la mayor participación del coro de Sátiros en la acción dramática, a diferencia del coro de la tragedia: los Sátiros persiguen sus propios fines y no se limitan a observar y comentar el desarrollo dramático, sino que continuamente interfieren en la acción. Por su parte, MELERO (1994): 341-56 arguye que, en principio, la comedia y el drama satírico tenían elementos comunes, frente a ROSSI (1972): 257, que afirma que el único elemento común a ambos géneros es la importancia dada al elemento fisiológico. STOREY (2005): 201-18 pone de relieve que en algunas comedias también aparecían Sátiros.

dieron nombre, pero al que los estudiosos modernos se suelen referir con el término "prosatírico".[4]

En segundo lugar, se ha planteado la cuestión de si los 709 versos del *Cíclope* son un ejemplo de la longitud habitual de los dramas satíricos. Peter D. Arnott llamó la atención sobre la brevedad de los episodios y cantos corales, cuyos versos, además, disminuyen a medida que avanza el drama[5]. Por su parte, Dana Ferrin Sutton piensa que las proporciones del *Cíclope* no son inadecuadas o raras si las comparamos con sus equivalentes en las tragedias[6]. Sin embargo, el *Poxy* 2161, que contiene los versos 765-882 de *Dictyoulkoi* de Esquilo y no parecen en absoluto el final de la pieza, demuestra que este drama satírico debía de ser tan largo como una tragedia esquilea[7].

Por lo demás, el *Cíclope* cumple con las que parecen características propias del género. Pone en escena uno de los episodios más conocidos de la mitología: el enfrentamiento entre Odiseo y el Cíclope Polifemo, argumento del noveno canto de la *Odisea*. Los Sátiros, como es común en este género, han sido apresados por un ser grotesco y malvado, y el héroe les proporciona una oportunidad para escapar y reunirse con su señor Dioniso[8]. El tema de la victoria sobre el monstruo está conectado con el tema de la hospitalidad y la oposición griego/bárbaro, como veremos más adelante.

Un último problema a la hora de acercarse al estudio del *Cíclope* es el de su datación. Sutton rechaza la práctica habitual de considerarlo coetáneo a una tragedia que tenga la misma resolución de yambos, pues la colometría del drama satírico no tiene por qué ser igual que la de la tragedia. Desde su punto de vista, la obra debió de ser compuesta junto con *Hécuba* en el 424 a.C. El punto fuerte de su argumento es la similitud de las escenas de cegamiento: *Hec*. 1035-1295 y *Cyc*. 655-709. Además, la situación general es la misma en ambas obras: un individuo impío es cegado por sus víctimas; cada uno prefiere la villanía a un comportamiento civilizado y su cegamiento

[4] Vid. especialmente SUTTON (1980): 180-190, que considera también prosatíricas *Helena* e *Ifigenia entre los tauros*; AMBROSE (2005): 21-38, ROISMAN (2005): 67-82, SLATER (2005): 83-101. Sin embargo, ROSSI (1972): 222 y MASTRONARDE (2010): 57 consideran que *Alcestis* es una tragedia. MARSHALL (1999 - 2000): 299-238 afirma que la producción de *Alcestis* debe verse a la luz del decreto de 440-439 de "μὴ κωμῳδεῖν" y debe entenderse como una protesta contra esta ley.
[5] ARNOTT (1961): 164.
[6] SUTTON (1980): 105-107.
[7] Vid. supra, p. 321 y n. 51.
[8] En efecto, el drama satírico es un género fuertemente estereotipado, en el que se pueden distinguir los siguientes motivos temáticos: esclavitud y liberación de los sátiros, victoria sobre el ser malvado, invenciones maravillosas, emergencia del inframundo, niñez de dioses y héroes, sexo, atletismo, final feliz etc. Vid. SUTTON (1980): 145-59; MELERO (1988): 412-14; PAGANELLI (1989): 238-39; SEIDENSTICKER (2002): 391-97; SEAFORD (2003): 33-44; POZZOLI (2004): 54-67; STOREY & ALLAN (2005): 162-63; O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 25-39.

es presentado como un castigo por su crimen (*Hec*. 1028-1030, *Cyc*. 311 s., 354 s.). La estructura es también la misma. Después de una escena en la que se prepara el camino para la destrucción del criminal, este sale a escena mostrando las consecuencias de su castigo. Los conspiradores dejan la escena y queda el coro cantando una aguda y burlona invectiva contra el villano. Sus llantos se oyen entre bastidores y después se tambalea sobre el escenario, a ciegas tantea a sus torturadores, que lo eluden y lo injurian mientras este les amenaza con tirarles rocas. Pero en ambas obras el "monstruo" tiene la última palabra y predice los futuros sufrimientos de su principal antagonista (*Hec*. 1259-84, *Cyc*. 698-700).

El parecido de estas escenas, y el hecho de que Polimestor sea un personaje inventado por Eurípides que, como su nombre y caracterización parecen indicar, está modelado sobre Polifemo, sugieren, en opinión de Sutton, que el *Cíclope* fue presentado con *Hécuba*. Así, existiría una relación de parodia entre estas dos obras, que giran en torno al tema de la violación del νόμος, y de la ξενία concretamente[9].

Seaford sugiere una fecha más tardía y sitúa el drama en torno al 408 a.C. Contra los argumentos de Sutton, afirma que un dramaturgo, al tratar una situación idéntica o similar a la de un drama anterior, ya sea suyo o de otro autor, no siempre se preocupa por diseñar una estructura o dicción enteramente original, sino que se basa, consciente o inconscientemente, incluso después de un lapso de varios años, en un patrón de expresión y de frases métricas que no son propiedad privada de ningún individuo.

Sin embargo, continúa Seaford, unos pocos pasajes no caen en esta categoría y pueden usarse para datar la obra. Las primeras palabras de Perseo en la *Andrómeda* de Eurípides (412 a.C.) son ἔα τίν΄ ὄχθον τόνδ΄ ὁρῶ περίρρυτον κτλ. (fr. 125 Kn.). Este verso fue parodiado al año siguiente por Aristófanes: ἔα τίν΄ ὄχθον τόνδ΄ ὁρῶ καὶ παρθένον κτλ. (*Thesm*. 1105). En el *Cíclope* las primeras palabras de Polifemo cuando ve a los griegos son ἔα τίν΄ ὄχλον τόνδ΄ ὁρῶ πρὸς αὐλίοις κτλ. (222), por lo que parece que Eurípides está respondiendo a la mofa de Aristófanes por medio de una autoparodia, pues no hay un parecido tal entre una y otra situación que requiera esta frase, lo que, unido a la similitud de sonido (ὄχθον y ὄχλον), hace la resonancia más reconocible.

En segundo lugar, Polifemo declara que para apedrear a los griegos en fuga va a subir a la colina δι΄ ἀμφιτρῆρος τῆσδε (707). La omisión del sustantivo es sorprendente, particularmente cuando no ha habido mención previa de esta característica de la cueva.

[9] SUTTON (1974c): 167 y (1980): 114-20.

Y así puede verse aquí una alusión a la otra única aparición de este adjetivo en el *Filoctetes* de Sófocles, δι΄ ἀμφιτρῆρος αὐλίου (19), representado en el 409 a.C.

Seaford aboga por aplicar la norma de datación según la cual a medida que avanza el tiempo hay un mayor número de resolución de yambos en las obras de Eurípides. Las objeciones de que el drama satírico no tiene por qué seguir los mismos patrones que la tragedia no deben tenerse en cuenta, ya que los trímetros recitados por Odiseo (y por Polifemo en el agón) son virtualmente indistinguibles de los de la tragedia[10].

En nuestra opinión los argumentos de Seaford son más convincentes que los de Sutton, pues, en primer lugar, nuestra evidencia del drama satírico es tan escasa que no podemos saber hasta qué punto compartía elementos estructurales y métricos con las tragedias que lo precedían en la tetralogía de la que formaba parte, por lo que el criterio de la resolución de yambos podría ser efectivo para la datación del *Cíclope*. Asimismo, las alusiones intertextuales a *Andrómeda* del propio Eurípides y *Filoctetes* de Sófocles parecen bastante plausibles. Por otra parte, los temas de la violación del νόμος y la ξενία parecen haber sido favoritos del dramaturgo precisamente en la etapa más tardía de su creación, como ejemplo baste mencionar *Ifigenia entre los tauros*, que tiene también muchos puntos en común con el *Cíclope*: un coro de cautivos, un bárbaro que realiza sacrificios humanos, un engaño tramado por su ser de confianza: Ifigenia, en un caso, Sileno en otro, y la consiguiente liberación de los cautivos[11].

1. Elementos pastoriles en el *Cíclope*.

Son dos las características que hacen del *Cíclope* un drama satírico de marcado carácter pastoril. En primer lugar, el espacio: Polifemo habita en una cueva junto al mar, lejos del núcleo urbano y la civilización. Este entorno remoto y agreste no es exclusivo del drama satírico que nos ocupa, sino que, como hemos visto, es un motivo propio del género. En segundo lugar, los personajes: Polifemo sigue siendo *en cierto modo* un pastor, tal como en la *Odisea*, pero Eurípides ha dado un paso más al caracterizar a Sileno y los Sátiros como esclavos pastores al servicio de un monstruo negligente e

[10] SEAFORD (2003): 48-51. Defienden también esta datación MARSHALL (2001): 225-41, que sigue muy de cerca los argumentos de Seaford; KATSOURIS (1997): 1. O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 39-41 pasan revista a todas las hipótesis y consideran también la de Seaford la más plausible.

[11] Estas similitudes son señaladas por SUTTON (1980): 185, que también nota paralelos (citando a Burnett) entre el *Cíclope* y *Helena*. Tanto *Ifigenia entre los tauros* como *Helena* pertenecen a la última etapa de la creación de Eurípides, por lo que estas afinidades serían una muestra más de que el *Cíclope* podría ser una obra tardía.

insólitamente sofisticado, dotando así su obra de una gran *originalidad* respecto al hipotexto homérico.

1.1. El espacio.

a) ἐν ἐσχάτοις

Las primeras indicaciones espaciales del *Cíclope* las encontramos en el prólogo. En efecto, como suele ser normal en los prólogos eurípideos[12], este se abre con una ῥῆσις en que Sileno nos informa de las circunstancias que lo han llevado hasta la "desgracia" presente. En primer lugar, expone las aventuras pasadas con su dios y amo Dioniso (1-10), después nos habla de su nueva situación: él y sus hijos, los Sátiros, están obligados a servir a Polifemo como pastores (10-35)[13]. Sileno nos sitúa en el lugar de la escena (Αἰτναίαν πέτραν, 20) y nos describe a los Cíclopes y su modo de vida (21-22). Finalmente, anuncia la entrada del coro (36-40). El prólogo del drama satírico, como es sabido, tiene la función de explicar la presencia de los Sátiros en un mito que, propiamente hablando, no les pertenece[14]. En este caso los Sátiros han llegado a la tierra de los Cíclopes en su búsqueda de Dioniso, que ha sido raptado por los piratas tirrenios (11-20)[15].

Lo que aquí nos interesa, por ahora, es la descripción del lugar donde los Sátiros llevan a cabo sus labores pastoriles: ἐν ἐσχάτοις (27). El término ἔσχατος designa en griego 'aquello que se encuentra en la frontera, en el límite'[16]. Un derivado de este adjetivo es el sustantivo ἐσχατιά /-ιή: 'límite, frontera'[17]. En Homero, la ἐσχατιά designa la tierra no cultivable, la tierra más allá de los límites de la agricultura, una tierra de nadie, una zona marginal[18].

La topografía de la ἐσχατιά aparece cuidadosamente descrita en el *Cíclope*. Está formada por un paisaje solitario, abrupto y rocoso: Αἰτναίαν πέτραν (20); ἔρημ' (22); κλειτύων (27); σκοπέλους (43); κλειτὺν (50); σκοπελῶν (62); πάγον (95); πρῶνες (116);

---

[12] Sobre los prólogos de Eurípides vid. e.g. SEGAL (1991): 85-112; DE JONG (2007): 7-28 y (2009-2010): 21-34.
[13] E. *Cyc*. 26: ποίμνας Κύκλωπος ἀνοσίου ποιμαίνομεν. Vid. infra.
[14] Cf. SUTTON (1980): 25; POZZOLI (2004): 12. Sin embargo, en los versos conservados de *Ichneutai* de Sófocles no se explica porqué los Sátiros son esclavos de Apolo, lo cual puede deberse a un lapsus del dramaturgo, a que fuese un tema tan característico que no se sintiese la necesidad de dar una explicación o, simplemente, a que los versos se han perdido, vid. Capítulo 8. Para un estudio detallado del prólogo del *Cíclope* de Eurípides, vid. KATSOURIS (1997): 3-4; SEAFORD (2003): 91-106; JIMÉNEZ JUSTICIA (2015): 25-38.
[15] Tema del *Himno Homérico a Dioniso.*
[16] Vid. CHANTRAINE y LSJ s.v.
[17] Vid. CHANTRAINE s.v.
[18] Cf. la fórmula homérica ἀγροῦ ἐπ΄ ἐσχατιήν: LSJ s.v. y REDFIELD (1992): 338.

πέτραι (324); πετρῶν (448); πέτρας (666); πέτραν (680); πέτραι (682). La vegetación es exuberante y el pasto, copioso: ποιηρὰ βοτάνα (45); ποιηροὺς (...) νομοὺς (61)[19]; δρυμοῖσί (447); λαχνῶδές γ' οὖδας ἀνθηρᾶς χλόης (541); a orillas del mar πρὸς ἀκταῖς (85); ἐπ' ἀκτὰς (702). Los Cíclopes, habitantes de esta ἐσχατιά, viven en cuevas: ἄντρ´ (22); ἄντροις (35); ἄντρων (47-8, 191, 255, 375); ἄντρα (252, 288); ἄντρα δ' ἐς πετρηρεφῆ (82); ἄντρον (87, 426); ἄντροις (100); ἄντρ' ἔχοντες (118); πέτρας (195 y 197); πετραίαν (382); πετρίνων ἔξω μελάθρων (491); δι' ἀμφιτρῆτος τῆσδε (707). Los animales se guardan en la αὐλή (60)[20]. La brisa es suave: ὑπήνεμος αὔρα (44-5). Hay agua y rocío: δινᾶέν θ' ὕδωρ ποταμῶν (46); δροσεράν (50); δροσερῶν (516). El suelo está cubierto por una suave hierba florida: λαχνῶδές γ' οὖδας ἀνθηρᾶς χλόης (541).

Montañas, rocas, suave brisa, rocío, pastos verdes, todo ello nos trae a la mente el *locus amoneus* propio de la poesía bucólica[21]. Este paisaje reaparece por doquier en el drama satírico, así *Rastreadores* de Sófocles, como hemos visto, se desarrolla sobre el monte Cilene de la pastoral Arcadia. Montaña y mar aparecen asociados no sólo en el *Cíclope*, sino también, recordemos, en *Glauco marino* y *Arrastradores de redes* de Esquilo. En todas estas obras la figura del pastor está presente de un modo u otro, ya sea como *dramatis persona*, ya sea invocado o mencionado[22].

Este espacio coincide también, en sus características agrestes, con el espacio habitualmente asociado a los Sátiros. En su primera aparición poética, en Hesíodo, los Sátiros son mencionados junto a las "Ninfas, diosas de las montañas" (Fr. 123 M.-W.), mientras que en el *Himno Homérico a Afrodita* Silenos y Ninfas se unen en la profundidad de las grutas (262); igualmente en *Rastreadores* de Sófocles, Sileno evoca su juventud pasada junto a las Ninfas en un espacio montañoso y pastoral (151-168); en el *Cíclope* el coro expresa su nostalgia del Monte Nisa (62-75). Si tal nostalgia se debe a este monte en particular, es porque es el lugar de una vida compartida con Dioniso (66-67). De hecho, Dioniso, como los Sátiros, se encuentra asociado a lugares montañosos[23]. En cada una de sus evocaciones, Dioniso aparece a la cabeza de su θίασος de Bacantes, a las que conduce a través de las montañas; así, como espacio que

[19] Sobre la relación entre νόμος y νομός, vid. Capítulo 1.
[20] Cf. *Od.* 9. 239, 338, 462.
[21] La influencia del drama satírico sobre la poesía bucólica ha sido notada por varios estudiosos, cf. e.g. ROSENMEYER (1969): 37; SUTTON (1980): 194; SEAFORD (2003): ad E. *Cyc*. 41-81; POZZOLI (2004): 27; GRIFFITH (2005): 167. Sin embargo, como advierten ROSSI (1972): 297 y VOELKE (1992): 19-22, el espacio pastoril en la poesía bucólica tiene una función distinta a la de este mismo espacio en el drama satírico.
[22] Vid. Capítulo 8.
[23] Vid. VOELKE (2001): 44. Sobre el monte Nisa en el mito y rito dionisiaco, vid. RIU (1999): 64-65.

Dioniso comparte con los Sátiros o las Ninfas, la montaña es el lugar sobre el que conduce a sus ménades para que participen en la ὀρειβασία. La montaña es el lugar por excelencia de los ritos menádicos[24].

Sin embargo, el mito no se agota en *reflejar* el rito, sino que también simboliza la vida real mediante un proceso de énfasis, clarificación y refractación, y así, la montaña, zona no cultivable, donde la principal actividad que se lleva a cabo es el pastoreo, aparece en el mito como un lugar habitado o transitado por pastores, percibidos en el imaginario antiguo como seres rústicos y primitivos, debido, precisamente, a su ubicación en las cimas de las montañas[25]. En el siguiente epígrafe veremos con más detenimiento cómo estas imágenes aparecen en el *Cíclope* a través de la figura del pastor Polifemo.

Las orillas del mar constituyen igualmente un componente del espacio dionisiaco. En la medida en que Dioniso navega sobre el mar o se zambulle en él, la orilla es el lugar de su reaparición. Así, en el festival de las Anthesterias Dioniso se movía a través de las calles en un barco-carro lleno de vides[26]. Dioniso está unido al mar desde su primera mención en la poesía griega. Después de ser perseguido por Licurgo, encuentra refugio en las olas, recogido por Tetis (*Il*. 6.130-136). En la versión laconia de su infancia, el dios y su madre Sémele corren una suerte análoga a la de Dánae y Perseo, pues son encerrados por Cadmo en un cofre y tirados al mar, donde reaparecen sobre las riveras laconias; allí será encerrado en una cueva por su tía Ino (Paus. III, 24, 3-4). Si la epifanía sobre la orilla del mar es aquí un sinónimo de una vuelta a la vida, después de la experiencia de un peligro mortal, puede igualmente exponer al dios a la maldad humana: Sileno nos cuenta cómo Dioniso ha sido raptado en el mar por los piratas tirrenios (11-12)[27].

Cuna de la infancia del dios, notablemente sobre el Monte Nisa y sobre las orillas laconias, mas igualmente lugar cultual, la cueva constituye de hecho un elemento esencial del paisaje dionisiaco; en un autor tardío, Opiano, la cueva de su infancia es igualmente el lugar en que las tías del joven dios, Ino, Ágave y Autónoe, celebran los primeros misterios (*Cyn*. IV, 237-50). Según Plutarco (*De sera num vind.* 565f-566a), es

[24] Vid. e.g. DODDS (1960): 249-54; BUXTON (1994): 94-95; RIU (1999): 59.
[25] Vid. BUXTON (1994): 88-94 y (2013): 16.
[26] Vid. PICKARD-CAMBRIDGE (1991): 12-13, que no está seguro de que la procesión en el barco formase parte de las Antesterias; KERÉNYI (1998): 121-23.
[27] Para la relación de Dioniso con el mar, vid. BURKERT (2013): 309-11; VOELKE (2001): 45-46. Como señala BUXTON (1994): 97, el mar y la montaña son percibidos de una forma parecida en el imaginario griego: en una sociedad donde la agricultura es una actividad central, las actividades llevadas a cabo en el mar y en la montaña, la pesca y el pastoreo, son vistas como inferiores y marginales.

por un golfo parecido a los antros báquicos, por donde Dioniso desciende al infierno para buscar a su madre Sémele, del mismo modo que sobre el plano ritual los antros báquicos han podido ser el teatro de dramas mistéricos que reproducían la catábasis. Dejando a un lado la catábasis para buscar a su madre, cabe mencionar el descenso al Hades operado por el dios en las *Ranas* de Aristófanes, con el fin de resucitar a un poeta trágico digno de su nombre. En la tradición órfica, Dionsio aparece como hijo de Perséfone, y el Hades, como lugar de su infancia. Si Dioniso toma el camino de los infiernos, al final del siglo VI ofrece igualmente a los humanos iniciados en sus misterios una esperanza y una seguridad para su progresión hacia el más allá[28].

Pero el simbolismo de la cueva no se agota en el ritual. Hábitat de nuestros Cíclopes, se percibe también en el imaginario mítico, al igual que la montaña, como el lugar de asentamiento de los primeros hombres, habitado por *outsiders* que desconocen las normas de vida en la *polis*[29]. El pastor Polifemo es un buen ejemplo.

Por tanto, el espacio pastoril puesto en escena por el drama satírico está estrechamente conectado con los mitos y ritos dionisiacos. Este espacio recuerda, además, la segregación previa de los efebos antes de ser totalmente integrados en la *polis*.[30] Sin embargo, las montañas, el mar y las cuevas, elementos claves de la ἐσχατιά, simbolizan también un mundo primitivo y marginal, en el que el pastor, percibido como *outsider* por antonomasia, adquiere gran protagonismo. Ahora bien, para captar plenamente el simbolismo y función de dicho espacio, hemos de adentrarnos aún en un segundo tipo de *margen* propio del género, la tierra bárbara o barbarizada, y ver cómo este espacio nos habla de un tipo de vida ligada a los personajes que aparecen en escena.

b) Αἰτναίαν πέτραν

Como hemos dicho, el drama satírico puede desdoblar el margen que corresponde al mundo rural frente al mundo urbano en un segundo tipo de frontera: el de la tierra bárbara en oposición a la tierra helena. En su origen, esta lejanía debió de hacer referencia a los ritos y mitos dionisiacos, donde el dios se presenta como un *outsider* que llega a la ciudad[31]. El hecho de hacer de Dioniso un extranjero no parece estar asociado con la realidad histórica, sino con la epifanía del dios y las habilidades

[28] Nuestra apreciación del nexo entre montaña, mar y cueva con los Sátiros y Dioniso es deudora de VOELKE (2001): 44-47.
[29] Vid. BUXTON (1994): 105-8.
[30] Como señalan WINKLER (1992): 20-62, BUXTON (1994): 84 y MELERO (1998): 206 y (2006): 388.
[31] Vid. GOLDHILL (1992): 99, VOELKE (2001): 387.

del mismo para romper las fronteras entre masculino/femenino, joven/adulto, griego/bárbaro[32]. Sin embargo, a principios del siglo V a. C., la tragedia explotó el binomio griego/bárbaro como una forma de afianzar el panhelenismo, que aseguraba la unión de todas las πόλεις griegas frente a la amenaza persa. Más tarde, durante la Guerra del Peloponeso, época en la que, probablemente, se sitúa el *Cíclope*, el panhelenismo fue abandonado y los atenienses parangonaron a los espartanos con los persas[33].

En nuestro drama satírico Eurípides sitúa a los Cíclopes en Sicilia a la que se menciona de forma directa o metonímica siete veces: Αἰτναίαν πέτραν (20), Αἰτναίων εἴσω σκοπελῶν (62), Σικελὸν Αἰτναῖον πάγον (95), Σικελίαν (106), Αἰτναῖος ὄχθος Σικελίας ὑπέρτατος (114), οἰκεῖς ὑπ' Αἴτνηι (298), πόντον Σικελὸν (703)[34]. Como vemos se hace hincapié en que Sicilia es un πάγος y en el carácter montañoso que le confiere el Etna. Como intentaremos demostrar, este espacio agreste y remoto propio de la ἐσχατιά está teñido en este drama de rasgos de pintoresquismo y al barbarismo.

En esta localización encontramos uno de los primeros elementos en que Eurípides se separa de Homero. Aun así, la situación de los Cíclopes en Sicilia no es invención del dramaturgo (cf. e.g. Th. 6.2 y Str. 1.2.9)[35]. Aunque Sicilia no es una tierra bárbara, sino que forma parte de la Magna Grecia, como han señalado Bacon y Hall en sus respectivos estudios sobre los bárbaros en la tragedia griega, suele haber en los textos antiguos una confusión o ambigüedad en torno a las fronteras de la Hélade cuando se habla de estados fronterizos tales como Macedonia, algunas de las islas, como Lemnos, Creta o Chipre, y la Magna Grecia[36]. Por otra parte, el propio Odiseo en la ῥῆσις en que intenta convencer a Polifemo de que no lo devore, le dice que, puesto que él vive en Sicilia, parte de Grecia, la victoria de los griegos contra los troyanos también le ha beneficiado (285-312). Evidentemente, en la época de la Guerra de Troya, Sicilia no formaba parte de Grecia. Muchos estudiosos han visto en estas palabras un

[32] Vid. e.g. HALL (1989): 152; ZEITLIN (1992): 66; GOLDHILL (1992): 127-28; RIU (1999): 53-62.
[33] Vid. HALL (1989): 9, 214.
[34] Cabe también señalar la oración de súplica en la que Odiseo se refiere a Hefesto como ἄναξ Αἰτναῖε (599) para que lo ayude a librarse del Cíclope, los sobrenombres Κύκλωψ Αἰτναῖος (366) y Αἴτνας μηλονόμον (660), que los Sátiros dan a Polifemo, así como la mención que hace Odiseo de los Αἰτναῖά σφαγεῖα (395) en que el Cíclope recoge la sangre de sus compañeros después de matarlos.
[35] El primero en poner en escena a un Polifemo siciliano fue Epicarmo con su comedia el *Cíclope*, cf. MELERO (2002): 408, O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 42.
[36] Cf. BACON (1961): 6-7 y HALL (1989): 166-69. De hecho Th. 6.2-6 enumera los pueblos bárbaros y griegos que viven mezclados en Sicilia.

eco de la contemporánea política imperialista ateniense[37], sobre todo, del discurso de Eufemo del 415-4 a.C. (cf. Th. 6.83) en que justifica la expedición contra Sicilia arguyendo que los atenienses salvaron a Grecia del persa, mientras que los jonios se habían confabulado con él[38].

Por otra parte, como han señalado Patrick O'Sullivan y Cristopher Collard, la dureza del medio está aquí en claro contraste con el relato homérico. En la *Odisea*, Odiseo elogia el hábitat de los Cíclopes haciendo hincapié en la fertilidad del lugar, su tierra arable, sus bosques, sus fuentes y la facilidad de acceso que le proporciona su puerto natural (*Od*. 9.131-7, 140-1). La descripción de Homero es un predecesor literario del *locus amoenus* tan importante en la poesía bucólica[39].

Así pues, el enclave agreste en que se sitúa el *Cíclope* está presentado bajo una retórica de la alteridad que permite la representación de Polifemo como un bárbaro. Sin embargo, el gigante está hasta cierto punto *helenizado*, ya que conoce la gran expedición *panhelénica* contra Troya (280-1, 283-4), cosa que su homólogo homérico ignoraba.

En la escena teatral ateniense del siglo V a. C. aparecen bárbaros por doquier. La caracterización del bárbaro es retórico-simbólica: está basada en una serie de estereotipos mediante los cuales el bárbaro representa lo opuesto a los valores y virtudes griegas. Bárbaro es todo aquel que no sea griego, cuya moral y forma de vida es antitética a los valores de la *polis*. Como ha demostrado Edith Hall, fue después de las Guerras Médicas cuando se empezó a desarrollar una imagen del bárbaro que encuentra su culmen en la tragedia. Al verse asediados por los persas, los griegos enfatizaron su panhelenismo y crearon un discurso encaminado a mostrar los peligros de la barbarie[40]. Surge así una preocupación etnográfica y antropológica por definir la evolución de la humanidad que lleva a la civilización. En este contexto, se imagina que los antiguos griegos llevaban un modo de vida primitivo que coincide con el de algunos pueblos bárbaros de la actualidad. Así, primitivismo, caos y barbarie se oponen a civilización, leyes y helenismo. Los seres sobrenaturales de los mitos de la literatura arcaica, tales como las Amazonas, los Centauros, los Cíclopes, etc., pasan ahora a simbolizar la

[37] LÓPEZ FÉREZ (1996): 26; KATSOURIS (1997): 10; POZZOLI (2004): 58; PADUANO (2005): 19 ss. Sobre la asimilación de las Guerras Médicas a la Guerra de Troya como un conflicto entre Oriente y Occidente en la tragedia griega, cf. HALL (1989): 69-102.
[38] Cf. SEAFORD (2003): ad E. *Cyc*. 297 y O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 168. Esta alusión histórica confirmaría una fecha tardía para el *Cíclope*.
[39] O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 44.
[40] Vid. HALL (1989): 1-9.

quintaesencia del bárbaro y su modo de vida primitivo, carente de leyes, que encuentra su culmen en el incesto y la antropofagia[41]. Desde este punto de vista, el modo de vida pastoril adquiere gran importancia, pues el historiador Heródoto asimila al pastor nómada con el bárbaro, y al agricultor sedentario, con el hombre civilizado. En la investigación historiográfica y antropológica del siglo V a.C., por tanto, el progreso de la humanidad va desde el más primitivo estado pastoril hasta el más avanzado estado agrícola, siendo ambos incompatibles[42].

Veamos qué cualidades bárbaras encontramos en la Sicilia del *Cíclope* de Eurípides y cómo estas se relacionan con un estadio de civilización primitivo y pastoril. En primer lugar, ya en el prólogo Sileno nos informa de que los Cíclopes οἰκοῦσ' ἄντρ' ἔρημ' (22). Más tarde, cuando Odiseo entra en escena, le pregunta a Sileno, sorprendido, dónde están los muros y torres de la ciudad (115), este le responde que no existe ciudad alguna y que los promontorios están vacíos de hombres (ἔρημοι πρῶνες ἀνθρώπων, 116)[43]. Odiseo piensa que allí, por tanto, solo pueden vivir bestias (θηρῶν γένος, 117), pero Sileno le responde: Κύκλωπες, ἄντρ' ἔχοντες, οὐ στέγας δόμων (118): carecen de πόλεις y viven en cuevas. De hecho, en el verso 622 los Sátiros expresan su deseo de abandonar la Κύκλωπος ἐρημίαν. La ἐρημία implica la imposibilidad de la vida en comunidad. Los Cíclopes viven aislados unos de otros sin ágoras ni otros lugares de reunión política, como en la tradición homérica (*Od* 9.112-114). En efecto, la más significativa diferencia cultural que los atenienses sentían entre ellos y los demás era la vida en la πόλις. Se creía que la πόλις era un avance desde los asentamientos dispersos habitados por los antiguos griegos y algunos bárbaros contemporáneos (Th. 1.5), y era la institución sobre la que el filósofo Protágoras y otros sofistas se centraron. Para muchos de ellos era el más alto peldaño en la escalera de la evolución humana[44]. Del mismo modo, Heródoto califica a los pastores nómadas como carentes de πόλεις[45] .

[41] Vid. HALL (1989): 51-53. Para el *Cíclope* de Eurípides en particular, vid. 134, n. 91.
[42] Para el estudio de esta asociación herodotea entre bárbaro y pastor, vid. SHAW (1982-1983): 5-31. HALL (1989): 5 también indica que en el pensamiento griego lo bárbaro y lo pastoril están asociados, pero no sigue el rastro de esta asociación en la tragedia, que es patente en *Ifigenia entre los tauros* y, sobre todo, en la figura del troyano Alejandro repetidamente mencionado en la dramaturgia euripidea como el "pastor del Ida". BACON (1961): 84-85 nota que los pastores de Sófocles son bárbaros, pero no encuentra rastros en Eurípides, de quien dice que nunca asimila lo bárbaro y lo primitivo (150), afirmación con la que no estamos del todo de acuerdo. Existen en la dramaturgia euripidea unos bárbaros más refinados que otros, pero, en todo caso, el discurso helenocéntrico tiene, desde luego, cabida en su obra. Para la influencia de Heródoto en Eurípides, vid. HALL (1989): 111-112.
[43] Como señalan O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 146-47 puede haber aquí una gran ironía, ya que los Cíclopes eran famosos en la Antigüedad por construir edificios monumentales.
[44] Vid. HALL (1989): 191, O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 146.
[45] Cf. Hdt 7.10, SHAW (1982-1983): 11-12.

Estrechamente unida a la falta de πόλεις, está la falta de leyes. Sileno califica la tierra de los Cíclopes como ἄξενον (91). En la *Odisea* se hace hincapié en la ἀθεμιστία (9.106, 189, 428) de los Cíclopes, relacionada, entre otros rasgos, con la falta de hospitalidad de Polifemo, pero es posible también ver reminiscencias de *IT* 94 donde Orestes hace referencia a la γῆν ἄξενον adonde ha llegado (cf. también 341, 395, 1388, referido al mar)[46]. Las semejanzas entre ambas obras han sido ya señaladas[47], de hecho, los pastores táuricos que aparecen en la *Ifigenia* comparten algunas de las características de los Cíclopes[48]. Es más, los Cíclopes no conocen ninguna forma de gobierno, sino que viven en soledad sin obedecerse unos a otros (120), del mismo modo que en la *Odisea* θεμιστεύει δὲ ἕκαστος / παίδων ἠδ' ἀλόχων, οὐδ' ἀλλήλων ἀλέγουσι (9.114-5)[49]. De nuevo, sin alejarse de su modelo homérico Eurípides sigue fiel al discurso etnográfico y antropológico propio de su tiempo: el florecimiento de las leyes y la democracia solo es posible dentro del marco civilizado de la πόλις. Los bárbaros, así como los pueblos primitivos, carentes de πόλεις, no es que tengan leyes distintas, simplemente, no se rigen por ley alguna[50].

Otro de los rasgos importantes en la definición de los bárbaros y los pueblos primitivos es su modo de vida y subsistencia. En los versos 121-4 se nos dice que los Cíclopes desconocen la agricultura, lo que supone una interesante desviación del modelo homérico[51]. En la *Odisea* (9.108-11) los Cíclopes no plantan ni aran, habitan un espacio utópico en que los cereales y viñedos crecen espontáneamente[52]. En los versos 134 y 136 Sileno explica a Odiseo que la alimentación de los Cíclopes consiste en κρέας (134) y τυρὸς ὀπίας ἔστι καὶ βοὸς γάλα (136). Polifemo tiene quesos en Homero (9.219, 232) y ordeña sus ovejas y cabras[53], pero no posee ganado vacuno y en la obra que nos ocupa no ha habido mención del ganado vacuno hasta el momento. Los griegos no bebían mucha leche, costumbre que, como bien parece conocer Eurípides, se atribuía a

[46] Cf. *Cyc*. 89 e *IT* 479 y *Cyc*. 108, *IT* 1066.
[47] Vid. supra, p. 358.
[48] Vid. Capítulo 10.
[49] Cf. también *Od*. 9.188-89.
[50] Vid. HALL (1989): 186-87, 192, 197-98.
[51] Como afirman O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 45 n. 166. Eurípides se desentiende aquí de la realidad histórica de Sicilia que era un centro primordial en la producción alimenticia en el Mediterráneo (Hdt. 7.158.4; Th. 6.20.4) y donde el culto a Deméter era de gran importancia. Cf. también su comentario al verso 20 en la p. 134.
[52] En efecto, como señalan LENS TUERO & CAMPOS DAROCA (2000): 12-15, forma parte del *topos* de las utopías antiguas la imaginación de una tierra que ofrece espontánea sus frutos sin necesidad de labrar ni esfuerzo humano. HALL (1989): 51 advierte que el pasado se ve, ya como un espacio utópico, ya como caótico.
[53] *Od*. 9. 223, 237-238, 244, 308, 341.

bárbaros[54] y pastores[55]. Homero especifica que Polifemo bebía leche sin mezclar (*Od*. 9.297), lo que sugiere que la práctica griega era mezclarla[56]. Con la eliminación de la agricultura espontánea el Polifemo de Eurípides vive en una pura economía pastoril, como los libios de Homero[57], a base de queso, leche y carne. La elección de la leche de vaca por parte de Eurípides, en contra del modelo homérico, quizá pretenda enfatizar el barbarismo asociado al consumo de leche[58].

En efecto, como señala Shaw, Heródoto hace de la galactofagia una de las características distintivas de los pueblos bárbaros, galactofagia que se asocia a la primitiva economía pastoril que sigue vigente entre estas gentes que, al carecer de πόλεις, tienen una civilización menos avanzada[59].

Así, las razones por las que Eurípides ha privado a sus Cíclopes del conocimiento de la agricultura y el vino son (1) le resultaba familiar la conciencia contemporánea de que en tiempos pasados el hombre no conocía la agricultura ni sus beneficios; (2) el efecto del vino en Sileno es más divertido debido a su abstinencia forzosa, y en Polifemo debido a su completa ignorancia; (3) la innovación se adapta bien al género satírico[60], de modo que la "barbarización" del Cíclope destaca su alteridad y etopeya monstruosa y salvaje.

Voelke, señala, además, que hay una relación de oposición en la obra entre la leche y el vino. La oposición entre las dos bebidas es puesta en evidencia por una relación de sustitución: la leche es consumida por Polifemo según modalidades que recuerdan al consumo del vino, de suerte que la presencia de la primera bebida dibuja la ausencia de la segunda. Cráteras (216), *pithoi* (217), ánforas (327), *skyphoi* con decorado de hiedra (390) se convierten en recipientes para la leche; en su seno, pueden ser mezclados, a la manera del vino y el agua, la leche de las ovejas y terneras (216-8, 326-7, 388-91). El momento mismo en que Polifemo bebe su leche corresponde al reservado al simposio: después de comer (325-7). Se puede notar también que el verbo

[54] *Il*. 12. 5, Hes. fr. 150.15 M.-W.; A. *Prom. Lyom.* fr. *198 Radt; Hdt. 1.216, 3.23, 4.2.
[55] Cf. E. *El*. 169; *Andrómeda* fr. 146 Kn, donde en un espacio alejado y exótico, los pastores del lugar fortalecían a un exhausto Perseo, tras su enfrentamiento con el monstruo marino, con leche y vino.
[56] Cf. e.g. las libaciones en *Od*. 10. 519; E. *IT*. 162.
[57] Cf. *Od*. 4. 86-89 y Capítulo 2; cf. Hdt. 4.186, 1.216 respecto a los Masagetas, también caníbales bebedores de leche.
[58] SEAFORD (2003): 127-28, O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 149.
[59] Cf. SHAW (1982-1983): 17-29; VOELKE (2001): 186-88, y, sobre todo, LENS TUERO & CAMPOS DAROCA (2000): 30-37, que señalan a Heródoto como creador del "primitivismo" mediante el cual la etnografía aparece como proyección en el espacio "real" de los mitos de la felicidad y la barbarie.
[60] Como señala SEAFORD (2003): 125.

τέγγων se refiere al consumo del vino y el adjetivo ὑπτίος puede designar la posición de una persona ebria (326).

Esta relación sustitutiva entre el vino y la leche se inscribe igualmente en la dimensión narrativa del drama que subraya, de una parte, el intercambio material entre Sileno y Odiseo, que descansa sobre el vino y víveres compuestos principalmente de productos lácteos; de otra parte, la embriaguez de Polifemo que resulta de la sustitución de la leche por el vino[61].

De este modo, la ἐσχατιά, espacio agreste y liminal, representa el tipo de primitivismo asociado a los bárbaros, donde la economía pastoril se relaciona con la ausencia de organización política y de leyes, convirtiéndose el vino, bebida de Dioniso, en un elemento civilizador[62]. El drama de Eurípides presenta Sicilia como una distopía bárbara, hostil a la ley y religión griegas, que es emblemática de la naturaleza brutal de sus habitantes naturales, los Cíclopes pastores comedores de hombres[63].

1.2. Los personajes

a) Sileno y los Sátiros

Es un *topos* del drama satírico que Sileno y los Sátiros, separados de su señor Dioniso, se conviertan en esclavos de un monstruo o personaje malvado y sean liberados, tras una serie de divertidas peripecias, por un héroe del pasado mítico y épico[64]. Parece que el motivo de la esclavitud era el más adecuado para insertar a los Sátiros en mitos ajenos, aunque se podían buscar otras alternativas[65]. Sin embargo, este *topos* tiene también mucho que ver con el mito y rito dionisiaco[66]. En efecto, los Sátiros se designan a sí mismos como esclavos del dios Dioniso y en nuestro drama oponen la esclavitud feliz hacia el dios a la servidumbre penosa a que los obliga Polifemo. En el prólogo Sileno usa el verbo λατρεύω (24) que significa 'servir como esclavo', pero también hace referencia a la servidumbre sagrada hacia un dios y así lo encontramos, por ejemplo, en *Ión* 152. Sileno contrapone claramente la feliz subordinación a Dioniso,

[61] Cf. VOELKE (2001): 185-86. Por su parte, KONSTAN (1992): 212-13 ve una oposición entre Polifemo, que no bebe nada de vino, Sileno y los Sátiros, que beben mucho vino, y Odiseo, que controla el vino.
[62] Para el vino (y el trigo) como símbolo de cultura, vid. VOELKE (1992): 17-18, KATSOURIS (1997): 17. Para el salvajismo de la tierra bárbara en el drama satírico y su significado político, vid. PAGANELLI (1989): 258.
[63] Como afirman O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 43.
[64] Aunque al menos en una ocasión deciden separarse voluntariamente de Dioniso, como se ve en *Theoroi* o *Isthmiastai* de Esquilo, donde los Sátiros deciden ignorar sus obligaciones dionisiacas y participar en los Juegos Ístmicos, cf. SUTTON (1980): 31.
[65] Vid. SUTTON (1980): 137; SEAFORD (2003): 34-35; O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 318, refiriéndose al *Ínaco* de Sófocles; SEIDENSTICKER (2012): 226.
[66] Vid. PAGANELLI (1989): 239; RIU (1999): 72-74.

representada por el baile, el sexo y el vino, con la esclavitud desgraciada a que los somete Polifemo, donde no está permitido el baile y el vino ha desaparecido. Por su parte, los Sátiros se llaman a sí mismos πρόπολος (76) del dios mientras que sirven como míseros empleados del Cíclope (θητεύω, 77) y, cuando son liberados por Odiseo, afirman su voluntad de seguir sirviendo a Dioniso (δουλεύσομεν, 709). De nuevo, encontramos ejemplos en la tragedia de que la esclavitud hacia un dios puede ser vista como un privilegio: en las *Bacantes* de Eurípides (366) Tiresias aspira a convertirse en esclavo de Dioniso y en el *Edipo Rey* de Sófocles (410) el mismo Tiresias, para negar su estatuto de esclavo de Edipo, reivindica su estatuto de siervo del dios Apolo[67].

Más adelante indagaremos en la naturaleza de esta servidumbre divina. Antes queremos detenernos en las labores serviles de Sileno y los Sátiros para con su nuevo señor Polifemo. Es el propio Sileno quien nos informa de sus nuevos quehaceres en el prólogo, insistiendo, una vez más, en la oposición entre la servidumbre hacia el dios y su nueva labor pastoril: ἀντὶ δ' εὐίων βακχευμάτων / ποίμνας Κύκλωπος ἀνοσίου ποιμαίνομεν (25-26)[68]. Sus hijos se encuentran ahora ἐν ἐσχάτοις apacentando el rebaño mientras él barre la cueva del Cíclope (27-35) con un rastrillo, sustituto cómico del tirso que los seguidores de Dioniso solían empuñar (cf. v. 64). A continuación anuncia la entrada del coro, algo común en los prólogos trágicos de Eurípides (*Hipp*. 54, *Su*. 8, *IT* 63, *Or*. 132, *Ba*. 55). Este entona una párodo que constituye la primera canción pastoril conservada de la literatura griega[69] (vv. 41-81):

παῖ γενναίων μὲν πατέρων
γενναίων δ' ἐκ τοκάδων,
πᾶι δή μοι νίσηι σκοπέλους;
οὐ τᾶιδ' ὑπήνεμος αὖ-
ρα καὶ ποιηρὰ βοτάνα, 45
δινᾶέν[70] *θ' ὕδωρ ποταμῶν*

[67] Vid. VOELKE (2001): 83. Por su parte, GRIFFITH (2005): 183-84, opina que los Sátiros esclavos reafirmaban la institución de la esclavitud ateniense.
[68] Nótese que las posiciones marcadas del verso 26 enfatizan los términos ποίμνας y ποιμαίνομεν.
[69] SEAFORD (2003): 106, KATSOURIS (1997): 4. O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 137, sin embargo, sugieren que este tipo de canto debía de ser conocido en una época tan temprana como la de Homero, como demuestran los pastores que tocan la siringe en el escudo de Aquiles antes de ser víctimas de una emboscada (cf. *Il*. 18.525-6). Litierses, el ogro de un drama satírico del autor de época helenística Sositeo (TrGrF 99 F 2-3) era también el nombre de una canción de cosecha; y es posible que haya habido una canción similar en el drama satírico de Eurípides *Segadores*.
[70] Epíteto homérico para los ríos, cf. *Il*.5.479, *Od*. 6.89.

ἐν πίστραις κεῖται πέλας ἄν-
τρων, οὗ σοι βλαχαὶ τεκέων;

ψύττ' οὐ τᾶιδ', οὔ;
οὐ τᾶιδε νεμῆι κλειτὺν δροσεράν;
ὠή, ῥίψω πέτρον τάχα σου·
ὔπαγ' ὦ ὔπαγ' ὦ κεράστα[71]
<πρὸς> μηλοβότα στασιωρὸν
Κύκλωπος ἀγροβάτα.

σπαργῶντας μαστοὺς χάλασον·
δέξαι θηλὰς πορίσασ'
οὓς λείπεις ἀρνῶν θαλάμοις.
ποθοῦσί σ' ἀμερόκοι-
τοι βλαχαὶ σμικρῶν τεκέων.
εἰς αὐλὰν πότ' †ἀμφιβαίνεις†
ποιηροὺς λιποῦσα νομοὺς
Αἰτναίων εἴσω σκοπελῶν;

οὐ τάδε Βρόμιος, οὐ τάδε χοροὶ
Βάκχαι τε θυρσοφόροι,
οὐ τυμπάνων ἀλαλαγμοί,
οὐκ οἴνου χλωραὶ σταγόνες
κρήναις παρ' ὑδροχύτοις·
οὐδ' ἐν Νύσαι μετὰ Νυμ-
φᾶν ἴακχον ἴακχον ὠι-
δὰν μέλπω πρὸς τὰν Ἀφροδί-
ταν, ἂν θηρεύων πετόμαν
Βάκχαις σὺν λευκόποσιν.
†ὦ φίλος ὦ φίλε Βακχεῖε
ποῖ οἰοπολεῖς
ξανθὰν χαίταν σείεις;†

[71] Cf. Ar. *V.* 290: ὔπαγ΄ ὦ παῖ ὔπαγε

ἐγὼ δ' ὁ σὸς πρόπολος
Κύκλωπι θητεύω
τῶι μονοδέρκται δοῦλος ἀλαίνων
σὺν τᾶιδε τράγου χλαίναι μελέαι
σᾶς χωρὶς φιλίας[72].

(Dirigiéndose a un carnero)
Hijo nacido de nobles padres,
nacido de nobles madres[73]
¿por dónde vas a llegar a las rocas?
¿Acaso no hay aquí una suave
brisa y un herboso pasto
y agua, torbellino de los ríos,[74]
que en abrevaderos reposa cerca de las cuevas,
y los balidos de tus retoños?
Psss. ¿No por aquí, no?
¿Acaso no pacerás aquí por la ladera llena de rocío?
¡Eh!, te lanzaré una piedra rápidamente.
¡Avanza, avanza, cornudo,
<hacia> el guardián del establo
del rústico pastor de ovejas, el Cíclope!
(Dirigiéndose a una oveja)
Afloja tus ubres llenas a rebosar;
toma, ofreciendo tus pezones,
a los corderos a los que has abandonado en los establos.
Te echan de menos los balidos
dormidos durante el día de tus pequeños retoños.
¿Cuándo vas a †regresar† al establo,
dejando los herbosos pastos,
dentro de las rocas del Etna?

[72] Citamos por la edición de SEAFORD (2003).
[73] τοκάδων: este vocablo suele referirse más a animales que a mujeres, así Theoc. 8.63.
[74] Como señala SEAFORD (2003): 110, en Theoc. 11.44-48 Polifemo intenta conducir a Galatea a su cueva mediante la descripción de un *locus amoenus*, tal como hacen aquí los Sátiros.

Aquí no está Bromio, aquí no hay coros
ni Bacantes que portan los tirsos 65
ni ruidos de tambores,
ni brillantes gotas de vino
junto a las fuentes que brotan con agua;
ni en Nisa junto a las Ninfas
canto la canción de Yaco, de Yaco,
en honor de Afrodita en cuya caza volaba 70
junto a las Bacantes de blancos pies.
† ¡Oh, amigo, oh, querido Baco!
¿hacia dónde te diriges solitario
y agitas tu rubia cabellera? † 75
Yo, tu servidor,
al Cíclope sirvo
al de un solo ojo, esclavo, deambulando
con esta capa de macho cabrío raída 80
sin tu amistad.

La estructura de esta canción pastoril es como sigue: los versos 41-8 se dirigen al carnero de los versos 49-54 y no a la oveja de la antistrofa. También en la *Odisea*, Polifemo se dirige al carnero en que Odiseo escapa en un memorable pasaje en que se nos dice que siempre es el primero en ir hacia el pasto, hacia el río, y el primero en retornar a casa por la tarde (cf. *Od*. 9.447-60). Eurípides combina esta reminiscencia con una parodia de la elaborada forma de dirigirse a los demás en la tragedia ejemplificada por S. *El*. 129 ὦ γενέθλα γενναίων πατέρων, *Phil*. 96 Ἐσθλοῦ πατρὸς παῖ, E. *Ion* 262-3 ὦ κλεινὸν οἰκοῦσ' ἄστυ γενναίων τ' ἄπο /τραφεῖσα πατέρων, ὥς σε θαυμάζω, γύναι. Incluso en esto hay inspiración en Homero: Polifemo llama al carnero μακρά βιβάς (*Od*. 9.450), una frase asociada con el noble paso de los héroes (e.g. *Il*. 7.213, 15.307). Además, como ha señalado Voelke, la gran regularidad del ritmo, fundada sobre la repetición de *cola* casi idénticos, puede corresponder al carácter popular de un canto que acompaña el trabajo del pastor[75].

[75] VOELKE (2001): 177. Como señala REDONDO (2003): 429, es propio del drama satírico tomar características estilísticas propias de la poesía popular. SEAFORD (2003): 35, n. 95, afirma que las canciones de trabajo pueden haber sido una característica del género.

Los Sátiros, que han entrado bailando la σίκινις[76], tal como nos anuncia su padre en los versos 37-40, son incapaces de controlar al ganado. Eurípides explota la comicidad de esta μετάστασις πόνων por la que los servidores de Dioniso se ven obligados a una labor que nada tiene que ver con su naturaleza[77]. Silban al rebaño para que se dirija a la cueva del Cíclope –del mismo modo que el propio Polifemo en *Od*. 9.315– interpelándolo como si de un personaje trágico se tratase (41-2), pero los animales desobedecen por lo que los Sátiros amenazan con tirarles una piedra (51)[78]. En la tradición homérica, el pastor suele llevar un cayado que lanza por encima del ganado para que este no se disemine[79]. También recurre a objetos arrojadizos[80], pero siempre para evitar el ataque de una fiera montaraz, jamás los usa contra su propio ganado como hacen aquí los Sátiros. Los hijos de Sileno son, pues, pastores traviesos e irresponsables, incapaces de controlar y poner orden en el rebaño[81], debido a su naturaleza inmadura, festiva y juguetona.

Encontramos más reminiscencias homéricas en los versos 55-62 donde los Sátiros instan a las ovejas a ofrecer sus ubres a los corderos, del mismo modo que en la *Odisea*, Polifemo les pone debajo a las crías para que les den de mamar (9.245, 309, 342). La αὐλή del verso 60, el recinto donde se guardan los animales, también aparece en el relato homérico (*Od*. 9. 184, 239, 338, 462)[82].

En los versos 63-80 los Sátiros, tal como ha hecho su padre en el prólogo, vuelven a hacer hincapié en la oposición entre la desdichada esclavitud hacia Polifemo y la alegre servidumbre dionisiaca: en primer lugar, no hay tirsos ni ruidos de tambores (63-65) , es decir, no pueden ejercer su culto al dios; más importante: carecen de vino y de sexo (67-72); y lo peor: son esclavos vestidos con una capa de macho cabrío raída (τράγου χλαίναι, 80); atuendo que también compartiría Sileno y que debió de sorprender

[76] Sobre esta danza y otras propias del drama satírico, cf. e.g. USSHER (1971): 169; SUTTON (1980): 138; PICKARD-CAMBRIDGE (1991): 254; VOELKE (2001): 138-43; SEIDENSTICKER (2003): 110-17 y (2010): 213-29; SEAFORD (2003) 103-4.

[77] STOREY & ALLAN (2005): 157, insisten en que, por su naturaleza indómita, los Sátiros no soportan ser sometidos a la rutina del trabajo y sus obligaciones. Cf. JOUAN (1991): 34.

[78] Como señalan O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 138, el hecho de que los Sátiros lancen piedras al ganado muestra su frustración ante el hecho de tener que llevar a cabo una labor para la que no están preparados.

[79] Cf. *Il*. 21.844-847 y Capítulo 1.

[80] Por ejemplo, jabalinas y teas, *Il*. 11.548-57, 17.656-66; picas: 17.109-13; palos: 12.299-308. Vid. Capítulo 1.

[81] El pastor inexperto o negligente también tiene su eco en la *Ilíada*, cf. *Il*. 10.485-88; 15.323-27; 15.630-37; 16.352-56 y Capítulo 1.

[82] SEAFORD (2003): 112.

al auditorio si, como se deduce del Vaso Prónomos, la vestimenta característica de este personaje era la piel de leopardo, propia de los seguidores de Dioniso.[83]

Se ha planteado si esta piel de cabra se refiere al vestuario normal del Sátiro en el escenario (el pantalón corto llamado περίζωμα) o al vestido de pastores con el que aparecerían los Sátiros en esta obra. En el primer caso, el περίζωμα aparece en algunos vasos a veces (e.g. en el Vaso Prónomos) lanudo y como de cabra. Aunque χλαῖνα significa "manto", τράγου χλαῖνα podría posiblemente, como una humorística descripción de la piel de cabra, referirse al περίζωμα. Pero el περίζωμα, con el falo incorporado, representa la desnudez de los Sátiros, y sería curiosamente metafísico que los Sátiros se quejaran de su propia naturaleza. Más bien los Sátiros, como el propio Eumeo en la *Odisea*[84], visten pieles de cabra porque son pastores y así la nota humorística es mayor. Lo snob de su queja combina de forma ridícula con la sensibilidad de los Sátiros, cuya naturaleza híbrida participa de rasgos animales, como θῆρες (624, etc.) precisamente caprinos. En los vasos del siglo quinto los Sátiros visten los más improbables atuendos, y debe de haber sido una característica del género en aquellas obras en que los Sátiros ejercían una profesión, por ejemplo, *Dictyoulkoi* de Esquilo donde son pescadores, o *Theoroi* del mismo autor, donde participan en los Juegos Ístmicos[85]. La broma reside en lo apropiado o no de su vestimenta. Normalmente visten la piel de ciervo (nébrida) o de leopardo (pardalis), distintivas de su servicio a Dioniso[86]. Cuando los Sátiros pastores entraran, el público se daría cuenta de que no iban vestidos de forma habitual y esta estrategia semiótica serviría para subrayar la

[83] Algunos estudiosos piensan que el vestuario de los personajes que aparecen en el Vaso Prónomos era el que se usaba en escena, cf. e.g. PICKARD-CAMBRIDGE (1991): 186-87; GRIFFITH (2010): 52; CALAME (2010): 74. Sin embargo, JOUAN (1991): 30 señala que el atuendo del coro en esta época (finales del siglo V) parece haber sido dulcificado respecto al drama satírico anterior. Hay quienes ven en el Vaso la conmemoración de la celebración de una tetralogía victoriosa, cf. JOUAN (1991): 29; CALAME (2010): 65-78; HALL (2010): 159-79; WILSON (2010): 204. Otros consideran que es una síntesis de todos los elementos teatrales sin relación con una tetralogía concreta: GRIFFITH (2010): 47-63; JUNKER (2010): 131-48. Es esta última opinión por la que nos decantamos.

[84] Como advierte BUXTON (1994): 94 y (2013): 24, el uso de pieles de animales como indumentaria está asociado a los pastores. Eumeo lleva una amplia piel de cabra para protegerse del viento (*Od*. 14.530) y cubre a su propio amo, Odiseo, con pieles de cabras y ovejas para calentarlo (*Od*. 14.519).

[85] En efecto, como señalan PICKARD-CAMBRIDGE (1991): 238 y JOUAN (1991): 33, la ropa de los Sátiros variaba en gran medida dependiendo del rol que les atribuyesen los poetas. Este útlimo autor señala las distintas profesiones que llevaban a cabo los Sátiros en escena en pp. 34-37. Asimismo, SEIDENSTICKER (2003): 103, afirma que el attrezzo (objetos de utilería y vestuario) de los Sátiros serviría para definir visualmente su situación inusual o su ocupación circunstancial en cada obra. Seidensticker admite que, en el *Cíclope*, los coreutas «wore the short goaskins characteristic of shepherds», así como, por ejemplo, en la *Esfinge* de Esquilo llevarían trajes ricamente ataviados y lujosas diademas.

[86] Una prueba de ello es S. *Ichn*. fr. 314-225-26 Radt, donde la Ninfa Cilene se sorprende de que los Sátiros no vayan vestidos con su habitual nébrida empuñando el tirso. Sin embargo, el texto no indica nada acerca de la vestimenta del coro en esta obra. Vid. también A. *Dict*. fr. 47a Radt vv. 26, 44 y 52. Cf. JOUAN (1991): 32-33, O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 263, n. 14.

parodia de la μετάστασις πόνων. Otro factor en la broma puede ser el recuerdo de los espectadores de e.g. E. *El*. 184-6 σκέψαι μου πιναρὰν κόμαν / καὶ τρύχη τάδ' ἐμῶν πέπλων, / εἰ πρέποντ', etc., (*cf*. también *Alc*. 818, *El*. 501, *Hel*. 416, 1079)[87]. La τράγου χλαῖνα está, además, μελέα, lo que quizá alude no solo al descontento de estas criaturas, sino a la tacañería de Polifemo y a la paratragedia del pasaje: los Sátiros son como los héroes en harapos de las tragedias de Eurípides.

En nuestra opinión, la piel de cabra, prenda típica del manto o zurrón de los pastores, compendia la originalidad más llamativa de este drama satírico de Eurípides[88]. Si bien, como hemos afirmado, el drama satírico se desarrolla en la ἐσχατιά, no poseemos, sin embargo, ningún titulo ni fragmento que indique con claridad que el coro de Sátiros estuviera frecuentemente caracterizado como pastores[89]. Incluso en los *Rastreadores* de Sófocles, donde los Sátiros buscan el ganado robado de Apolo, estas criaturas animalescas no son propiamente pastores, sino perros de caza, rastreadores que siguen las huellas del rebaño. En cuanto al *Ínaco*, también de Sófocles, no hay evidencias en los fragmentos transmitidos de que los Sátiros fuesen pastores que cuidaban a Io transformada en vaca.[90] Nada en los fragmentos permite concluir que iban vestidos de pastores como en el *Cíclope*.

Así, a la situación de esclavitud, se une una más penosa, la de pastor, ya que, como apunta Walter Burkert, la cabra, cuya piel cubre ahora a los Sátiros, era un enemigo natural de Dioniso, pues se comía las vides; de ahí puede provenir, según el estudioso, el ritual de sacrificio de la cabra en las Grandes Dionisias[91]. Por tanto, estos Sátiros tienen la penosa tarea de cuidar a los rebaños de los mayores enemigos de su señor.

Bien diferente es esta esclavitud a la que ejercen para Dioniso, pues no se trata de una relación de subordinación, sino de intimidad, susceptible de ser definida por la

[87] Esta es la postura de SEAFORD (2003): 118 y O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 142, por la que nos inclinamos. USSHER (1971): 169 considera que el manto de piel de cabra es una marca de su linaje como divinidades animales y también de su presente estatus servil.
[88] Puede que Eurípides, además, tuviera en mente *Od*. 24.205-31 donde Laertes aparece retratado como un héroe que, en ausencia de Odiseo, vive en el campo vistiendo una piel de cabra. Asimismo, el padre de Odiseo se jacta de sus hazañas de juventud en *Od*. 24.375 ss., como hace Sileno en nuestro prólogo. Vid. JIMÉNEZ JUSTICIA (2015): 31, n. 20.
[89] LÓPEZ FÉREZ (1996): 27 y KATSOURIS (1997): 4-6 también señalan la innovación de Eurípides al hacer a los sátiros pastores.
[90] Más probable es que fuesen pastores en la *Circe* de Esquilo, pero los fragmentos transmitidos son tan pobres que solo cabe hacer conjeturas. Vid. Capítulo 8.
[91] BURKERT (1966): 96-97 y KERÉNYI (1998): 222.

noción de φιλία (81), unión de confianza y afecto mutuos; una intimidad que sitúa a los Sátiros en una posición de intermediarios entre lo humano y lo divino[92].

La canción pastoril que entonan los Sátiros del *Cíclope* casa bien con el rústico drama satírico. En el *Ínaco* de Sófocles Argos también cantaba, probablemente, un βουκολικὸν μέλος. El robo del ganado era uno de los temas de los *Rastreadores* de Sófocles y del *Autólico* de Eurípides. Eurípides tenía gusto por lo bucólico incluso en la tragedia (*El*. 493-96, *Andr*. 274-94, *IA* 573-81, 1283-1309, *Hel*. 357-9). Pero, como hemos visto, el poeta va más allá al poner este canto en boca de Sátiros-pastores y no de figuras pastoriles tradicionales como Argos, Apolo y, sobre todo, Polifemo. La tierra de los Cíclopes, Sicilia, parece estar asociada a los orígenes de la poesía bucólica. Se dice que el vaquero siciliano Diomos, representado en las obras de Epicarmo *Alcioneo* y *Odiseo náufrago*, inventó el βουκολιασμός. Epicarmo también escribió un *Agrostino* y un *Cíclope*, por lo que pudo haber sido el primero en componer una canción bucólica para un drama[93]. Sin embargo, insistimos, en el *Cíclope* son los Sátiros los que cantan en la párodo una canción pastoril que no exalta la vida del pastor sino que la deplora.

Cuando Polifemo regresa a la cueva (203) y amonesta a los Sátiros por no haber cumplido con sus deberes, les ordena mirar hacia arriba (211) y ellos responden, como buenos pastores, diciendo que alzan la cabeza y contemplan los astros y Orión (212-3). Esta imagen bien puede ser una reminiscencia del pastor homérico, que, solo, en las cumbres de las montañas guardando su ganado, se dedica a contemplar el espectáculo que la naturaleza y el cielo estrellado le ofrece[94].

En cuanto a Sileno, no es en absoluto un buen guardián de este rebaño que constituye la riqueza de Polifemo. Así, afirma que estaría dispuesto a vender los rebaños de todos los Cíclopes por una sola copa de vino (164-5). En efecto, despreciando el oro (161) solo quiere volver a disfrutar de los alegres dones de su verdadero señor, Dioniso. Su irresponsabilidad es corroborada por Odiseo (256-8), quien lo delata ante el Cíclope. Además, ha atado a los carneros para entregárselos a Odiseo (225) en una cómica reminiscencia de la *Odisea* donde el héroe los ata para huir bajo sus lomos (9. 425 ss.). La escena es especialmente elocuente no solo de la desesperación de Sileno por el vino,

[92] Vid. VOELKE (2001): 83, SEAFORD (2003): 119.
[93] SEAFORD (2003): 106 y GUTZWILLER (2006): 2, n. 3.
[94] Cf. *Il*. 8.555-561 y Capítulo 1. SEAFORD (1975): 197-99 y (2003): 145-47 y O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 159-60 consideran que cuando los Sátiros nombran a Orión se refieren al propio Cíclope. Es muy posible. Sin embargo, en la elaboración del símil Eurípides pudo haber tenido en mente los elaborados símiles "pastoriles" de la tradición homérica.

sino también del valor económico del ganado como transacción mercantil monetaria y de trueque o intercambio comercial.

b) Polifemo

En la *Odisea* Polifemo es inequívocamente un pastor. En el *Cíclope* Eurípides también lo llama así en dos ocasiones: μηλοβότα, 53; μηλονόμον, 660. En efecto, se trata, al contrario que los Sátiros y Sileno, de un pastor responsable, que siente gran preocupación por su ganado. Cuando regresa de la caza (203) reprende a los Sátiros por estar danzando mientras los corderos se encuentran en la cueva sin supervisión alguna y llega incluso a amenazarlos con su bastón, instrumento típico del pastor (τάχα τις ὑμῶν τῶι ξύλωι / δάκρυα μεθήσει, 210-11). A continuación pregunta a los Sátiros si los corderos están en la cueva, si las crías están mamando y si está la leche en los cestos (206-9), mientras que en la *Odisea* es el propio Cíclope quien pone a las crías a mamar (9.245, 309, 342) y divide la leche en los cestos en dos mitades, una para cuajar y hacer queso, y otra, para beber (9. 246-9). Como ya hemos señalado, Eurípides innova al hacer a los Sátiros pastores de Polifemo, lo que le permite desarrollar una versión del monstruo bien distinta de la que encontramos en el hipotexto homérico[95]. Esto se debe, en parte, a las exigencias del género, pues una forma convencional de que los Sátiros tomen parte en la acción es hacerlos esclavos de un ser malvado. Sin embargo, la mención de προσπόλους, esclavos de palacio (*e.g. Hipp*. 808, *HF* 332), en el verso 83 no es requerida por el género y parece fuera de lugar en la cueva de Polifemo, por lo que podemos decir que Eurípides los ha introducido a conciencia para dotar al Cíclope de una cierta sofisticación y, sobre todo, riqueza. Después, no se hará, sin embargo, mención alguna de estos supuestos criados domésticos. No son más que una necesidad pasajera, para cuidar de las ovejas mientras los Sátiros bailan. El propio Polifemo demuestra su preocupación por la riqueza cuando dice que esta es un dios para los hombres sabios (ὁ πλοῦτος, ἀνθρωπίσκε, τοῖς σοφοῖς θεός, 316) y cuando descubre que su ganado ha sido "robado" (vv. 225 ss.)[96]. Nuestro Cíclope se encuadra así en la visión antropológica del progreso de la humanidad de Dicearco de Mesene, según el cual, fue en el estadio pastoril donde se produjo la conciencia de propiedad privada, lo que dio

[95] Como señala muy acertadamente POZZOLI (2004): 13.
[96] Bien diferente es Polifemo del descuidado "pastor" Sileno que, como hemos visto, desprecia el oro en favor del vino y entrega el ganado a cambio de este.

lugar a robos de ganado para aumentar la hacienda y, en el caso más extremo, a guerras[97].

Sin embargo, en época de Eurípides, este pastor primitivo, sediento de riquezas, se asocia con el bárbaro, que aún vive en un estadio temprano de la evolución de la humanidad. De este modo, en el *Cíclope* encontramos por doquier la caracterización de Polifemo como bárbaro, según los estereotipos griegos[98]. Como ya hemos dicho, el bárbaro es definido por oposición al griego. Así, en primer lugar, frente a la virtud helénica de la δικαιοσύνη, el bárbaro se caracteriza por una total falta de leyes y transgresión del νόμος[99]. Polifemo muestra su ἀδικία mediante su total falta de respeto a las normas de la ξενία. Cuando se dirige por primera vez a los griegos (223-224) les pregunta de dónde vienen y si son piratas. En *Od*. 9.252 esta pregunta es convencional (*cf*. *Od*. 3.71-4, *h.hom*. 3.452-5; Th. 1.5.2). Poco después le hace a Odiseo el interrogatorio convencional de recibimiento del huésped preguntándole por su patria y su ciudad (275-276). Claro que estas preguntas deberían ser hechas después de prestar la asistencia necesaria al huésped (comida, cobijo y vestuario), circunstancia que Polifemo pasa por alto. Otro tanto cabe decir de la cuestión τίς ὑμᾶς ἐξεπαίδευσεν πόλις; (276), que nada tiene que ver con la épica, y está usada aquí deliberadamente, puesto que contiene el ideal clásico de la influencia educativa de la ciudad sobre el ciudadano y vuelve a mostrar la incongruencia del Cíclope que, aun conociendo la existencia de ciudades, no acepta el modo de vida ni las leyes que las regulan[100].

La ἀξενία del Cíclope encuentra su culmen en el canibalismo, otro de los vicios comúnmente asociado a los bárbaros más extremos de la etnografía imaginaria griega[101]. En los versos 244-246 Polifemo explica cómo devorará a los griegos. En *Od*. 9.291-3 se los come como un león, sin dejar nada (y crudos). En la comedia, por otra

[97] Vid. Capítulo 1. Puede consultarse una traducción del texto de Dicearco al español en LENS TUERO & CAMPOS DAROCA (2000): 176-79.

[98] Como afirma BACON (1961): 9-10, el tema del bárbaro es más importante para Eurípides que para Esquilo y Sófocles. Nuestro dramaturgo tiene gran interés por los extranjeros violentos, como es el caso de Polifemo en el *Cíclope*, Teoclímeno en *Helena* o Toante en *Ifigenia entre los tauros*.

[99] Sobre las virtudes helenas contrapuestas a los vicios de los bárbaros en la tragedia griega, vid. HALL (1989):121-32. Sin embarbo, años más tarde, (2006): 184-224, admite que quizá esta visión dicotómica es demasiado simplista, pues también había aspectos del Imperio Persa que los griegos admiraban e incluso adaptaban, sobre lo cual vid. LENS TUERO & CAMPOS DAROCA (2000): 24-37. Por su parte SAÏD (1984): 27-53, demuestra que en sus tragedias, cuando Eurípides contrapone al griego y al bárbaro, lo hace de forma tan irónica que, en realidad, nos invita a poner en cuestión la pretendida inferioridad de los bárbaros. Si bien esto es cierto, creemos, sin embargo, que, en el drama satírico, género fuertemente estereotipado, Eurípides ha decido mantener esta dicotomía (1) para crear humor mediante la contraposición del heleno y el bárbaro primitivo, (2) para mantener la oposición primitivo/civilizado propia del relato homérico y (3) para hacer pensar en la política ateniense de su tiempo.

[100] Vid. KATSOURIS (1997): 8-9, SEAFORD (2003): ad loc.

[101] Vid. HALL (1989): 53.

parte, se ha convertido en un gourmet (Epich. fr. 82) y cocina a los griegos como pescado (Cratin. fr. 143; *cf*. Antiphanes frr. 132, 133)[102]. Pero el tono del drama satírico es diferente del de la comedia, pues la cocina de Polifemo es también un sacrificio. Se pensaba que la cocción fue inventada después del ὀπτᾶν (Arist. *Probl*. 3.43); y así la práctica común ejemplificada aquí (cf. 404), primero ὀπτᾶν partes del sacrificio animal y después cocer las otras, parece encarnar la historia cultural. Y así Polifemo se distingue de los animales, con los que es explícitamente comparado en Homero. Polifemo es en su sacrificio a la vez salvaje y sofisticado (y de hecho tanto la ἀνθρωποφαγία como la ὀψοφαγία son perversiones de la comida sacrificial; cf. Plut. *Mor*. 644b): esta unidad de opuestos atraviesa toda la obra. El horror del canibalismo está intensificado por la cuidada y civilizada práctica sacrificial, como en Hdt. 1.119[103]. Finalmente, el Cíclope ofrece a Odiseo un ξεινήιον tal como el que aparece en *Od*. 9.355-79, comérselo en último lugar. La palabra ξεινήιον es ajena a Homero, pero aquí está usada de forma irónica, ya que es típica de la tragedia de Eurípides de esta época (*Hel*. 480, *Or*. 1109).

Aun así, la carne humana no es el principal medio de subsistencia de Polifemo, pues él mismo afirma que lleva mucho tiempo sin probarla (249). Su régimen alimentario es el propio de un pastor: queso, leche y carne de los rebaños (122, 188-190, 325), que, a su vez, son sacrificados solo a su estómago en una imagen más impía que puramente dietética (334-5) y que no es incoherente en alguien que se ha reconocido a sí mismo como un dios (231). Pero, sin duda preocupado por ver mermados sus bienes, no abusa del consumo de su rico ganado, sino que lo combina con la ingesta de las bestias montaraces que caza (247-48[104], 325). Sus animales le procuran, además, pieles para protegerse del frío (329-331)[105] y para recubrir su κλίνη en una imagen simposíaca en la que el humor está servido al unir la imagen sofisticada de la κλίνη con la de la piel de cabra (ἐν αἰγίδι κλινομένωι, 360). Pero junto con estas ropas pastoriles también viste el peplo propio del ciudadano (327). Así, tanto en su alimentación como en su vestuario seguimos viendo este carácter oscilante entre un primitivo y un ciudadano civilizado.

---

[102] Vid. también O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 51 y n. 179 donde señalan, además de la influencia de Cratino, que podría haber aquí una parodia del tirano Falaris que asaba a sus víctimas vivas en un toro de bronce.
[103] SEAFORD (2003): 151-53.
[104] En estos versos se nos dice que Polifemo come leones. Como afirman O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 163, la presencia de leones en Sicilia sugiere, de nuevo, la naturaleza salvaje del emplazamiento del drama. Además el hecho de que Polifemo coma leones enfatiza su salvajismo y fuerza bruta.
[105] La vestimenta de pieles animales es propia del pastor, como hemos señalado supra, p. 366, n. 84.

El primer episodio termina con Polifemo obligando a los griegos a entrar en la cueva. Los Sátiros entonan el primer estásimo (356-74) en que se niegan vehementemente a comer la carne humana que el Cíclope piensa preparar[106].

Al inicio del segundo episodio (375) Odiseo sale de la cueva y relata en una esmerada y detallista escena de mensajero (375-436) los horrores que han sufrido sus compañeros en la cueva y cómo ha emborrachado a Polifemo después de su festín. A continuación confiesa a los Sátiros su plan[107] de cegarlo con una rama de olivo cuando duerma, y requiere su ayuda. Los Sátiros, ilusionados ante su reencuentro con Baco, le prometen colaborar (437-482).

En la muerte dada a los compañeros de Odiseo se detecta el cumplimiento de las principales etapas del ritual griego del sacrificio (382-410), a saber, inmolación de la víctima, recogida de la sangre para la posterior libación a los dioses, elaboración de la carne destinada al banquete sacrificial. Pero estamos ante un sacrificio aberrante: las víctimas que elige no son animales, sino hombres, signo de la más extrema barbarie. A uno de los hombres que escoge para este sacrificio le reserva un fin bien diverso de la muerte convencional por derramamiento de sangre, causándole un traumatismo craneal con una piedra (400-402). El sacrificio debe ir acompañado de las libaciones a los dioses hechas con vino y sangre de las víctimas[108]. En vez de ello, Polifemo recurre a la leche de vaca, alimento que, como hemos visto, los griegos consideraban propio de bárbaros. El banquete es mucho más sofisticado y elaborado que en Homero, donde simplemente estampa a los compañeros contra el suelo, los descuartiza y se los come crudos (9.289-93).

En segundo lugar, los griegos, aun reconociendo a los mismos dioses que los suyos entre los pueblos extranjeros, extendían la noción de la *inferioridad* de los bárbaros a la esfera religiosa. Dicha inferioridad se basaba en que los bárbaros no conocían las leyes ancestrales dictadas por los dioses[109]. En el *Cíclope* esto se expresa mediante un nuevo ataque de Polifemo, no solo a las normas básicas de la ξενία, sino también a los propios dioses incurriendo en ἀσέβεια. Cuando Odiseo apela a Zeus para recibir hospitalidad del Cíclope, este le responde (320 ss.) que Zeus no es para nada un dios superior a él, que se resguarda de la lluvia en su cueva, y de la nieve, con fuego y

[106] Como señala SEAFORD (2003): 176, la reluctancia del θίασος a participar en el canibalismo se da también en E. *Ba.* 1184 y puede haber sido un *topos* derivado de que el sacrificio formaba parte del ritual de iniciación.
[107] Se trata de un δόλος, cf. *Cyc*. 476 y *Od*. 9.422.
[108] Vid. KATSOURIS (1997): 16; SEAFORD (2003): 180-82.
[109] Vid. HALL (1989): 182-87.

pieles de animales. Además, no hace sacrificios más que a su vientre, pues ὡς τοὐμπιεῖν γε καὶ φαγεῖν τοὐφ' ἡμέραν, / Ζεὺς οὗτος ἀνθρώποισι τοῖσι σώφροσιν, / λυπεῖν δὲ μηδὲν αὐτόν (336-8). En la *Odisea*, Polifemo (9.273-6) también afirma que los Cíclopes no se preocupan por los dioses, pues son más fuertes. El Polifemo del *Cíclope* se extiende un poco más. Su religión es otra síntesis sutil de opuestos. Por una parte, es el monstruo de la leyenda, el hijo de Poseidón (231, 262, 290), que no niega la existencia de Zeus y los dioses (231, 320-1, 328). Y, por otra parte, como un moderno sofisticado, redefine a la divinidad, si bien de una forma grotesca e incluso escatológica (316-337). Pero como sigue siendo el antisocial monstruo de Homero, la redefinición comporta la comicidad de hacer sacrificios a su propio estómago[110].

En tercer lugar, los bárbaros, dominados por regímenes tiránicos, no tienen amigos y están condenados a una vida en soledad. Esta idea también aparece en el *Cíclope* donde se contrasta la soledad de Polifemo con la φιλία de Odiseo y sus compañeros, así como la de Dioniso y los Sátiros[111]. Como ejemplo baste mencionar los versos 478-79, pronunciados por Odiseo: ἐγὼ γὰρ ἄνδρας ἀπολιπὼν φίλους / τοὺς ἔνδον ὄντας οὐ μόνος σωθήσομαι, que recuerdan a Pílades explicándole a Orestes que no quiere parecer προδοὺς σεσῶσθαι σ΄ αὐτὸς εἰς οἴκους μόνος (*IT* 679). Pero no necesitamos suponer intertextualidad. La preocupación que Odiseo muestra por sus compañeros en Homero (*Od*. 9.421) es más heroica aquí por la circunstancia, necesaria para el drama, de que Odiseo podría haber escapado si hubiera querido, sin regresar a la cueva[112]. Del mismo modo, los Sátiros están unidos a Dioniso por una relación de φιλία (81). Por contra, los Cíclopes viven μονάδες (120) y Polifemo da prioridad al individualismo (340-341).

Otra virtud propia de los helenos es la σωφροσύνη a la que se opone la falta de moderación de los bárbaros[113]. En el *Cíclope*, Polifemo, desconocedor del vino, muestra una total falta de σωφροσύνη: al contrario que Odiseo, que conoce la bebida y sabe usarla en su justa medida, el monstruo no modera su consumo y se embriaga. Así, en el tercer episodio (519-607) Polifemo, ebrio, sale de la cueva, acompañado por Sileno (432, 539). Se produce una gran ironía en el hecho de que sea Polifemo quien, después de su primera experiencia con el vino, muestre urbanidad helénica en su deseo de

[110] Vid. VOELKE (2001): 317-18; SEAFORD (2003): 167.
[111] La soledad de Polifemo también es patente en *Od*. 9.188-89.
[112] SEAFORD (2003): 194. Sobre el tema de la φιλία en la obra cf. también O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 46-52.
[113] Vid. HALL (1989): 126-27.

ponerse en marcha ἐπὶ κῶμον después de beber, de lo que lo tienen que disuadir sus educadores griegos, Odiseo y Sileno, para llevar a cabo su plan[114].

Por otra parte, los Sátiros (511-18) lo describen como a un recién casado en su noche de bodas, lo que supone una anticipación grotescamente cómica del papel de amante que tendrá Polifemo en la poesía tardía y que pudo estar reflejado en la obra de de un contemporáneo más joven que Eurípides, Filoxeno (F 816, 819 PMG)[115].

Por último, a la σοφία propia del heleno, se corresponde la ἀμαθία bárbara[116]. Así, la famosa trampa del Οὖτις (548-51), presente ya en Homero (*Od.* 9.355-70, 403-12), tiene aquí también la función de resaltar la estupidez del Polifemo frente a la inteligencia del griego civilizado Odiseo[117].

Como hemos visto, Polifemo es un ser complejo. Por un lado, es el monstruo incivilizado y bárbaro del relato homérico, que hace gala de la impiedad religiosa (315-17, 320-40), no respeta las leyes (338-39), da supremacía al individualismo frente a la φιλία (340-41) e infringe gravemente el código de hospitalidad anunciando que va a sacrificar sacrílegamente a sus huéspedes (342-46). Por otro lado, es un ser sofisticado: así, aun ofendiendo gravemente las normas de hospitalidad, se revela conocedor del código que transgrede y, en su primer encuentro con Odiseo, le hace el interrogatorio convencional de recibimiento del huésped preguntándole por su patria y su ciudad (vv. 275-6), si bien no respeta las normas de hospitalidad.

Como signos de riqueza y civilización podemos señalar que Polifemo posee προσπόλοι (v.83), lo que le permite dedicarse a la caza (v. 130), actividad que no corresponde a las exigencias básicas de subsistencia propias de la economía pastoril, sino que constituye un placer al que se puede entregar un señor en sus tiempos libres. Las referencias explícitas a la cría de ganado bovino (vv. 136, 325, 389) también son señales evidentes de civilización, pues suponen la domesticación de animales[118].

---

[114] SEAFORD (2003): 204. En efecto, Sileno subvierte todas las normas del *symposion*, como señala VOELKE (2001): 201.

[115] Como han señalado O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 53. Vid. también GUTZWILLER 20, n. 42 que ofrece una lista de dramas que trataban el tema de Polifemo y Galatea.

[116] Cf. Hdt. 1.60.

[117] Como señala HALL (1989): 122, en *Helena* e *Ifigenia entre los tauros* Eurípides también pone en escena a extranjeros engañados por las inteligentes tretas de los griegos. Creemos que esto también se da en el *Cíclope*, cf. MELERO (2002): 407, aunque SEAFORD (2003): 206, dice que aquí la trampa no tiene más función que preparar la burla satírica. De hecho, la ἀμαθία del Cíclope es subrayada por Sileno en el verso 173. Por otra parte, el engaño de Odiseo con el nombre Οὖτις debía de ser tan famoso entre el público como para que el poeta supiera que no podía renunciar a él en una obra sobre el Cíclope, ya que todo el mundo esperaría la evocación de aquel momento.

[118] Como señala KATSOURIS (1997): 12, la riqueza basada en los productos obtenidos del ganado aparece en *Od.* 4.85-8. El ganado bovino representa un signo de riqueza también en la *Ilíada*, vid. Capítulo 1.

En lo que se refiere a su religiosidad, el gigante presume implícitamente de tener un intelecto superior (v. 316) por virtud del cual es capaz de reemplazar a la divinidad tradicional, como objeto de reverencia, por la riqueza (v. 316)[119], la comida y la bebida; la divinidad aparece sustituida por la ἀνάγκη, que hace a la tierra dar frutos quiera o no quiera (v. 332); y los νόμοι son despreciados como una complicación innecesaria inventada por la humanidad (vv. 338-40)[120].

Esta separación del modelo homérico, con un Polifemo a la vez salvaje y civilizado encuentra su explicación en la intención del autor. Algunos estudiosos ven una parodia de ciertas teorías intelectuales contemporáneas. Seaford[121] encuentra similitudes entre el discurso del Cíclope y el de Calicles en el *Gorgias* platónico. Éste arguye que los individuos fuertes tienen un deber, basado en la φύσις, de satisfacer sus deseos a expensas de los νόμοι, que deben ser despreciados como algo creado por parte de la mayoría débil[122].

Está claro que Eurípides era en general defensor del νόμος y de la democracia. El *Cíclope* pudo ser escrito poco después del 411 a. C., en un período de violento conflicto en Atenas entre demócratas y oligarcas. Polifemo es, por tanto, una caricatura de la ideología antidemocrática contemporánea. Es un hombre acomodado, que posee esclavos y ganado vacuno en adición a sus homéricas ovejas, y con una ideología sofisticada. Y aun así sigue siendo el salvaje homérico. En efecto, su sofisticación intelectual, sacrificial y culinaria está al servicio de su canibalismo[123].

Además, los rasgos que caracterizan al Cíclope parecen también esconder una parodia de la figura del tirano. De hecho, como hemos visto, tiranía y barbarie son conceptos asociados en el pensamiento griego. Por tanto, Eurípides no solo ha querido presentarnos a un Cíclope que discute las ideas de los sofistas, sino también a un δεσπότης (34, 90, 163), palabra con fuertes connotaciones tiránicas, que tiene a los Sátiros esclavizados[124].

---

[119] Este sería el elemento que más aleja a Polifemo del espectro del bárbaro, pues en el estereotipo del primitivismo más ingenuo, el buen salvaje vive rodeado de un oro que desprecia, ignorante de su verdadero valor. Cf. Hdt. 3.23 en que los etíopes, también comedores de carne y bebedores de leche, usan el oro para fabricar los grilletes de los reos.

[120] VOELKE (1992): 16, SEAFORD (2003): 52.

[121] SEAFORD (2003): 52-53.

[122] Cf. también el comentario de SEAFORD (2003) a los versos 336-40.

[123] El tratamiento del νόμος en la obra es también estudiado por SUTTON (1980):108-20, que ve en ello una prueba de que el *Cíclope* fue compuesto junto con *Hécuba*.

[124] Las connotaciones tiránicas de Polifemo son señaladas por PAGANELLI (1989): 279; O'SULLIVAN (2005): 119-59; O'SULLIVAN & COLLARD (2013): 49-51 y comentario a versos 285-346 (p. 166).

Sin embargo, algunos estudiosos han argumentado en contra de esta interpretación. Sutton afirma que en su discurso (316-44) Polifemo no busca basar su caso en ningún tipo de teoría general del derecho natural del más fuerte. Su aparente ateísmo en los versos 336-338 está sacado de contexto, pues a lo largo del drama Polifemo conoce la existencia de los dioses. Del mismo modo, en 338-340 habla de su indiferencia al νόμος, pero está respondiendo al alegato de Odiseo según el cual los suplicantes deben ser salvados, pues así lo dice el νόμος. Νόμος aquí no significa 'convención' en el sentido sofístico. De ahí, que no haya nada en su discurso que parezca calculado para recordar debates intelectuales contemporáneos[125].

Es cierto que la ἀξενία y la total indiferencia al νόμος son rasgos que se encuentran ya en la *Odisea*. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, Eurípides ha ido más allá y hay ciertos elementos en la caracterización de Polifemo que no tienen parangón con su homólogo homérico: los esclavos de palacio, la caza y, sobre todo, el sacrificio son claros signos de una innovación por parte de Eurípides[126]. ¿Por qué introdujo el dramaturgo estos elementos? La respuesta, desde nuestro punto de vista, está clara: se trata de una parodia de los intelectuales de su tiempo[127].

c) Conclusiones

La caracterización pastoril de los personajes del *Cíclope* destaca a un tiempo la influencia y el alejamiento del hipotexto de la *Odisea*. Polifemo comparte muchas de las características de su homólogo homérico: la soledad, el canibalismo, la indeferencia frente a los dioses, pero, al mismo tiempo es un ser un poco más civilizado, que ha oído hablar de la Guerra de Troya, practica la caza y tiene esclavos domésticos. Sin embargo, no deja de ser un pastor, las características que lo definen como tal son:

1) El ganado constituye su riqueza y tiene valor monetario, como demuestra el hecho de que injurie a Sileno por haber dejado que robasen sus animales (225 ss.).

2) Como buen pastor se preocupa del bienestar de sus animales y del almacenamiento de los víveres que estos le proporcionan. Así, pregunta a los Sátiros si han dividido la leche en los recipientes (215 ss.).

---

[125] Vid. SUTTON (1980): 121 y 163. El estudioso afirma que el drama satírico no contiene elementos ideológicos. Contra, PAGANELLI (1989): 245-48. ARNOTT (1961): 165, por su parte, dice que su desprecio a los dioses y su falta de hospitalidad aparecen ya en Homero. Como estamos tratando de demostrar a lo largo de este capítulo, el elemento ideológico del *Cíclope* es patente.

[126] Lo que desmontaría la tesis de ARNOTT (1961): 165-66 de que la obra carece de originalidad.

[127] Otros signos irónicos de la sofisticación del Cíclope son el uso de cráteras para beber leche (216, 338, cf. *Od*. 248 ἐν ἄγγεσιν) y su pederastia (502, 581 ss.). Vid. SEAFORD (2003): ad loc.

3) Su alimentación es la propia de un pastor y sus animales le proporcionan también pieles para cubrirse.

4) El carácter pastoril de este espacio corresponde en sí mismo a un primer estadio de civilización y desde este punto de vista se distingue del espacio de la caza, como sugiere el verso 130: es lejos donde Polifemo caza las bestias salvajes, ciervos, pero también leones (248-9)[128].

De este modo, por un lado, Polifemo más que recordar al monstruo de la *Odisea* nos evoca a otros pastores de la tradición homérica que se enorgullecen de la riqueza representada por sus cabezas de ganado y que, como señalara el filósofo Dicearco de Mesene, introducen en la sociedad la propiedad privada y las guerras que esta acarrea. Desde esta óptica el pastor pone el primer peldaño en la evolución hacia una sociedad civilizada. Asimismo, la pederastia, la posesión de esclavos, el conocimiento de las normas de la civilización aun para transgredirlas nos presentan a un Polifemo que parece un urbanita de la época y tiene todas las trazas de un tirano. A estos refinamientos se unen las características monstruosas del Polifemo odiseico: no respeta las normas de hospitalidad, es caníbal, grosero, desprecia las leyes. Con esta etopeya, nuestro Cíclope pastor se convierte en símbolo de la imagen primitiva de la evolución de la humanidad que, en esta época, se asociaba a los bárbaros y, al mismo tiempo, a los déspotas y tiranos.

Más innovadora todavía es la caracterización de Sileno y los Sátiros como pastores. En este sentido cabe destacar:

1) Al humor que se desprende del hecho de insertar a los Sátiros en mitos que les son ajenos, Eurípides añade una nota humorística mayor al hacer de estos seres semianimalescos, traviesos e inmaduros cuya única preocupación es el vino y perseguir a las Ninfas, pastores.

2) Los Sátiros, por tanto, se ven obligados a realizar esta dura labor con desgana: ignoran a los animales para entregarse a la σίκινις y son incapaces de conducirlos en orden.

3) Como los pastores de la tradición bucólica los Sátiros se dirigen directamente a los animales, silban y cantan una canción de trabajo. La canción de trabajo parece ser un *topos* del drama satírico, pero mientras que en otras piezas esta se pone en boca de personajes tradicionalmente considerados pastores, como Argos, aquí la entonan los

[128] Vid. VOELKE (1992): 15.

Sátiros haciendo, además, gran hincapié en el entorno pastoril, que recuerda al *locus amoenus* propio de la poesía bucólica.

4) Al contrario que Polifemo, que se enorgullece de lo cálidas que son sus pieles de animales, los Sátiros no soportan llevar la τράγου χλαῖνα, prenda típica del pastor, que constituye en nuestro drama un símbolo externo de la μετάστασις πόνων de estos alegres servidores de Dioniso.

5) Si Polifemo se preocupa de que su ganado no mengue, Sileno lo entrega inmediatamente a cambio de una copa de vino. La escena constituye una muestra humorística de la desesperación de Sileno y los Sátiros por volver a probar su bebida favorita y del hecho de que nada les importa la riqueza y el pastoreo.

2. Conclusiones

A lo largo de este capítulo hemos intentado subrayar los elementos pastoriles que atraviesan el *Cíclope* y confirman su significado.

En primer lugar, nos hemos centrado en el espacio propio del drama satírico: la ἐσχατιά. Este espacio marginal nos lleva a los orígenes del género fuertemente ligados al rito dionisiaco. Así, es en los márgenes donde se llevan a cabo los ritos de iniciación propios del culto a Dioniso. El segundo desdoblamiento de esta zona liminal, mediante el cual los argumentos del drama satírico se sitúan en tierra bárbara, se inscriben también en el marco de los misterios de Baco. En este sentido, no debemos olvidar que las tetralogías presentadas a competición se inscribían en el festival de las Grandes Dionisias, por lo que el aspecto ritual de estas celebraciones se encuentra reflejado en el Drama Satírico[129]. Eurípides hace de Sicilia un espacio marcado como liminal, agreste y en los confines.

Sin embargo, más allá de las connotaciones rituales, hemos descubierto en el *Cíclope* un gran énfasis por definir este espacio como pastoril. Así, en la párodo entonada por los Sátiros se hace continua referencia a las montañas, los acantilados, la hierba, la suave brisa, los ríos, las flores... No puede dejar de notarse la influencia de este pasaje en la poesía bucólica posterior. Ahora bien, como afirma Voelke, hay una gran diferencia en la función del espacio pastoril en uno y otro género: en el drama satírico es el lugar donde se elaboran prácticas culturales destinadas a imponerse en el

[129] Para la importancia del contexto de las Grandes Dionisias en el festival dramático cf. HALL (1989): 162-4; PICKARD-CAMBRIDGE (1991): 57-99; LONGO (1992): 12-19; GOLDHILL (1992): 97-129.

espacio urbano, mientras que en la poesía bucólica sirve de cuadro a relaciones individuales idealizadas[130].

Este espacio marcadamente pastoril es, además, el más adecuado para representar relaciones sociales precívicas como la relación que mantienen los Sátiros con su señor Dioniso, basada en la φίλια, por una parte, y la forma de vida antisocial y primitiva del Cíclope Polifemo, por otra.

Este primitivismo encuentra su razón de ser en la tierra bárbara, elemento del drama satírico que hemos estudiado en segundo lugar y que, como hemos intentado demostrar, simboliza una ideología mediante la cual lo pastoril se asociaba con el primitivismo y la barbarie. Eurípides explota la imaginería pastoril para desarrollar precisamene este tema en su obra.

El robo de ganado es un tema importante en algunos dramas satíricos como *Rastreadores* de Sófocles o *Autólico* del propio Eurípides, sin embargo, los pastores de estos dramas y otros dramas de tema pastoril, como el *Ínaco* de Sófocles, siguen siendo los pastores habituales del mito: el dios Apolo, el panóptico Argos o la maga Circe, representada en la obra homónima de Esquilo, no tanto los Sátiros.

En el *Cíclope* Eurípides consigue dotar de originalidad y humor el motivo recurrente de la esclavitud de los Sátiros: tener que trabajar es para ellos la mayor desgracia, aún más tener que hacerlo vestidos con míseras pieles de cabra y, culmen de su desgracia, no pueden danzar, cantar, beber y perseguir a las Ninfas, sino que tienen que estar pendientes del ganado, al que no consiguen dominar.

La escena de intercambio, propia del drama satírico[131], adquiere gran significado y comicidad en el *Cíclope*. Sileno, también pastor a su pesar, desprecia el oro y entrega el ganado (que constituye la riqueza de Polifemo) a Odiseo a cambio de una copa de vino. Como hemos visto, en la *Ilíada* y la *Odisea* el ganado sirve como moneda de cambio, moneda que aquí, Sileno vende a bajo precio, por lo menos, a ojos del pastor Polifemo.

La párodo constituye otra nota de originalidad. Si bien sabemos que las canciones de trabajo eran propias del drama satírico y que en el *Ínaco* de Sófocles Argos, probablemente, cantaba una canción pastoril, aquí son los Sátiros, obligados a una labor ajena quienes entonan un bello canto donde al tiempo que se describe una

[130] Vid. VOELKE (1992): 19-22. ROSSI (1972): 297, considera que la tragedia y el drama satírico tienen su origen en los ritos rurales, mientras que la poesía bucólica tiene una raíz ciudadana y docta.
[131] Vid. MELERO (1988): 412.

naturaleza que contiene todos los ingredientes del *locus amoenus*, característico del paisaje bucólico, los cantores resoplan, amenazan y se quejan de su triste suerte y del ganado, enemigo de Dioniso, que no pueden controlar.

El estudio del vocabulario refuerza todas estas conclusiones, en efecto, el léxico caracteriza enfáticamente el espacio pastoril, nos informa acerca de la vida, alimentación y vestuario de los pastores, así como de sus intereses y normas sociales.

La caracterización del Cíclope como pastor, heredada de la *Odisea*, adquiere en la dramaturgia euripídea nuevos matices en consonancia con otros rasgos estereotipados de la figura del pastor en la cultura de la época, especialmente en el discurso historiográfico herodoteo y en las corrientes de pensamiento intelectuales y filosóficas de los sofistas. El pastor Polifemo es una mezcla de idealizado primitivismo autárquico y de macabra sofisticación urbanita, al que el héroe y los Sátiros lograrán castigar. La imaginería pastoril subraya tanto la alteridad del Cíclope como el desplazamiento grotesco del enclave bucólico como espacio de utopía a un espacio distópico privado de los dones de Dioniso.

Por último, hemos de hacer hincapié en que los pastores del *Cíclope* reafirman la tendencia de Eurípides a focalizar el mito según perspectivas inusuales, dando relieve a personajes marginales o menores[132]. Como veremos, Eurípides muestra querencia por los pastores en *Bacantes* e *Ifigenia entre los tauros*. De hecho, los Cíclopes pastores de Eurípides tienen mucho en común con los pastores de *Ifigenia entre los tauros*, que también admiten sacrificios humanos (336-7) y se sirven de armas primitivas tales como las piedras (318-19). Ahora bien, los pastores de *IT* se reúnen, dialogan, cooperan (279, 295, 301-3, 306), mientras que los Cíclopes viven aislados unos de otros. Los pastores táuricos son profundamente creyentes (267-268), mientras que Polifemo desprecia a la divinidad. Asimismo, los Cíclopes carecen de organización política, frente a los habitantes de Tauris, que se rigen por una monarquía. Polifemo, representa, por tanto, un estadio de la humanidad más primitivo y salvaje que el de los pastores táuricos.

[132] Vid. POZZOLI (2004): 11.

CAPÍTULO 10

EL PASTOR COMO BÁRBARO: *IFIGENIA ENTRE LOS TAUROS*

0. Introducción

Ifigenia entre los tauros fue una de las obras más admiradas de la antigüedad[1], mientras que a la crítica moderna le resulta *extraña* por su temática y argumento, lo que ha llevado a que su adscripción al género trágico sea repetidamente cuestionada[2]. El análisis colométrico permite situar su producción en una fecha tardía, entre el 414-413 a.C[3]. Hay quien aboga, incluso, por considerar que formaba parte, junto con *Helena* y *Andrómeda*, de la trilogía llevada a escena en el 412 a.C. En efecto, tanto *IT* como *Hel.* (poco se puede decir de *Andrómeda* debido a su estado fragmentario) tienen un argumento similar: una mujer que desea escapar de una lejana tierra bárbara; un hombre que llega al rescate para ser finalmente rescatado mediante artimañas femeninas; escenas de reconocimiento, metamitología[4], similitudes estructurales, etc[5].

En cuanto a lo que a nuestro tema se refiere, *IT* nos presenta parte de la tierra táurica como un lugar enclavado en plena ἐσχατιά, en que predomina la economía pastoril. Nos detendremos, en primer lugar, en el ambiente escenográfico de la pieza y, en segundo lugar, en algunos de los personajes, en concreto, en el pastor que recita el primer discurso de mensajero.

---

[1] Cf. Arist. *Po*. 1454a 5 y 1455a 15.

[2] Cf. e.g. PLATNAUER (1938): v; BURNETT (1971): 1, 72; SUTTON (1972): 321-30; CALDWELL (1974-5): 25-35; KITTO (1968): 309-29. Un resumen de todas las propuestas genéricas hechas hasta ahora puede verse en WRIGHT (2005): 7-9, quien critica este uso de etiquetas y defiende que *IT* es una tragedia, ibid: 7-43. MASTRONARDE (2010): 44-62 defiende que, si bien términos como "prosatírico", "melodrama", "tragicomedia", etc., pueden ayudarnos a poner de relieve algunas de las características de las obras, no deben utilizarse para negar la variedad de asuntos que una tragedia podía tratar ni para menospreciar la tragedia euripídea en nombre de un estrecho concepto de "lo trágico".

[3] Vid. WEBSTER (1967): 7, CROPP (2000): 60-62.

[4] Sobre la metamitología en estas obras vid. WRIGHT (2005): 133-57.

[5] Mientras que KYRIAKOU (2006): 41 considera que es posible que estas obras formasen una trilogía, WRIGHT (2005): 47-55 está casi convencido de que las tres piezas formaban una trilogía con el siguiente orden: *Helena*, *Ifigenia entre los tauros*, *Andrómeda*, y apunta, en p. 55, que quizá el *Cíclope*, que comparte temática con estas *escape-tragedies*, era el drama satírico que cerraba esta tetralogía del 412 a. C.

1. Táuride: la ἐσχατιά como espacio pastoril extradramático en la tragedia de Eurípides

Eurípides no nos ofrece una topografía exacta de la tierra táurica, sino que enfatiza aquellos elementos que apuntan a una caracterización *ideológica* del lugar[6]: situada junto al mar después del estrecho de las Simplégades, Táuride es descrita por los personajes como una tierra rocosa, inhóspita y fronteriza. El paisaje de la tierra táurica, es, por tanto, el de una zona de ἐσχατιά[7], *i.e.* una zona liminal, llena de pastizales y acantilados. La ἐσχατιά, paisaje pastoral por antonomasia, tiene dos funciones fundamentales en el drama: representar una tierra bárbara en oposición a la helena y reflejar los peligros que suponen los cultos reflejados en la obra.

El primero en advertir la extrañeza de esta tierra es Orestes en su entrada con Pílades en el primer episodio. El joven se dirige a Febo Apolo, culpable de sus infortunios, quien le ha ordenado presentarse en Táuride para llevarse la estatua de Ártemis, que cayó del cielo, a Atenas (77-103). σὺ δ' εἶπας ἐλθεῖν Ταυρικῆς μ' ὅρους χθονός, / ἔνθ' Ἄρτεμίς σοι σύγγονος βωμοὺς ἔχει (85-6)[8] dice Orestes. En efecto, el joven no tiene que adentrarse en la ciudad, sino que debe permanecer en la frontera (ὅρους χθονός, 85), donde se encuentra el altar de Ártemis. El templo no está situado en el centro cívico, sino en una zona de ἐσχατιά junto al Mar Negro. Ello puede reflejar los terribles sacrificios humanos que se realizan allí[9]. La labor de Orestes es alejar a Ártemis de esta tierra bárbara y llevarla a la frontera de una ciudad civilizada: Atenas. La palabra frontera es aquí importante, pues indica que en sus obligaciones cultuales, Ifigenia y Orestes seguirán estando en una zona de ἐσχατιά[10].

La bahía de Táuride es rocosa y árida. En ella reconocemos otro de los elementos fundamentales de la ἐσχατιά: la cueva[11]. Así, Pílades propone a Orestes que se escondan en una cueva a esperar la noche para poder robar la estatua (κρύψωμεν δέμας / κατ' ἄντρ' ἃ πόντος νοτίδι διακλύζει μέλας / νεὼς ἄπωθεν, 106-8).

---

[6] En su estudio de los bárbaros en la tragedia griega BACON (1961): 168 ha llamado la atención respecto al hecho de que Eurípides está solo interesado en los aspectos simbólicos de la extranjería y, por ello, no alude a muchos elementos concretos del bárbaro, como la ropa, el lenguaje o la geografía. Sin embargo, HALL (1987): 427-29 afirma que el primer estásimo de *IT* contiene una descripción geográfica precisa, basada en Heródoto. Contra, WRIGHT (2005): 162-75.

[7] Este es otro de los aspectos de *Ifigenia entre los tauros* que recuerda al drama satírico.

[8] Citamos por la edición de CROPP (2000).

[9] El mar refleja la marginalidad de Ifigenia y Orestes y está estrechamente relacionado con Ártemis, vid. BUXTON (1992): 209-13.

[10] Como señala BUXTON (1992): 213.

[11] Polifemo en el *Cíclope* de Eurípides vive en un paisaje parecido: en una cueva junto al mar.

Una clara confrontación entre la tierra bárbara y Grecia la encontramos en los primeros versos de la párodo, donde las cautivas helenas, asistentes de Ifigenia en el templo, deploran su infortunio (123-36)[12]. La párodo, como suele ser habitual, incide en el contexto presente[13], mostrándonos la situación de le tierra en que se está desarrollando la acción dramática. Las δισσὰς συγχωρούσας / πέτρας que se nombran en los versos 124-25 son las Simplégades, las rocas que chocan, famosas por la historia de los Argonautas, que dejaron de colisionar cuando la nave Argo pasó entre ellas indemne. Fueron identificadas con dos islotes cerca de la desembocadura del Bósforo tracio (cf. e.g. Hdt. 4.85.1, Str. 1.2.10). Las Simplégades constituyen una frontera simbólica entre Grecia y el mundo bárbaro y están aquí identificadas por sinécdoque con el área del Mar Negro y sus peligros[14]. Eurípides no quiere decir que Táuride estuviese cerca de las Simplégades, sino que, como afirma Edith Hall, «the rocks are the mental, as well as the physical, barrier between darkness and light, the unknown and the known, barbarism and civilisation»[15]. Así, el Mar Negro es definido como ἄξε(ι)νος en numerosas ocasiones a lo largo de la obra (cf. 125, 218, 253, 395, 341, 438, 1388)[16]. El mar que azota este paisaje rocoso es el elemento que impide que estas mujeres escapen, la frontera de su horizonte físico. La prominencia que el coro le da aquí y en los estásimos, sugiere que el mar es una fuerza que controla sus vidas[17].

Frente a esta tierra inhóspita y escarpada las cautivas sienten nostalgia por Grecia, rica en caballos, en Europa[18] rica en pastos y arboledas[19] (Ἑλλάδος εὐίππου πύργους / καὶ τείχη χόρτων τ' εὐδένδρων / ἐξαλλάξασ' Εὐρώπαν, 133-35). Al igual que en la épica, la riqueza de una región se mide en ganados y el caballo es, precisamente, el

[12] TAPLIN (1977): 194, n. 3 cree que es posible que la propia Ifigenia entre con el coro y cante los versos 123-25 como sacerdotisa del templo.
[13] Mientras que los estásimos miran hacia adelante o hacia atrás, dejando volar la imaginación, vid. BARLOW (1971): 24-25.
[14] Vid. CROPP (2000): 183, KYRIAKOU (2006): 84.
[15] Vid. HALL (1987): 429.
[16] Cf. también verso 94 (en boca de Orestes): ἄγνωστον ἐς γῆν ἄξενον. Como señala CROPP (2000): ad 124-25 en algunos manuscritos ἄξε(ι)νος ha sido sustituido por εὔξεινος, el nombre común del Mar Negro en griego tardío, en los versos 125, 395, 438, 1388.
[17] Como ha notado BARLOW (1971): 26 quien afirma con admirable acierto que Eurípides «more than any other ancient poet, he grasped and explored the significance of enviroment as an operating factor in human behaviour» (p.18).
[18] HALL (1987): 430-33 propone leer Εὐρώταν, pues el Quersoneso táurico se consideraba parte de Europa, sin embargo, como señala CROPP (2000): 184 no se dice nada acerca de Esparta en toda la obra y la ciudad cuya destrucción el coro describe más tarde (1106-12) permanece anónima. En realidad, en 400-2 se hace referencia al Eurotas, río de Esparta, lo que hace pensar a Hall que estas mujeres podrían ser espartanas. KYRIAKOU (2006): 87 también defiende la lectura Εὐρώπαν.
[19] En 1106-12 nos enteramos de que estas mujeres fueron tomadas como cautivas de guerra en su ciudad y llegaron a Táuride a través del mercado de esclavos.

mayor símbolo de lujo y prosperidad[20]. Del mismo modo, la tierra ha de ser no solo rica en pastos, sino también buena para la agricultura y la plantación de árboles frutales: χόρτων τ' εὐδένδρων (134)[21]. En contraste con la exhuberancia de Grecia, en el verso 218 Ifigenia lamenta vivir en una tierra δυσχόρτους, 'estéril', 'pobre en pastos'. Como hace notar Cropp, esta oposición es una de los muchas que sugieren que la diosa y sus sirvientas pertenecen a Grecia mientras que los tauros están asociados con la bárbara Asia[22].

Un contraste similar aparece en el primer estásimo, donde las cautivas, enteradas de la llegada de dos griegos (Pílades y Orestes), se preguntan quiénes son estos hombres que han abandonado las bellas aguas del Eurotas y las frescas y reverdecidas aguas del Dirce (400-1) para llegar a esta ἄμεικτον αἶαν (402).

Esta tierra inhóspita, abrupta, rocosa y estéril es una representación de un país bárbaro. Como ha señalado Helen Bacon, en su estudio sobre los bárbaros en la tragedia griega, no es extraño que haya mayor proporción de una palabra dada en Eurípides, de quien conservamos más obras y fragmentos, que en Esquilo y Sófocles. Sin embargo, cuando hay una gran desproporción, podemos considerar que el hecho es significativo, y esto es lo que sucede con el término βάρβαρος[23]. La palabra βάρβαρος tiene tres significados fundamentales: (1) ininteligible, su acepción primera y primordial, (2) extranjero, no griego, referido simplemente a la nacionalidad, (3) extranjero, usado de forma peyorativa que implica inferioridad[24].

En *Ifigenia entre los tauros* la palabra tiene, ciertamente, un matiz peyorativo[25], pero también se usa de forma irónica para indicar que los griegos son culpables de muchos de los crímenes que atribuyen a los bárbaros. Un ejemplo de ello es el verso 1174: Ἄπολλον, οὐδ' ἐν βαρβάροις ἔτλη τις ἄν, pronunciado por Toante cuando Ifigenia le informa de que los extranjeros no pueden ser sacrificados porque son impuros, ya que uno de ellos ha matado a su madre. Ello ha hecho pensar a algunos estudiosos que en *IT*

[20] En el verso 700 Orestes se refiere a Argos con su epíteto tradicional: ἱππιόν.
[21] Recuérdese, en este sentido, que en la *Odisea*, Eumeo enumera, orgulloso, el gran número de rebaños de todas clases de su señor y el propio Odiseo cuenta los árboles frutales que su padre le legó. Vid. Capítulo 2.
[22] Vid. CROPP (2000): 184. KYRIAKOU (2006): 87 señala, acertadamente, que esta contraposición entre la fértil Europa y la escarpada Táuride refleja las emociones de estas mujeres más que hechos geográficos. SAÏD (2002): 50-61 opina que Grecia está dibujada en la obra como un espejo de Táuride, sobre todo Áulide, el lugar donde se perpetró el sacrificio de Ifigenia.
[23] Vid. BACON (1961): 10 y SAÏD (1984): 27 n.2: la palabra se atestigua en Eurípides 110 veces, contra 14 en Esquilo y 6 en Sófocles.
[24] Vid. BACON (1961): 10-11; HALL (1989): 17.
[25] Para los distintos matices que adquiere el término βάρβαρος en la obra, ya peyorativo, ya neutro, ya irónico, vid. CROPP (2000): ad 1170.

no hay una verdadera dicotomía helenos/bárbaros y que el poeta pretendía con esta obra poner en cuestión la pretendida inferioridad de los bárbaros[26]. Si bien es cierto que Eurípides no hace hincapié en que haya diferencias evidentes entre griegos y tauros en lo que a lengua o vestimenta[27] se refiere y que no parece prisionero de la idea de la superioridad griega frente a los bárbaros, está claro que Táuride representa la alteridad frente a la Hélade, una alteridad que se verá superada e incluso adoptada, cuando Orestes, Pílades e Ifigenia consigan escapar llevándose consigo la estatua de Ártemis a Grecia, logrando, como hemos dicho más arriba, la integración en el culto de los elementos bárbaros y griegos del ritual. De ahí que las diferencias entre griegos y bárbaros se esfumen, precisamente, al final de la tragedia cuando esta integración va a tener lugar.

La párodo y los estásimos que acabamos de comentar muestran, en efecto, que el coro e Ifigenia ven Táuride como un lugar extraño y ajeno, bárbaro. El modo que tiene Eurípides de representar esta alteridad es dibujar una economía puramente pastoril: frente a Europa, rica en pastos y arboledas (cf. vv. 134-5), Táuride vive principalmente del pastoreo y la pesca, como veremos en el epígrafe siguiente. Ahora bien, es una sociedad con cierta sofisticación. De este modo, volvemos a encontrar la ambigüedad habitual que aparece en la literatura griega cuando se describe al primitivo, simbolizado casi siempre por el pastor. Se trata de una sociedad que oscila entre el horror y la utopía.

Uno de los aspectos que muestra la barbarie de los tauros es su νόμος. En efecto, en la tragedia griega una de las formas que adquiere la polarización entre el griego y el bárbaro es la falta de respeto o subversión de este último de las más básicas normas de convivencia y de los principales preceptos religiosos[28]. Así, los tauros son ἀνθρωποκτόνους (389), pues en sus «altares no son sacrificadas ovejas» (βωμούς τ' οὐ μηλοθύτας, 1116). El coro ofrece los sacrificios a Ártemis afirmando que estos no son sagrados según la ley de su tierra (δέξαι θυσίας, / ἃς ὁ παρ' ἡμῖν νόμος οὐχ ὁσίας / ἀναφαίνει, 464-66) e Ifigenia cuenta que una de sus víctimas era consciente de que fue la ley quien lo mató y no su mano: οὐχὶ τὴν ἐμὴν / φονέα νομίζων χεῖρα, τοῦ νόμου δ'

[26] Vid. e.g. AÉLION (1983) II: 180-85; SAÏD (1984): 27-53; WRIGHT (2005): 178-80; KYRIAKOU (2006): 35-36. BACON (1961): 150 incluso afirma «I find no sign that Euripides ever tries to equate barbarian and primitive». Creemos que tanto *IT* como el *Cíclope* desmontan esta afirmación, si bien es verdad que para Eurípides lo primitivo oscila entre lo distópico y lo utópico. Para CALDERÓN DORDA (2015): 52, con estos versos «el trágico parece que quiere transmitir que hay unas reglas morales que son comunes a la humanidad, independientemente de su raza o costumbres».
[27] Sobre este tema vid. e.g. WRIGHT (2005): 177-202; KYRIAKOU (2006): 35.
[28] Vid. HALL (1989): 184-91.

ὕπο / θνήισκειν (584-6)[29]. Así, Táuride, tierra prolija en ganado vacuno, el preferido para el sacrificio[30], sustituye en sus ritos a los animales domésticos por seres humanos.

Por tanto la ἐσχατιά, zona pastoril por antonomasia, que en *IT* está representada extraescénicamente por unos acantilados rocosos, junto a los pastos a orillas del mar, sirve a Eurípides para representar de un modo especialmente teatral la alteridad. Una alteridad compleja en la que el bárbaro se asimila al primitivo, representado en la figura del humilde pastor, considerado por la mentalidad griega, como hemos señalado varias veces a lo largo de esta tesis, el peldaño inferior en la escala de la evolución de la humanidad hacia la civilización. El pastor primitivo tiene en *IT* características negativas –aprueba los sacrificios humanos– y positivas –muestra signos de riqueza y sofisticación– que quedarán patentes en el discurso de mensajero del pastor que atrapa a Orestes y Pílades para ser sacrificados según el uso del rito local y que pasamos a analizar a continuación.

2. El pastor mensajero

El primer discurso de mensajero de *IT* aparece bien pronto, después de la párodo. El encargado de traer noticias a Ifigenia es un pastor. Como veremos, su caracterización como pastor tiene gran importancia, así como el contenido de su discurso, en el que encontramos reminiscencias homéricas de sabor pastoril (236-339). Como suele ser habitual en los discursos de mensajero, el corifeo anuncia la llegada del βουφορβὸς[31] (239) que viene a traer nuevas noticias a Ifigenia. La joven pregunta al boyero cuáles son esas nuevas y este le responde que han llegado a la costa dos jóvenes que pueden servir de sacrificio a la diosa Ártemis (240-45). La heroína se sorprende de que los pastores anden por el mar, pero el boyero le responde que habían ido a lavar los ganados (βοῦς ἤλθομεν νίψοντες ἐναλίαι δρόσωι, 255). Ifigenia le pide entonces que le cuente lo sucedido con detalle:

---

[29] Sin embargo, como señala WRIGHT (2005): 190 estas expresiones no pueden entenderse como un comentario étnico que contrapone a griegos y bárbaros, pues la propia Ifigenia parece estar deseando la llegada de griegos para sacrificarlos en venganza de su propio sacrificio en Áulide, como se deja ver al final del primer discurso de mensajero.

[30] Vid. CANCIK & SCHNEIDER s.v. 'cattle'.

[31] βουφορβὸς 'que alimenta al buey', utilizado normalmente como adjetivo, cf. *Hymn. Mag.* 3.26 referido a Perséfone. Como sustantivo aparece aquí y en los versos 265 y 462, así como en *El*. 252; Pl. Plt. 268 a. Vid. LSJ s.v. Cf., además, E. *Alc*. 8, 1031 e *IT*. 301.

{Βο.} ἐπεὶ τὸν ἐκρέοντα διὰ Συμπληγάδων
βοῦς ὑλοφορβοὺς[32] πόντον εἰσεβάλλομεν,
ἦν τις διαρρὼξ κυμάτων πολλῶι σάλωι
κοιλωπὸς ἀγμός, πορφυρευτικαὶ στέγαι.
ἐνταῦθα[33] δισσοὺς εἶδέ τις νεανίας
βουφορβὸς ἡμῶν, κἀνεχώρησεν πάλιν
ἄκροισι δακτύλοισι πορθμεύων ἴχνος.
ἔλεξε δ'· «Οὐχ ὁρᾶτε; δαίμονές τινες
θάσσουσιν οἵδε». θεοσεβὴς δ' ἡμῶν τις ὢν
ἀνέσχε χεῖρα καὶ προσηύξατ' εἰσιδών·
«Ὦ ποντίας παῖ Λευκοθέας, νεῶν φύλαξ,
δέσποτα Παλαῖμον, ἵλεως ἡμῖν γενοῦ,
εἴτ' οὖν ἐπ' ἀκταῖς θάσσετον Διοσκόρω,
ἢ Νηρέως ἀγάλμαθ', ὃς τὸν εὐγενῆ
ἔτικτε πεντήκοντα Νηρήιδων χορόν».
ἄλλος δέ τις μάταιος, ἀνομίαι θρασύς,
ἐγέλασεν εὐχαῖς, ναυτίλους δ' ἐφθαρμένους
θάσσειν φάραγγ' ἔφασκε τοῦ νόμου φόβωι,
κλύοντας ὡς θύοιμεν ἐνθάδε ξένους.
ἔδοξε δ' ἡμῶν εὖ λέγειν τοῖς πλείοσιν,
θηρᾶν τε τῆι θεῶι σφάγια τἀπιχώρια.
κἀν τῶιδε πέτραν ἄτερος λιπὼν ξένοιν
ἔστη κάρα τε διετίναξ' ἄνω κάτω
κἀνεστέναξεν, ὠλένας τρέμων ἄκρας,
μανίαις ἀλαίνων, καὶ βοᾶι κυναγὸς ὥς·
«Πυλάδη, δέδορκας τήνδε; τήνδε δ' οὐχ ὁρᾶις
Ἅιδου δράκαιναν ὥς με βούλεται κτανεῖν
δειναῖς ἐχίδναις εἰς ἔμ' ἐστομωμένη;
†ἤδ΄ ἐκ χιτώνων† πῦρ πνέουσα καὶ φόνον
πτεροῖς ἐρέσσει μητέρ' ἀγκάλαις ἐμὴν

[32] ὑλοφορβοὺς, hápax, probablemente basado en *Il*. 5.162: βοὸς ξύλοχον κάτα βοσκομενάων (cf. Hes. *Op*. 591). Cf. CROPP (2000): 193.
[33] El contenido y la expresión son típicos de las escenas de localización épicas e.g. *Il*. 22.147-57: manantiales del Escamandro; *Od*. 5.55-75: vivienda de Calipso; *Od*. 6.85-8: la costa Ogigia. Vid. CROPP (2000): 192-93.

ἔχουσα, πέτρινον ἄχθος, ὡς ἐπεμβάληι.
οἴμοι, κτενεῖ με· ποῖ φύγω;» παρῆν δ' ὁρᾶν
οὐ ταῦτα μορφῆς σχήματ', ἀλλ' ἠλλάσσετο
φθογγάς τε μόσχων καὶ κυνῶν ὑλάγματα,
[ἃς φᾶσ' Ἐρινῦς ἰέναι μιμήματα].
ἡμεῖς δὲ συσταλέντες, ὡς θανουμένου,
σιγῆι καθήμεθ'· ὁ δὲ χερὶ σπάσας ξίφος,
μόσχους ὀρούσας ἐς μέσας λέων ὅπως,
παίει σιδήρωι λαγόνας ἐς πλευράς <θ'> ἰείς,
[δοκῶν Ἐρινῦς θεὰς ἀμύνεσθαι τάδε,]
ὥσθ' αἱματηρὸν πέλαγος ἐξανθεῖν ἁλός[34].
κἀν τῶιδε πᾶς τις ὡς ὁρᾶι βουφόρβια[35]
πίπτοντα καὶ πορθούμεν', ἐξωπλίζετο,
κόχλους τε φυσῶν συλλέγων τ' ἐγχωρίους·
(πρὸς εὐτραφεῖς γὰρ καὶ νεανίας ξένους
φαύλους μάχεσθαι βουκόλους ἡγούμεθα)·
πολλοὶ δ' ἐπληρώθημεν οὐ μακρῶι χρόνωι.
πίπτει δὲ μανίας πίτυλον ὁ ξένος μεθείς,
στάζων ἀφρῶι γένειον· ὡς δ' ἐσείδομεν
προύργου πεσόντα, πᾶς ἀνὴρ εἶχεν πόνον
βάλλων ἀράσσων. ἄτερος δὲ τοῖν ξένοιν
ἀφρόν τ' ἀπέψη σώματός τ' ἐτημέλει
πέπλων τε προυκάλυπτεν εὐπήνους ὑφάς[36],
καραδοκῶν μὲν τἀπιόντα τραύματα,
φίλον δὲ θεραπείαισιν ἄνδρ' εὐεργετῶν.
ἔμφρων δ' ἀνάιξας ὁ ξένος πεσήματος
ἔγνω κλύδωνα πολεμίων προσκείμενον
[καὶ τὴν παροῦσαν συμφορὰν αὐτοῖν πέλας],
ὤιμωξέ θ'· ἡμεῖς δ' οὐκ ἀνίεμεν πέτροις
βάλλοντες, ἄλλος ἄλλοθεν προσκείμενοι.
οὗ δὴ τὸ δεινὸν παρακέλευσμ' ἠκούσαμεν·

[34] Pleonasmos como éstos derivan de la épica, cf. *Od.* 5.355, CROPP (2000): 195.
[35] Cf. E. *Alc.* 1031.
[36] Esta expresión recuerda a recuerda a *Il.* 5.315 donde Afrodita cubre a su hijo Eneas. Cf. CROPP (2000): 196.

«Πυλάδη, θανούμεθ', ἀλλ' ὅπως θανούμεθα
κάλλισθ'[37]· ἔπου μοι, φάσγανον σπάσας χερί».
ὡς δ' εἴδομεν δίπαλτα πολεμίων ξίφη,
φυγῆι λεπαίας ἐξεπίμπλαμεν νάπας.
ἀλλ', εἰ φύγοι τις, ἄτεροι προσκείμενοι
ἔβαλλον αὐτούς· εἰ δὲ τούσδ' ὠσαίατο,
αὖθις τὸ νῦν ὑπεῖκον ἤρασσεν πέτροις.
ἀλλ' ἦν ἄπιστον· μυρίων γὰρ ἐκ χερῶν
οὐδεὶς τὰ τῆς θεοῦ θύματ' ηὐτύχει βαλών.
μόλις δέ νιν τόλμηι μὲν οὐ χειρούμεθα,
κύκλωι δὲ περιβαλόντες ἐξεκόψαμεν
πέτροισι χειρῶν φάσγαν', ἐς δὲ γῆν γόνυ
καμάτωι καθεῖσαν. πρὸς δ' ἄνακτα τῆσδε γῆς
κομίζομέν νιν. ὁ δ' ἐσιδὼν ὅσον τάχος
ἐς χέρνιβάς τε καὶ σφαγεῖ' ἔπεμπέ σοι.
εὔχου δὲ τοιάδ', ὦ νεᾶνι, σοὶ ξένων
σφάγια παρεῖναι· κἂν ἀναλίσκηις ξένους
τοιούσδε, τὸν σὸν Ἑλλὰς ἀποτείσει φόνον
δίκας τίνουσα τῆς ἐν Αὐλίδι σφαγῆς.
(260-339)

Pa. Cuando nos adentrábamos hacia donde fluye el mar
por las Simplégades con los bueyes que se alimentan en los bosques,
había un risco hueco, erosionado por la constante
sacudida de las olas, cobijo de los pescadores de púrpura.
Allí uno de nuestros pastores vio a unos jóvenes
y dio la vuelta sobre su paso,
recorriendo su camino de puntillas.
Y dijo: «¿No veis? Unos dioses
se asientan aquí.» Y uno de los nuestros, que es muy piadoso,
levantó las manos y oró dirigiendo allí su mirada:
«Oh, hijo de la marina Leucotea, guardián de las naves,

[37] La expresión es, como señala CROPP (2000): 196, un lugar común, cf. e.g. *Il.* 22.303-305, E. *Hec.* 346-48, *IA* 1375-76, *Cyc* 201, Ar. *Eq.* 80-81 (en boca de un esclavo).

soberano Palemón, sénos propicio,
si sobre la orilla se asientan ya los Dioscuros,
ya las delicias de Nereo, que engendró al noble
coro de las cincuenta Nereidas».
Pero otro, un necio, osado en su impiedad,
se rió de las oraciones y afirmaba que unos marineros náufragos
se habían escondido en la grieta por miedo de nuestra costumbre
porque habrían oído que aquí sacrificamos a extranjeros.
A la mayoría de nosotros nos pareció que tenía razón y decidimos
capturarlos como víctimas para la diosa según las costumbres de
nuestra tierra.
Mientras tanto uno de los dos extranjeros, saliendo de la cueva,
se puso en pie y movía la cabeza arriba y abajo
y gritaba alto sacudiendo sus grandes brazos,
divagando por las alucinaciones y gritaba como un cazador:
«Píades, ¿no has visto claramente a esta?, ¿y a esta
víbora del Hades, no ves cómo quiere matarme
rodeándome con sus terribles serpientes?
†Y la que de sus mantos† exhalando fuego y sangre
agita sus alas, teniendo a mi madre en sus brazos,
como una carga de piedra para lanzármela.
¡Ay de mí, va a matarme!, ¿a dónde huiré?»
Sin embargo a nuestra visión no se presentaban estas figuras, pero
confundía las voces de becerros y ladridos de perros con sonidos
[que dicen que profieren las Erinias como imitaciones]
Nosotros reunidos, esperando que muriese,
nos quedamos sentados en silencio. Pero él, sosteniendo en su mano la
espada, saltando como un león entre los becerros,
pega con el hierro atravesando los costados y las costillas
[creyendo que así se defendía de las diosas Erinias]
de manera que brotaba sangrienta la superficie del mar.
Mientras tanto todos y cada uno, como viese que la manada de bueyes
estaba cayendo y siendo destruida, se armaba de arriba a abajo,
haciendo sonar las conchas y reuniendo a los nativos

(pues pensábamos que los pastores son poca cosa
para luchar contra extranjeros jóvenes y bien nacidos); 305
nos reunimos muchos en poco tiempo.
El extranjero, librado de su ataque de locura, cae mientras su mentón gotea con espuma; cuando lo vimos
caer a nuestra merced, todo hombre aumentaba su esfuerzo
lanzando proyectiles, golpeando. Pero el otro extranjero 310
le secaba la espuma y cuidaba su cuerpo
y lo cubría con la tela de fino tejido de su peplo,
interceptando los golpes que se le venían encima, prestando un buen servicio con sus cuidados a su querido compañero.
Entonces, el extranjero, ya cuerdo, recuperándose de su caída, 315
se dio cuenta de que estaba rodeado por una ola de enemigos
[y cerca ambos de la inminente derrota]
y se lamentó; pero nosotros no dejábamos de lanzar
piedras, colocándonos a uno y otro lado.
Entonces escuchamos esta terrible exhortación: 320
«Pílades, vamos a morir, pero muramos de la forma más noble posible: sígueme sosteniendo la espada en mano».
Cuando vimos las espadas de los enemigos empuñadas con dos manos, emprendimos la huida por los rocosos barrancos.
Pero, si huía uno, los otros, siguiendo adelante, 325
los atacaban; y si los rechazaban, los que habían emprendido la retirada volvían a atacarlos con piedras.
Sin embargo, era increíble: pues con miles de manos,
ninguno tenía la suerte de golpear a las víctimas de la diosa.
A duras penas los apresamos, no por nuestra bravura, 330
sino porque rodeándolos en círculo arrancamos
con piedras las espadas de sus manos y postraron la rodilla
en tierra por el cansancio. Después los conducíamos ante el señor de esta tierra. Tan pronto como los vio,
te los mandó para las aguas lustrales y sacrificios. 335
Reza, joven, para que se te presenten víctimas
de extranjeros como éstos. Y si matas a estos extranjeros,

> Grecia reparará el daño por tu muerte,
> habiendo pagado el precio por el sacrificio de Áulide.

La escena del Pastor es claramente una ῥῆσις ἀγγελική, como queda manifiesto por su estructura[38], su contenido y ciertas expresiones que Eurípides se encarga de recalcar: ἄκουε καινῶν ἐξ ἐμοῦ κηρυγμάτων[39] (v. 239), fórmula que resuena también en boca del Mensajero[40] en el verso 1306: πάρειμι καινῶν φόρτον ἀγγέλλων κακῶν. Del mismo modo, en el verso 462 el coro resalta que las noticias del pastor no fueron falsas: οὐδ' ἀγγελίας ψευδεῖς ἔλακεν βουφορβὸς ἀνήρ.

La mayoría de las monografías centradas en el análisis del discurso de mensajero[41] coinciden en que este es un testigo ocular objetivo, que no participa en la acción y no está caracterizado como *dramatis persona*[42]. Sin embargo, el estudio de Irene De Jong sobre la figura del mensajero en Eurípides ha puesto de manifiesto de forma convincente que el mensajero es un narrador subjetivo que interviene directamente en la acción, como muestra este primer discurso de mensajero de *IT*.

En primer lugar, como señala la estudiosa, el discurso de mensajero es un discurso en primera persona. El discurso en primera persona es definido por la narratología como una narración contada por un narrador que en sí mismo participa en

---

[38] La estructura del discurso de mensajero es, a grandes rasgos, la siguiente: (i) anuncio de la llegada del mensajero, que suele aparecer tras una canción coral; (ii) diálogo informativo; (iii) el discurso propiamente dicho. Vid. STEFANIS (1997): 137; HALLERAN (2005): 174; CAMPOS DAROCA (2014): 80.

[39] Como señala KYRIAKOU (2006): 108, κήρυγμα puede usarse en la tragedia para noticias transmitidas no necesariamente por un heraldo o mensajero. Sin embargo, el pastor parece haber sido envidado por el rey para decirle a Ifigenia que se prepare para el rito, por lo que parece asumir que está en una misión oficial.

[40] Escribimos 'mensajero', con minúscula cuando nos referimos al discurso de mensajero o al mensajero de la tragedia en general, y 'Mensajero', con mayúscula para aludir, ya al mensajero de *IT*, ya al de otra tragedia en particular.

[41] Como señala CAMPOS DAROCA (2014): 81 es inadecuado el término 'mensajero' para traducir el griego ἄγγελος, ya que en español mensajero es 'el que transmite noticias ya dichas por otro', cosa que no hace el mensajero trágico. En este sentido el estudioso, ibid.: 73 propone el término "escenas y figuras de anuncio". Nosotros seguiremos utilizando el vocablo mensajero, sancionado ya, por así decir, por la costumbre.

[42] Así e.g. STEFANIS (1997):13, 138, 161 afirma que el mensajero, al pronunciar su discurso, cargado de objetividad y racionalismo no es más que una voz que desaparece como personaje; BARLOW (1971): 61 en su estudio de la imaginería de Eurípides también habla del mensajero como un narrador objetivo que no participa en la acción; CROPP (2000): 20, en su comentario a *IT* dice «(…) the messenger is an outsider, a third person objective witness who records events in an unbiased way and in such a manner that the audience can make their own judgments»; BARRET (2002): XVII afirma que el mensajero se apropia de la voz narrativa de Homero por lo que su discurso adquiere un estatus privilegiado que «offers a narrative that in general is conspicuously disassociated from any particular point of view». BRIOSO SÁNCHEZ (2006): 114-15 sigue de cerca a Barret en su apreciación del papel del mensajero en la tragedia griega. Para un estado de la cuestión y nuevas propuestas para el análisis de la figura del mensajero trágico, vid. CAMPOS DAROCA (2014): 69-102.

los eventos que narra, aunque su grado de participación puede variar[43]. En el caso que nos ocupa, el pastor mensajero y sus compañeros están activamente involucrados en la acción, pues deben defender sus reses del ataque del "poseído" Orestes. Además, son quienes atrapan a los extranjeros propiciando que sean conducidos hasta Ifigenia y, por ende, la anagnórisis[44].

El mensajero es, por tanto, un personaje que funciona como narrador y focalizador, lo que supone que su narración es parcial y que tiene un conocimiento restringido en lugar de ser un narrador omnisciente como el narrador externo de *Ilíada* y *Odisea*. Por ello, los discursos de mensajero de Eurípides contienen una gran cantidad de verbos en primera persona, ya que el mensajero euripídeo suele ser un sirviente que ha participado en los hechos que narra[45], como demuestra bien el discurso de nuestro pastor.

Ahora bien, aunque participa activamente en la acción, el mensajero nunca es protagonista de la peripecia que narra, sino que actúa como testigo y hace, de hecho, hincapié en esta función: ἐσείδομεν (308), ἠκούσαμεν (320) y εἴδομεν (323)[46].

Como narrador en primera persona, el mensajero está sujeto a varias restricciones[47], entre ellas, la restricción de la comprensión, que en el presente pasaje de *IT* aparece en dos ocasiones. En primer lugar, la expresión τὰ τῆς θεοῦ θύματ´ (329) sugiere que el Mensajero entiende que Ártemis está protegiendo a los dos extranjeros para que sean su sacrificio después. Los espectadores sabrían que, si era Ártemis la que estaba protegiendo a los extranjeros, sus motivos para hacerlo eran diferentes. Pero lo más probable es que no pensasen en Ártemis, sino más bien en Apolo, que envía a Orestes en esta misión. O era quizá Atenea, que tiene interés en ver la estatua de Ártemis en Ática (cf. 1441). Nuestra comprensión, como la del propio Mensajero, queda restringida. En segundo lugar, el Mensajero Pastor solo sabe el nombre de uno de los extranjeros y no llega a saber el del otro. Ello hace que Ifigenia casi sacrifique a su hermano. La restricción de la narración en primera persona es explotada aquí por Eurípides con un gran efecto teatral[48].

---

[43] Vid. DE JONG (1991): 1-2.
[44] La importancia de estos pastores para que avance la acción dramática es enfatizada por WEBSTER (1967): 288.
[45] DE JONG (1991): 2-4.
[46] DE JONG (1991): 8.
[47] Restricción de lugar, de acceso y de comprensión, vid. DE JONG (1991): 1.
[48] Vid. DE JONG (1991): 17-18.

El mensajero no puede saber lo que está pasando por la mente de los personajes, pero al ser testigo de la acción puede inferirlo. Así nuestro Pastor en 316-8 dice que el extranjero (es decir Orestes) se da cuenta de que la calamidad estaba a punto de cernirse sobre él. El ataque de los pastores ha empezado en 309-10 y el Mensajero puede inferir lo que pasa por la cabeza del extranjero por su reacción en 318 (ὤμωξε) y de forma más particular por sus propias palabras en 321. El Mensajero en 316-7 está incrustando la focalización del extranjero; ello se muestra no solo mediante el ἔγνω, sino también por el hecho de que se refiere a sí mismo y a sus compañeros como πολεμίων, que es cómo el extranjero los ve. Cuando en 323 el Mensajero se refiere a su focalización de nuevo (εἴδομεν), son los extranjeros los que son llamados enemigos (πολεμίων).

El Pastor además nos informa de las características de sus compañeros: uno es piadoso (268-74), otro es necio e impío (274), de hecho, los calificativos que le dirige son despectivos, lo que demuestra subjetividad y opinión personal, y se basan no en su conocimiento *ex eventu*, sino en su focalización de la experiencia: narra los hechos tal como los sintió en el momento en que sucedían, aunque el compañero al que critica era el que tenía, en realidad, razón[49].

Es mientras está actuando como pastor que el mensajero ha sido testigo de los hechos que narra. Esto significa que, aunque no juega otro papel en la obra excepto el de mensajero, desempeña un papel en su propia historia: el de pastor de ganado vacuno y siervo fiel al servicio del rey del lugar. Y es precisamente este papel el que cualifica su mensaje como una narración en primera persona[50]. Desde este punto de vista, el hecho de que Eurípides elija, precisamente, a un pastor como mensajero de la llegada de Orestes y Pílades tiene importancia, como veremos cuando analicemos el contenido de su discurso.

Por tanto, el mensajero euripídeo está firmemente anclado en la obra, jugando dos roles al mismo tiempo: dentro de su propia narrativa es, en este caso, un pastor, mientras que en el escenario es el mensajero que cuenta a otros los eventos que ha presenciado. El primer rol influye en el segundo, en cuanto que entraña participación y compromiso en la forma en que la historia se cuenta[51].

---

[49] Vid. DE JONG (1991): 51. La autora distingue entre dos tipos de focalización en los discursos de mensajero: *Narrating focalization* y *Experiencing focalization*. En el caso del Pastor de *IT* estaríamos ante esta última.

[50] Vid. DE JONG (1991): 67-68.

[51] DE JONG (1991): 72. Contra, CAMPOS DAROCA (2014): 93, n. 63.

Signos de su subjetividad son, además de los mencionados epítetos que usa para describir a su compañero, la comparación del extranjero con un león, que indica cómo ven en ese momento el pastor y sus compañeros a Orestes; así como su conclusión de que los dos extranjeros capturados son nobles y valientes, y, por tanto, particularmente apropiados para vengar el tratamiento de Ifigenia en Áulide. Por último, es subjetiva la elección de qué intervenciones citar en estilo directo. Nuestro mensajero, en concreto, cita las palabras de sus propios compañeros (267-68, 270-74); así como las palabras de Orestes en 285-91 que dejan clara la naturaleza de su locura; por último, vuelve a citar a Orestes en 321-23 porque su exhortación al combate hace ver su valentía y nobleza, que tan apropiado lo hace para el sacrificio, como acabamos de decir. De este modo, el mensajero añade su "propio mensaje" a la historia que está contando[52].

Por tanto, nuestro Mensajero Pastor es una *dramatis persona* de pleno derecho, que participa en la acción (aunque después desaparezca de escena para no volver) y tiene una función dramática funcional clara, en este caso, una función preparatoria: aunque Orestes y Pílades han hecho una breve aparición en escena (67-122), el discurso de mensajero sirve para introducirlos propiamente. Oímos cómo Orestes tiene uno de los ataques de locura que ha mencionado en 79-84; cómo su amigo Pílades lo ayuda lealmente; y cómo los dos amigos luchan codo con codo contra los tauros. La lealtad de Pílades jugará de nuevo un papel en 674-715, y Orestes y Pílades demostrarán una vez más su fuerza física, especialmente en 1364-78[53].

La importancia del papel del mensajero, como algo más que un mero transmisor de noticias, ha sido también señalada por Margaret Dickin, según la cual, el discurso de mensajero, más que ser menospreciado como uno de los elementos convencionales del drama ático, debe ser reconocido como un vehículo para el éxito dramático por parte del poeta y el actor[54].

Así, en *IT*, continúa la estudiosa, podríamos esperar que el primer actor interpretase el papel de Ifigenia, puesto que es el que da nombre a la obra y el que tiene una parte individual más larga, sin embargo hay buenas razones dramáticas para que esta costumbre se haya trastocado, con el primer actor en el papel de Orestes, en

[52] Vid. DE JONG (1991): 90, 106, 135-37, seguida por CAMPOS DAROCA (2014): 83.
[53] Vid. DE JONG (1991): 121-22 que distingue entre discursos de mensajero con función conclusiva, preparatoria y transicional. STEFANIS (1997): 17 distingue, de forma tal vez un poco simple, entre *récit conclusif* y *annonce de l'arrivée d'un personnage* y su análisis, aunque valioso, nos parece bastante incompleto, pues se centra exclusivamente en aquellos discursos de mensajero que narran la muerte del héroe trágico (*récit conclusif*).
[54] DICKIN (2009): 2.

conjunción con los dos papeles de mensajero. Una justificación para ello se centra en la importancia de la acción dramática en la obra, una característica puesta de manifiesto por los comentaristas, que han notado que el foco de la acción dramática recae sobre Orestes, cuyo retrato se extiende en los dos discursos de mensajero. De hecho, el mensajero en este primer discurso mimaría el ataque de locura y al ser el mismo actor que interpreta a Orestes, el público reconocería los ecos de su voz. Así, la parte de Ifigenia estaría asignada al segundo actor, junto con el papel de Atenea. El tercer actor se encargaría de los papeles de Pílades y Toante.

El Pastor podría estar representado en teoría por el primer o tercer actor. Sin embargo, como papel dramático en el que el intérprete tiene la oportunidad de demostrar sus destrezas vocales y miméticas citando las palabras de Orestes e imitando su ataque de locura, estaría seguramente reservado a un actor principal.

El segundo mensajero, designado como ἄγγελος, podría haber sido representado por cualquiera de los tres actores, pero como también describe la acción dramática de Orestes, el papel tendría mayor patetismo e intensidad si igualmente fuese representado por el primer actor. Una comparación de las los versos totales del discurso de cada actor revela que esta combinación tiene unos pocos versos menos que los de Ifigenia y, por otra parte, esta agrupación de papeles conlleva una gran oportunidad para el primer actor de mostrar sus habilidades histriónicas[55].

Pasemos ahora a estudiar el contenido del discurso del Pastor, donde quedará claro el importante papel que este juega en la obra y porqué Eurípides ha elegido precisamente a un pastor y no, por ejemplo, a un mensajero anónimo para contar la llegada de los extranjeros.

La estructura del discurso es como sigue: después de la breve conversación con Ifigenia, que introduce la escena, el discurso (260-339) del Pastor está organizado en tres partes, la locución adverbial "mientras tanto", κἀν τῶιδε (281, 301) introduce la segunda y tercera parte. Cada parte se centra en una pieza descriptivo-narrativa cerrada: 260-80: localización de la escena y descubrimiento de Orestes y Pílades[56]; 281-300: locura de Orestes; 301-35: descripción de la batalla y captura de los extranjeros.

---

[55] DICKIN (2009): 125-26 y Appendix I, 166. Un reparto más convencional es el propuesto por PLATNAUER (1938): XVII y CROPP (2000): 56, con Ifigenia y Atenea interpretadas por el primer actor, especialmente dada la dificultad de las partes cantadas por la hija de Agamenón, y el resto de papeles, por el segundo y tercer actor.

[56] La secuencia narrativa del misterioso descubrimiento, debate y fatídica decisión sigue un patrón que se encuentra en el discurso del Guardia en S. *Ant.* 249 ss y en el del Pastor en E. *Ba*. 677 ss, como señala CROPP (2000): 191.

Como ha señalado Kyriakou en su comentario a *IT*, la llegada de los cautivos inmediatamente después de la párodo habría tenido un poderoso efecto de contraste con el final del lamento de Ifigenia por su hermano (230-35). Sin embargo, Eurípides elige adelantar el discurso de mensajero y retrasar la llegada de los extranjeros para crear un efecto de tensión dramática[57]. No será hasta después de que el Pastor se haya marchado cuando entren los prisioneros, Orestes y Pílades, escoltados por personajes mudos[58]. Entre la salida del Pastor y la llegada de los jóvenes griegos, Ifigenia y el coro cantan invadidas de una nueva emoción. Parece que se rompe, así, con las expectativas del público, que tendrá que esperar aún más para la ansiada escena de reconocimiento.

El discurso del mensajero comienza, como suele ser habitual en Eurípides, con una breve indicación del tiempo y el lugar (ἐπεὶ...διὰ Συμπληγάδων, 260). La escena de localización está marcada por elementos sobrenaturales. En primer lugar, es una casualidad que los pastores encuentren a los extranjeros en el mar: así, en el verso 254, Ifigenia se extraña de esta circunstancia. La costa de los tauros tiene un papel significativo en toda la obra, pues no es solo el lugar de la llegada, captura y huida de los griegos, sino una zona marginal donde el poder de Ártemis está fuertemente presente y los poderes sobrenaturales actúan libremente: las Erinias enloquecen a Orestes (301-35), Pílades y Orestes encuentran protección divina ante los misiles de los tauros (328-9), asimismo, al final de la tragedia, el Mensajero, sirviente de Toante, describirá una tempestad de índole sobrenatural y la voz de una divinidad exhortando a los marineros (vv. 1379 ss.)[59]. La importancia del mar queda señalada en el discurso por los cuatro versos (260-64), aparentemente innecesarios, que el Pastor dedica a describir el lugar[60]. Desde este punto de vista, Wright considera que la localización de los pastores en el mar no es realista y está un tanto forzada por parte del poeta con el fin de hacer que todos los hechos importantes de la obra tengan lugar a orillas del mar[61]. Sin embargo, como ha señalado Stefanis, los discursos de mensajero, debido, precisamente, a su carácter extraescénico, suelen situarse en el ἀγρός y la ἐσχατιά, pues es precisamente en estos lugares donde la vida del héroe se encuentra en peligro, o donde, como en este caso, se

[57] KYRIAKOU (2006): 108.
[58] Entre ellos podría estar el Pastor que ha pronunciado el discurso de mensajero, como señala PICKARD-CAMBRIDGE (1991): 146.
[59] La importancia del mar en *IT* ha sido constantemente subrayada por la crítica, cf. e.g. BUXTON (1992): 209-15; CROPP (2000): 58-59; BARLOW (1971): 25-26; WRIGHT (2005): 207-19. Para una comparación de los elementos comunes entre el primer y segundo discurso de mensajero y su importancia en la obra, vid. BURNETT (1971): 62.
[60] Como señala BARLOW (1971): 26.
[61] WRIGHT (2005): 212.

hacen patentes las fuerzas sobrenaturales. El θαῦμα, según el estudioso, es uno de los elementos propios de los discursos de mensajero[62]. Por otra parte, hemos de señalar que no es extraño que los pastores se encuentren cerca del mar compartiendo espacio con los pescadores (como sucede aquí, donde se hace referencia a los pescadores de púrpura) como queda manifiesto en el drama satírico[63]. Lo que sí puede parecer más extraño es que los pastores laven los bueyes en el mar, lo que Wright ha interpretado como una alusión al falso rito que más adelante llevará a cabo Ifigenia cuando finja que va a lavar la estatua de Ártemis y la polución de los extranjeros (1187-98)[64].

Este escenario marginal, propio del discurso de mensajero, como acabamos de decir, es el que hace adecuado que sea precisamente un pastor, personaje que suele transitar estos lugares, quien recite el discurso. Además, como ha señalado con acierto Platnauer, la elección de un pastor mensajero, en lugar de, como le pareciera más lógico a Gregoire, un pescador de púrpura[65], tiene que ver con la voluntad del poeta de «introduce the picturesque incident of the slaughter of the cattle, perhaps in imitation of the well-known scene in the *Ayax*»[66].

La elección del pastor, sirve, además para caracterizar a los habitantes de la tierra táurica. Así, en primer lugar, se nombra a los pescadores de púrpura (263), cuya labor, que apunta a la extracción del codiciado tinte de la púrpura, apunta a una civilización bastante avanzada[67], característica de la imaginación del tirano y del lujo exótico y oriental. El refinamiento y riqueza de los tauros se subraya, además, mediante los pastores de bueyes, el ganado más precioso y caro de toda la antigüedad. Los príncipes que pastorean en el mito, pastorean, sobre todo, ganado vacuno (cf. *Il*. 5.311-3; 6.421-4; 14.442-5; 15.545-51; 20.86-93, 187-94; *h.Aphr*. 53-5) seguido, en menor grado, por el ganado lanar (cf. *Il*. 6.21-6, 421-4; 11.104-6), mientras que nunca pastorean ganado porcino, como los humildes pastores de la realista Ítaca homérica.

Importante para la caracterización del pueblo táurico es también la descripción del pastor θεοσεβὴς (269), que cree que los jóvenes son dioses. Algunos estudiosos han visto en esta escena elementos irónicos y paródicos que apuntarían a la ingenuidad de los tauros. Nada más lejos de la realidad. En primer lugar, no es extraña la aparición de

---

[62] STEFANIS (1997): 47-53, 156-58.
[63] Vid. Capítulo 8 de esta tesis. BUXTON (1994): 97, afirma que en el mito griego, pastores y pescadores, vistos como seres marginales, suelen compartir el espacio.
[64] WRIGHT (2005): 213.
[65] Vid. PARMENTIER & GREGOIRE (1959): 124, n. 1.
[66] PLATNAUER (1983): 82.
[67] Vid. KYRIAKOU (2006): 115.

divinidades en las orillas del mar, en el contexto de la ἐσχατιά[68]. En segundo lugar, ya hemos visto como el mensajero tiene una visión positiva de este personaje, frente a su compañero, más escéptico y pragmático, pero ἀνομίαι θρασύς (275), es decir, según la focalización de nuestro Pastor Mensajero, el pastor piadoso no es un loco ni un estúpido, sino que su caracterización apunta a la profundad religiosidad de los tauros y al carácter pío de nuestro pastor[69]. Cabe señalar a este respecto, que ya desde la épica los buenos pastores, como Eumeo, aparecen como personas piadosas[70] y que en *Bacantes* el mismo Eurípides hará del pastor mensajero que informa a Penteo sobre los ritos de las Ménades un personaje con un profundo sentimiento religioso que advertirá al rey sobre los peligros de no aceptar el nuevo culto de Dioniso[71].

La descripción de la locura de Orestes y su visión de las Erinias es una construcción poética, no un cuadro clínico, aunque Eurípides introduce elementos "realistas" de observación clínica[72]. Todo indica que su visión es producto de su imaginación culpable y arremete contra el ganado, escena que nos recuerda a otros héroes enloquecidos, como Áyax que confunde a los animales con los héroes griegos (S. *Aj*. 215-44, 284-331) y Heracles que confunde a su propia familia con la de Euristeo (*HF* 967 ss.)[73].

El acceso frenético de Orestes se produce al oír las voces de los terneros y perros (φθογγάς τε μόσχων καὶ κυνῶν ὑλάγματα, 293), mención que nos sirve para ahondar aún más en la caracterización del pastor. Como los pastores de la *Ilíada* y la *Odisea*, los boyeros táuricos van acompañados de perros que les ayudarían a guiar el ganado y a defenderlo de los asaltos de los depredadores. Las Erinias además son comúnmente imaginadas como perros (cf. e.g. A. *Ch*. 924, *Eu*. 131-2; E. *El*. 1342, *Or*. 260)[74], pero nunca como vacas, lo que acentúa aún más el estado alucinatorio del joven. Sin

[68] Sobre los encuentros con divinidades en el mar y sobre las grutas como lugares especialmente recurrentes de estos encuentros vid. BUXTON (1994): 97-108. En este sentido cabe destacar que nada más llegar a Ítaca Atenea se aparece ante Odiseo en la orilla del mar, disfrazada, precisamente, de pastor, cf. *Od*. 13.221-5.

[69] Vid. KYRIAKOU (2006): 116. Como señala con acierto CALDERÓN DORDA (2015): 50 estos versos enfatizan la idea de la piedad como algo radicalmente opuesto a la ἀνομία.

[70] Vid. Capítulo 2.

[71] Vid. Capítulo 11.

[72] Si bien, la descripción combina elementos de la epilepsia y la manía delirante. La escena tiene características en común con A. *Ch*. 1048 ss., E. *El*. 1342-6, *Or*. 255 ss., *HF* 867-70, 931 ss, *Ba*. 618-21, 1140ss. Cf. CROPP (2000): 195-96; KYRIAKOU (2006):119

[73] Cf. PLATNAUER (1938): 82 y 87; CROPP (2000): 193-94. SAÏD (1992): 214 pone de manifiesto, sin embargo, que Eurípides se desmarca de Sófocles al centrarse en hacer verosímil la locura de Orestes.

[74] Como señalan SAÏD (1992): 214 y CROPP (2000): 195.

embargo, al contrario que Áyax (cf. S. *Aj*. 295-301), que ataca a ganados, perros y pastores, la furia de Orestes parece dirigirse solo contra los bueyes (296-301).

El ataque de Orestes al ganado supone un cambio en la acción. Los tauros llaman a sus conciudadanos con caracolas y se preparan para la lucha cuerpo a cuerpo. Cropp ve en esta escena una parodia de la batalla épica que serviría para acentuar la inferioridad de los bárbaros[75]. Sin embargo, como ha señalado Kyriakou, aunque la escena está llena de ironía no tiene un efecto cómico, porque los dos bandos no tienen una visión distorsionada de sus capacidades o situación. La ironía no se dirige contra los griegos ni contra los tauros, sino que más bien subraya una situación que es común en las obras de Eurípides: los protagonistas se comportan de forma "heroica" en contextos extraños, no heroicos[76]. Es el estado de conciencia alterada de Orestes el que da lugar al enfrentamiento, cuya extrañeza está marcada por el ataque al ganado. Más que recordar a una escena de lucha, el pasaje tiene reminiscencias de los símiles de león homéricos, como muestra la expresión μόσχους ὀρούσας ἐς μέσας λέων ὅπως (297)[77]. En concreto el símil recuerda a *Il*. 15.630-6[78] donde Héctor se compara con un león que salta en mitad de los aqueos (ὅ γ' ὥς τε λέων ὀλοόφρων βουσὶν ἐπελθών , 630) y estos con un pastor que aún no ha aprendido su tarea. De este modo, los tauros parecen estar parangonados con los pastores negligentes de los símiles homéricos[79]. En primer lugar, los perros nombrados en el verso 293, que deberían ayudarlos a defender el ganado, no vuelven a aparecer y en lugar de proteger a los animales con jabalinas y antorchas, como en los símiles homéricos[80], los pastores tauros usan piedras (310, 318-9), lo que recuerda a los Cíclopes de Homero[81]. Orestes es un león, no por su valentía, sino por su comportamiento errático: ataca al ganado con una espada como si de un enemigo feroz se tratara. Así, como sucede en el *Áyax* de Sófocles, la imaginería propia del símil de león homérico sirve para acentuar la locura del héroe y la desviación de su estatus

[75] CROPP (2000): ad 301-35. Vid. también STEFANIS (1997): 107.
[76] KYRIAKOU (2006): 114.
[77] DE JONG (1991): 51, n. 139 señala que la comparación con un león indica la agresividad de Orestes y es una muestra de la focalización del Pastor. Se le escapa, sin embargo, la reminiscencia épica del símil.
[78] Como señala KYRIAKOU (2006): 125.
[79] Otros pastores negligentes aparecen en *Il*. 10.485-88; 15.323-27; 16.352-56.
[80] Cf. *Il*. 11.552, 554; 12.303; 17.111, 661, 663. También Atenea lleva una lanza en la *Odisea* cuando se aparece ante el héroe disfrazada de pastor (13.225); la lanza es también el utensilio del porquero Eumeo (*Od*. 14.531).
[81] Vid. CROPP (2000): 49, n. 67.

mediante un ataque a bestias indefensas en lugar de a fornidos guerreros[82]. Ahora bien, si en Sófocles los pastores quedaban en un segundo plano, en Eurípides se convierten en protagonistas de la escena, al defender sus rebaños con ahínco, tal como los pastores de los símiles de león iliádicos.

Táuride parece una especie de utopía bárbara donde se desconocen las armas, pero no es trata, en absoluto de una sociedad pacífica, ofrecen sacrificios humanos y los pastores se defienden con armas "pretécnicas", símbolo de su primitivismo, piedras (del mismo modo cuando Toante es informado de que los griegos han huido amenaza con arrojarlos desde los acantilados o empalarlos (1428-30), lo que supone un desconocimiento total del arte técnico de la guerra).

La descripción de los pastores está cargada de tintes pintorescos, que subrayan la extrema alteridad de la tierra bárbara, pues en lugar de silbar, método propio de comunicación entre pastores (cf. *Od*. 9.315), o llamar a la batalla mediante instrumentos de viento, usan conchas (303), otro pintoresco símbolo de su primitivismo y, en relación con este, de su íntima conexión con la naturaleza, en concreto, con el mar, tan importante en la obra, como ya hemos señalado.

Los pastores son, además, conscientes de su inferioridad. El adjetivo εὐτραφεῖς (v. 304) aplicado a Pílades y Orestes contrapone la nobleza de los jóvenes a la extracción humilde de los vaqueros, que son calificados como φαύλους (v. 305). Los pastores se asombran ante la valentía de los héroes dispuestos a morir con honor, dentro del tópico de la καλοκαγαθία, y huyen despavoridos (vv. 320 ss.). Ahora bien, las palabras de Orestes, como hemos señalado, implican cierto tratamiento irónico, pues en realidad es imposible que los pastores puedan matarlos.

El tema de la τύχη se deja ver en los vv. 328-29. La penetración de los humanos en la influencia divina es limitada. El Pastor piensa que los jóvenes están protegidos por Ártemis y que, por ello, son unas víctimas impecables para la diosa, pero, como se descubrirá al final de la obra, son Apolo y Atenea quienes los protegen[83].

En los versos finales (336-9) el Pastor insta a Ifigenia a llevar a cabo el sacrificio. Los discursos de mensajero suelen acabar con un comentario evaluativo o moralizante. El Pastor quiere decir que estas son la clase de víctimas por las que Ifigenia

[82] También SAÏD (1992): 215 señala que aquí la comparación está tomada al pie de la letra, Orestes es, de hecho, como un león que ataca las vacas. Se le escapa a la estudiosa, sin embargo, que esta imagen del león también se encuentra en el *Áyax* de Sófocles.
[83] CROPP (2000): 197. KYRIAKOU (2006): 130 no cree que el pastor tenga por qué referirse a Ártemis, sino simple y llanamente a la τύχη.

debería haber orado para tomar su venganza de Grecia. Este comentario alude a la revelación que hará Ifigenia a continuación (344-50): su corazón se ha endurecido debido a la supuesta muerte de su hermano. Se produce una ironía trágica: en efecto, Ifigenia debería estar contenta, pero no por tener víctimas, sino porque éstas la salvarán[84].

La ironía dramática de la escena de mensajero radica en que el Pastor no trae como víctimas sacrificiales a las mejores reses o piezas de ganado, como sería lo conveniente dentro de la praxis sacrificial civilizada o consuetudinaria[85]. Las víctimas que trae el Pastor son humanas e incurre, de esta forma, en una desviación tan atroz como el sacrificio de Ifigenia respecto al cual el propio Pastor presenta el próximo sacrificio de Pílades y Orestes en términos retributivos o especulares.

Por otra parte, como ser marginal y subordinado, el Pastor y sus compañeros buscan, ante todo, satisfacer al rey del lugar. Así, deciden capturar a los extranjeros incluso antes de que ataquen el ganado (279-80), pues saben que Toante estará contento cuando se entere de que tienen nuevas víctimas para sus particulares ritos (334-5) y que la sacerdotisa también se alegrará por satisfacer su supuesto despecho contra los griegos (336-8). Los pastores son humildes servidores del monarca de la ciudad, como Eumeo lo era de Odiseo, pues intentaba mediante todos los medios aumentar la hacienda de su señor y servirle en todo lo posible, incluso en su lucha contra los Pretendientes (cf. Capítulo 2). Podemos, por tanto, decir que estos pastores son "Eumeos malogrados", pues no logran su propósito, ya que, al final, los extranjeros huyen. Ello se debe a que su espacio literario no es el épico, sino el trágico.

Asimismo, Orestes invierte los términos de la caza, pues ataca a animales domésticos creyendo que son divinidades cazadoras, del mismo modo que los cazadores (Orestes y Pílades) son apresados como víctimas sacrificiales de un rito donde la captura es la primera etapa para hacerse con víctimas vivientes[86].

El pastor funciona, por tanto, como una *dramatis persona*. Aunque de rango inferior no está subordinado al protagonista cuya historia narra, como suele ser habitual en los discursos de mensajero[87], sino que, mientras estaba haciendo su trabajo, se ha visto envuelto en la acción. Él y sus compañeros, en efecto, tienen cierto grado de protagonismo en el discurso, pues tienen que defender su ganado del ataque del

[84] CROPP (2000): 197.
[85] Así, en *Od.* 3.421-22 es al boyero a quien Néstor ordena que traiga una vaca para el sacrificio.
[86] Vid. SCHNAPP (1997): 111.
[87] Vid. STEFANIS (1997): 220-27; KYRIAKOU (2006): 114-15.

enloquecido Orestes. El discurso de mensajero hunde sus raíces en la épica[88], pero Eurípides va más allá de reminiscencias verbales o formales. El pastor es ya en la *Ilíada* un observador privilegiado en plena ἐσχατιά que presencia fenómenos atmosféricos atribuidos a las fuerzas divinas, así como apariciones sobrenaturales. Ello hace del pastor de *IT* un personaje muy adecuado para descubrir a los recién llegados extranjeros, que parecen dioses. Por otra parte, Eurípides utiliza de forma magistral las resonancias épicas, en este caso, acude a la imaginería de los símiles de león iliádicos para mostrar a Orestes comportándose como un héroe en un contexto en que tal cosa no sería necesaria y atacando al ganado en lugar de a los enemigos.

El discurso del Pastor sirve, además, para caracterizar a la comunidad pastoril de los tauros, donde encontramos la ya consabida ecuación pastor = primitivo = bárbaro. Este primitivismo simbolizado por la vida pastoril adquiere matices ambiguos. Por un lado, los pastores táuricos son piadosos, pero sus cultos religiosos se basan en sacrificios humanos. Por otro lado, desconocen toda técnica civilizada, sobre todo, en lo que al arte de la guerra se refiere. Ello les da el aspecto de "buenos salvajes" que viven en una utopía pacífica, pero contra este desconocimiento de la guerra choca su aberrante costumbre de sacrificar a extranjeros. Además, los tauros tienen cierta sofisticación: un cuerpo de guardia, un aparato religioso y conocen (y usan) la púrpura. Su caracterización basada en una mezcla de signos de primitivismo y de sofisticación recuerda a la de Polifemo en el *Cíclope* de Eurípides: allí esta ambigüedad pretende ser una crítica a la tiranía y a ciertas ideas sofísticas[89]; aquí nos hace reflexionar sobre los pros y los contras de una vida donde el contacto con la naturaleza, la existencia pacífica y la ingenuidad parecen envidiables, pero que esconde tintes oscuros, como los sacrificios humanos y el desconocimiento de cualquier técnica valiosa para la vida en sociedad. Asimismo, el traslado de esta terrible diosa Ártemis a Grecia por parte de Orestes parece indicar que el ser humano no es capaz de abandonar totalmente ciertas costumbres oscuras y primitivas.

Se echa en falta en la descripción alguna mención a la vestimenta de estos pastores; quizá Eurípides elude el tema por su inclinación en esta obra a no mostrar diferencias sustanciales entre griegos y bárbaros, quizá debemos imaginar que los pastores van vestidos con la típica piel de cabra, que, por habitual precisamente, no

[88] Sobre este tema vid. especialmente BARRET (2002): XV-XXIV.
[89] Vid. Capítulo 9.

necesita ser nombrada[90], pero que probablemente vestiría el actor que representaba al ἄγγελος.

Este discurso es especialmente importante desde el punto de vista dramático-funcional, ya que (i) pone en marcha la acción de la tragedia; (ii) retrasa la anagnórisis creando tensión dramática y (iii) hace posible el encuentro entre Orestes e Ifigenia.

Cabe, por último, señalar que esta *rhesis* de mensajero tiene bastantes similitudes con la pronunciada en *Bacantes* por otro pastor (*Ba*. 657-774): en ambas el paisaje adquiere un protagonismo esencial, que remite a la importancia de este en el significado total de la obra; en ambas los pastores han de defender su ganado del ataque de una persona enloquecida y ambas suponen un cambio importante en la acción dramática.

3. Conclusiones

El entorno marginal y liminal en que se desarrolla *IT*, con el mar y las Simplégades como símbolo del aislamiento físico y mental de Ifigenia y las cautivas del coro, hace posible una representación realista de la ἐσχατιά en el discurso de mensajero. Realista decimos porque, en efecto, era este un lugar compartido por pastores y pescadores, como los que se nombran en el discurso (263). Ahora bien, ello no es obstáculo para que el entorno agreste siga manteniendo la función metafórica que adquiere no solo en esta obra en particular, sino en el mito griego en general: la ἐσχατιά es un lugar adecuado para encuentros sobrenaturales; el mar es un entorno temible y las grutas son enclaves misteriosos.

Nuestro Pastor no es solamente un mensajero común, tipificado, sino que es un mensajero de Táuride, inserto en la obra como personaje de pleno derecho. Representa, en primer lugar, a los habitantes más humildes de la región, los pastores. Su discurso, unido a otros pasajes de la obra, nos ofrece un cuadro del bárbaro en *IT*, representado, en este caso, por la vida pastoril, que iguala el barbarismo al primitivismo. Podemos afirmar que Eurípides representa a los bárbaros de forma ambigua: son piadosos, despliegan un profundo sentimiento religioso, pero son también xenófobos y salvajes, pues sacrifican a los extranjeros que llegan a su costa. Presentan ciertos signos de civilización: tienen un reino, un rico templo y poseen la muy preciada púrpura, de connotaciones despóticas y orientalizantes, para el imaginario helenocéntrico y, sobre

[90] Sí se nombra en E. *Cyc*. 80, precisamente porque no es el vestuario normal de los Sátiros, obligados aquí a servir de pastores a Polifemo. Sobre el vestuario y máscara de los mensajeros, vid. STEFANIS (1997): 33-44.

todo, ateniense. Eurípides les confiere un toque de pintoresquismo al dotarlos de instrumentos de comunicación como las conchas marinas. En medio de un paisaje de belleza salvaje y utopía pastoril, los pastores táuricos carecen de las jabalinas o garrochas características de los pastores de la tradición literaria, especialmente homérica. Ni siquiera parecen llevar consigo cayados que puedan hacer las veces de instrumentos de defensa contra las fieras predadoras o incursiones de robo. Las caracolas marinas son un trasunto pintoresco de la siringe pastoril inventada por Hermes para solaz del pastor (cf. Capítulo 3). Aquí son un instrumento de comunicación entre pastores. De alguna manera implican cierta sofisticación frente al tradicional silbido pastoril (cf. *Od*. 9.315; S. *Ichn*. fr. 314.112 Radt).

Además, el discurso del Pastor, tiene, como hemos notado, una importante función dramático-funcional: hace avanzar la acción y retrasa la escena de la anagnórisis a la vez que la hace posible.

Podríamos preguntarnos por qué elige Eurípides precisamente a un pastor y no a un pescador o un sirviente de Toante (como en el segundo discurso de mensajero de la obra) para transmitir la noticia de la llegada de los extranjeros a Ifigenia. Las razones son, desde nuestro punto de vista, las siguientes:

1) La ἐσχατιά está íntimamente relacionada con los pastores desde los inicios de la literatura griega, como hemos visto en nuestro estudio dedicado a los pastores en la *Ilíada* y la *Odisea* y el drama satírico. Por tanto, la localización de la tragedia, debió de sugerir a Eurípides que era apropiado insertar a pastores en su obra.

2) Eurípides quiere presentar Táuride como una región donde predomina una economía pastoral. Como hemos señalado en nuestro estudio del pastor en Homero y Hesíodo, las economías pastoriles aparecen en la literatura griega ya como utópicas, ya como distópicas. En *IT* Eurípides se queda a medio camino entre uno y otro extremo: los pastores de esta tragedia son, ciertamente, un tanto primitivos, pero también presentan signos de una civilización avanzada e incluso lujosa. De este modo, Eurípides muestra a "bárbaros civilizados" y a "helenos bárbaros" con la intención de poner en cuestión ciertos estereotipos y hacernos reflexionar sobre los pros y los contras de la vida primitiva, menos civilizada, pero más utópica.

3) La elección de esta figura permite a Eurípides beber de la rica tradición épica pastoril. En primer lugar, el pastor, observador privilegiado y anónimo ya en la *Ilíada*, es un personaje adecuado para el papel de testigo ocular, propio del discurso de

mensajero[91]. En segundo lugar, al hacerlo participar activamente en la acción que narra, el poeta explota las reminiscencias homéricas de los símiles de león en un contexto extraño. La vulnerabilidad del pastor ante el peligro que amenaza al ganado es tradicional y queda destacada en la escena de mensajero. Orestes es como el león de los símiles homéricos y los pastores realizan la función tradicional de salvaguardas de sus reses, frustrados por su inexperiencia. Esta vulnerabilidad unida a la precariedad de sus instrumentos de defensa, sirve para hacer más simpático al personaje del Mensajero Pastor. Su inocencia, la ironía trágica de la que es víctima, queda subrayada no solamente por su ingenuidad bárbara, sino también por su humilde condición de pastor.

El pastor, por tanto, sigue teniendo cabida en la literatura griega y es un personaje especialmente querido a Eurípides. Frente a la *Ilíada* y, sobre todo, la *Odisea*, llena de personajes pastores de todo tipo: cabreros, boyeros, porqueros, el dramaturgo parece preferir a los boyeros, el tipo de pastor mejor considerado ya desde la *Ilíada*, por el alto valor que se concedía en el mundo griego al ganado vacuno. Pero aun habiendo disminuido el rango de los pastores a un único pastor que podríamos llamar "típico", el poeta recuerda los rasgos que hacen de este un personaje simpático y querido: su sencillez; su carácter piadoso; su agudeza para captar fenómenos que otros no pueden ver y el celo con que defiende a su ganado, por el cual es capaz incluso de enfrentarse a hombres más temibles que él mismo.

[91] Recordemos que en los símiles meteorológicos de la *Ilíada* el pastor cumplía la función de 'focalizador anónimo', vid. supra, p. 43.

CAPÍTULO 11

EL PASTOR MENSAJERO DE *BACANTES*

0. Introducción

Podríamos definir *Bacantes* como una obra póstuma. Después de la producción de *Orestes* en la primavera del 408 a. C., Eurípides dejó Atenas y nunca regresó: había aceptado la invitación de Arquelao, el rey helenizado de los macedonios, que estaba ansioso por convertir su corte en un centro cultural griego. El poeta rondaba los 70 años. A su muerte, en el invierno del 407-406 a. C se encontraron tres piezas: *Bacantes*, *Alcmeón en Corinto* e *Ifigenia en Áulide*, esta última probablemente inacabada. Fueron representadas en Atenas por su hijo, Eurípides el joven, en el 405 a.C. y ganaron el primer premio[1].

Bacantes, única tragedia conservada completa de tema dionisiaco, nos ofrece preciosas informaciones tanto respecto a los orígenes del género trágico, como respecto a los ritos dionisiacos[2]. En este sentido, si el mar y sus acantilados eran el fondo de *IT*, paisaje extraescénico que subrayaba no solo la soledad de la protagonista, sino también la hostilidad hacia los extranjeros de los tauros, en *Bacantes*, la montaña, en concreto, el Citerón, adquirirá una importancia crucial al ser el lugar donde se lleva a cabo el rito dionisiaco por excelencia, la ὀρειβασία. Y, como sabemos, allí donde encontramos una montaña, encontramos pastores. De ahí que sea precisamente un pastor el encargado de pronunciar el primer discurso de mensajero como primer testigo ocular de los ritos báquicos. Es en este discurso, por tanto, en el que nos centraremos con el fin de analizar la caracterización del pastor, la importancia del paisaje pastoril tanto en este parlamento en particular como en la obra en general, y las posibles relaciones de esta ῥῆσις ἀγγελική con la pronunciada, también por un pastor, en *Ifigenia entre los tauros*.

1. El pastor mensajero

El primer conocimiento directo, no basado en rumores, de las actividades de las bacantes en el monte Citerón, le será proporcionado a Penteo a través del primer discurso de mensajero, puesto en boca de un pastor, cuya caracterización como tal es

[1] Vid. WEBSTER (1967): 257; DODDS (1944): XXXV-XXXVI.
[2] Respecto a los orígenes del género vid. DODDS (1944): XXV-XXX; SEAFORD (1996): 27-30. Sobre el rito dionisiaco vid. DODDS (1944): IX-XXII; SEAFORD (1996): 35-44.

importante desde un punto de vista dramático-funcional. Citamos parte del texto para analizarlo con detenimiento[3]:

{Δι.} (...)
κείνου δ' ἀκούσας πρῶτα τοὺς λόγους μάθε,
ὃς ἐξ ὄρους πάρεστιν ἀγγελῶν τί σοι.
ἡμεῖς δέ σοι μενοῦμεν, οὐ φευξούμεθα.
{ΑΓΓΕΛΟΣ}
Πενθεῦ κρατύνων τῆσδε Θηβαίας χθονός,
ἥκω Κιθαιρῶν' ἐκλιπών, ἵν' οὔποτε
λευκῆς χιόνος ἀνεῖσαν εὐαγεῖς βολαί.
{Πε.} ἥκεις δὲ ποίαν προστιθεὶς σπουδὴν λόγου;
{Αγ.} βάκχας ποτνιάδας εἰσιδών, αἳ τῆσδε γῆς
οἴστροισι λευκὸν κῶλον ἐξηκόντισαν,
ἥκω φράσαι σοι καὶ πόλει χρήιζων, ἄναξ,
ὡς δεινὰ δρῶσι θαυμάτων τε κρείσσονα.
θέλω δ' ἀκοῦσαι πότερά σοι παρρησίαι
φράσω τὰ κεῖθεν ἢ λόγον στειλώμεθα·
τὸ γὰρ τάχος σου τῶν φρενῶν δέδοικ', ἄναξ,
καὶ τοὐξύθυμον καὶ τὸ βασιλικὸν λίαν[4].
{Πε.} λέγ', ὡς ἀθῶιος ἐξ ἐμοῦ πάντως ἔσηι·
τοῖς γὰρ δικαίοις οὐχὶ θυμοῦσθαι χρεών.
ὅσωι δ' ἂν εἴπηις δεινότερα βακχῶν πέρι,
τοσῶιδε μᾶλλον τὸν ὑποθέντα τὰς τέχνας
γυναιξὶ τόνδε τῆι δίκηι προσθήσομεν.
{Αγ.} ἀγελαῖα μὲν βοσκήματ' ἄρτι πρὸς λέπας
μόσχων ὑπεξήκριζον, ἡνίχ' ἥλιος
ἀκτῖνας[5] ἐξίησι θερμαίνων χθόνα.
ὁρῶ δὲ θιάσους τρεῖς γυναικείων χορῶν[6],

[3] Citamos por la edición de DODDS (1944).
[4] DI BENEDETTO (2004): 384 encuentra en la prudencia del esclavo a la hora de hablar ante el rey un paralelo con el pasaje de S. *El.* 554-56, pero sobre todo con *Il*. 1.74-83, donde Calcante muestra su reticencia a hablar ante la posible reacción de Agamenón. DODDS (1944): 153 señala que la mención al carácter irascible de los reyes ya está presente en *Il*. 2.196.
[5] DI BENEDETTO (2004): 48 hace notar que el Mensajero de las *Suplicantes* de Eurípides comienza su discurso (650 ss.) mencionando también los rayos (ἀκτίς) del sol.

ὧν ἦρχ' ἑνὸς μὲν Αὐτονόη, τοῦ δευτέρου
μήτηρ Ἀγαυὴ σή, τρίτου δ' Ἰνὼ χοροῦ.
(...)
ξυνήλθομεν δὲ βουκόλοι καὶ ποιμένες
κοινῶν λόγων δώσοντες ἀλλήλοις ἔριν 715
ὡς δεινὰ δρῶσι θαυμάτων τ' ἐπάξια.
καί τις πλάνης κατ' ἄστυ καὶ τρίβων λόγων
ἔλεξεν εἰς ἅπαντας· «Ὦ σεμνὰς πλάκας
ναίοντες ὀρέων, θέλετε θηρασώμεθα
Πενθέως Ἀγαυὴν μητέρ' ἐκ βακχευμάτων 720
χάριν τ' ἄνακτι θώμεθ';» εὖ δ' ἡμῖν λέγειν
ἔδοξε, θάμνων δ' ἐλλοχίζομεν φόβαις
κρύψαντες αὐτούς. αἱ δὲ τὴν τεταγμένην
ὥραν ἐκίνουν θύρσον ἐς βακχεύματα,
Ἴακχον ἀθρόωι στόματι τὸν Διὸς γόνον 725
Βρόμιον καλοῦσαι· πᾶν δὲ συνεβάκχευ' ὄρος
καὶ θῆρες, οὐδὲν δ' ἦν ἀκίνητον δρόμωι.
κυρεῖ δ' Ἀγαυὴ πλησίον θρώισκουσά μοῦ,
κἀγὼ 'ξεπήδησ' ὡς συναρπάσαι θέλων,
λόχμην κενώσας ἔνθ' ἐκρύπτομεν δέμας. 730
ἡ δ' ἀνεβόησεν· «Ὦ δρομάδες ἐμαὶ κύνες,
θηρώμεθ' ἀνδρῶν τῶνδ' ὕπ'· ἀλλ' ἕπεσθέ μοι,
ἕπεσθε θύρσοις διὰ χερῶν ὡπλισμέναι».
ἡμεῖς μὲν οὖν φεύγοντες ἐξηλύξαμεν
βακχῶν σπαραγμόν, αἱ δὲ νεμομέναις χλόην 735
μόσχοις ἐπῆλθον χειρὸς ἀσιδήρου μέτα.
καὶ τὴν μὲν ἂν προσεῖδες εὔθηλον πόριν
μυκωμένην ἔχουσαν ἐν χεροῖν δίχα,
ἄλλαι δὲ δαμάλας διεφόρουν σπαράγμασιν.
εἶδες δ' ἂν ἢ πλεύρ' ἢ δίχηλον ἔμβασιν 740
ῥιπτόμεν' ἄνω τε καὶ κάτω· κρεμαστὰ δὲ

[6] Un nuevo eco de *Suplicantes* 653: ὁρῶ δὲ φῦλα τρία, vid. DI BENEDETTO (2004): 48. STEFANIS (1997): 97, n. 24 señala que la mención de tres tíasos recuerda a las escenas de batalla de los mensajeros de Eurípides, que suelen nombrar a tres jefes.

ἔσταζ' ὑπ' ἐλάταις ἀναπεφυρμέν' αἵματι.
ταῦροι δ' ὑβρισταὶ κἀς κέρας θυμούμενοι
τὸ πρόσθεν ἐσφάλλοντο πρὸς γαῖαν δέμας,
μυριάσι χειρῶν ἀγόμενοι νεανίδων· 745
θᾶσσον δὲ διεφοροῦντο σαρκὸς ἐνδυτὰ
ἢ σὲ ξυνάψαι βλέφαρα βασιλείοις κόραις.
(...)
τὸν δαίμον' οὖν τόνδ', ὅστις ἔστ', ὦ δέσποτα,
δέχου πόλει τῆιδ'· ὡς τά τ' ἄλλ' ἐστὶν μέγας 770
κἀκεῖνό φασιν αὐτόν, ὡς ἐγὼ κλύω,
τὴν παυσίλυπον ἄμπελον δοῦναι βροτοῖς.
οἴνου δὲ μηκέτ' ὄντος οὐκ ἔστιν Κύπρις
οὐδ' ἄλλο τερπνὸν οὐδὲν ἀνθρώποις ἔτι.
(657-82; 714-47; 769-774)

Di: (...)
Pero escucha antes a este y aprende de sus palabras,
que viene desde los montes para anunciarte algo;
nosotros permaneceremos junto a ti, no huiremos.
MENSAJERO
Penteo, señor de esta tierra de Tebas, 660
llego habiendo dejado el Citerón, donde nunca han faltado
los copos brillantes de blanca nieve.
Pe: ¿Qué urgente noticia te impulsó a venir?
Me: Ya que he visto a las sagradas[7] bacantes, las que de esta tierra
se lanzaron aguijoneadas en sus blancos miembros, 665
llego deseando comunicarte a ti y a la ciudad, señor, que
están haciendo cosas extraordinarias y más grandes que los prodigios.
Pero quiero escuchar si puedo comunicarte con libertad de palabra
las cosas de allí o si debemos acortar el discurso.
Pues temo la rapidez de tu reacción, señor, 670

[7] ποτνιάδας es una palabra de difícil traducción: puede significar 'salvajes', 'enloquecidas' o 'venerables', 'sagradas'. Cf. DODDS (1944): 152; SEAFORD (1996): 204. DI BENEDETTO (2004): 384 aboga por traducir como 'furenti'.

y tu mal carácter y el excesivo temperamento real.
Pe: Habla, pues por lo que a mí respecta quedarás totalmente inmune,
pues no hay que enfadarse con los que cumplen su deber.
Cuantas más cosas terribles digas sobre las bacantes,
tanto mayor será la pena que aplicaremos
al que ha infiltrado sus artes entre las mujeres.
Me: Los rebaños de pastoreo de vacas acababan
de ascender a una colina, cuando el sol
emite rayos que calientan la tierra.
Entonces veo tres tíasos de coros femeninos,
de los que Autónoe dirigía el primero, el segundo,
Ágave, tu madre, e Ino el tercer coro.
(...)
Nos reunimos boyeros y pastores ovejeros para participar
en un concurso unos contra otros de discursos en común
acerca de las cosas extraordinarias y dignas de maravilla que hacían.
Y uno frecuentador de la ciudad y ejercitado en discursos
dijo a todos: «habitantes de las sagradas
mesetas de los montes, ¿queréis que cacemos
a Ágave, la madre de Penteo, de los cultos báquicos
y obtengamos el agradecimiento del rey?» Nos pareció que hablaba bien
y nos emboscamos ocultándonos en el follaje
de los arbustos; y ellas a la hora
señalada movían el tirso para los ritos báquicos,
mientras invocaban con una sola voz a Yaco, al hijo de Zeus,
Bromio. Y todo el monte participaba del furor báquico
y las fieras y nada estaba quieto en la carrera.
Ágave pasa brincando cerca de mí,
y yo di un salto queriendo agarrarla,
abandonando el matorral donde había ocultado mi cuerpo.
Y ella gritó: «¡perras corredoras mías,
vamos a ser cazadas por estos hombres! ¡Ea, seguidme,
seguidme armadas con los tirsos en las manos!»
Nosotros huyendo nos libramos

del descuartizamiento de las bacantes, pero ellas se abalanzaban 735
sobre las terneras que pastan la hierba sin hierro en las manos.
Habrías podido ver a una sosteniendo en las manos
a una ternera mugiente de buenas ubres, partida en dos partes
mientras que otras practicaban el descuartizamiento con las vaquillas.
Podías ver el costillar o una pata con pezuña 740
lanzada arriba y abajo. Y los colgajos
pendían de los pinos, mezclados con sangre.
Los toros violentos y con toda la furia en sus cuernos
caían hacia delante con el cuerpo en tierra,
forzados por las incontables manos de las jóvenes. 745
Desgarraban los trozos de carne más rápido
de lo que tú podrías cerrar los párpados sobre tus ojos regios.
(...)
A este dios, pues, quienquiera que sea, señor,
acoge en esta ciudad; pues es grande en otras cosas 770
y además dicen, según he oído,
que dio a los mortales la vid que quita las penas.
Y si no hay vino, no hay Cipris
ni ningún otro placer para los mortales.

Este discurso de mensajero supone un punto de inflexión en la obra, pues es la primera vez que Penteo va a oír lo que hacen las bacantes en el monte desde el punto de vista de un testigo ocular[8]. Como hemos señalado respecto al primer discurso de mensajero de *IT*, el mensajero no es solo un testigo, sino que puede adquirir cierto grado de protagonismo en la narración[9]. La descripción de las maravillas dionisiacas no tiene la única misión de informar, sino que este Boyero quiere también transmitir su *propio mensaje*: el rey corre peligro si no acepta a Dioniso. Sin embargo, lo único que

[8] Como afirma SEAFORD (1996): 204, el culto dionisiaco ha sido presentado desde el punto de vista intelectual de Tiresias, el familiar de Cadmo y el hostil de Penteo y ahora tenemos por primera vez la versión neutral de un hombre ordinario. BUXTON (1991): 39-48 relaciona este discurso con el de Dioniso (23-42) cuyo conocimiento no se pone en duda; el de Penteo (215-25), que es un conocimiento basado en el rumor; el del sirviente (434-50), que surge de la deducción de un hombre ordinario y el del segundo mensajero (1024-1152), ligado emocionalmente a Penteo. De ellos, afirma el estudioso, el del Pastor es el primero que supone un conocimiento directo. El dionisismo se presenta así mediante diferentes voces ninguna de las cuales es igual a la anterior.
[9] Vid. Capitulo 10.

conseguirá será acrecentar la ira de Penteo y aumentar su deseo de ver a las bacantes por sí mismo[10].

Atípicos son los versos 657-58 en que la invitación a escuchar y beneficiarse del mensajero viene antes del anuncio de su llegada. La inversión establece una situación de superioridad del extranjero en su confrontación con Penteo: se confirma así la calificación de Penteo como un personaje inconsciente frente al extranjero que sabe más; de hecho, su conocimiento es sobrenatural[11]. Las palabras del extranjero dejan claro, por tanto, que esta va a ser la última de una serie de advertencias dadas por Dioniso a Penteo[12].

Di Benedetto encuentra la dicción del Mensajero en su presentación ante Penteo muy elevada (660-61), pues usa una fraseología parecida a la utilizada por Dioniso en el prólogo (cf. 1 y 13) y la descripción de las nieves perennes del Citerón es exagerada, pues se encuentra, según el estudioso, fuera del esquema tradicional de mensajero[13]. Buxton, sin embargo, advierte que el Pastor se dirige al rey de un modo tan formal porque es un *outsider* cuyo modo de vida esta ligado al ὄρος[14]. Esta interpretación nos parece mucho más acertada, pues como veremos, en su discurso, el Mensajero hace continua referencia a su estatus marginal. En cuanto a los paralelos con el prólogo creemos que se deben a que tanto en este como en los discursos de mensajero es normal la indicación del tiempo y el lugar. Por otra parte, la forma tan refinada de referirse al Citerón puede hacer referencia a que la ὀρειβασία tenía lugar en los meses de invierno[15]. Además, el monte Citerón es protagonista de esta tragedia: si en *IT* las acciones cruciales del drama sucedían en el mar y ello hacía que el Mensajero dedicara nada más y nada menos que tres versos a describir la costa marina de Táuride (cf. *IT*

[10] Vid. DODDS (1944): 151; DE JONG (1991): 105; STEFANIS (1997): 117; SEAFORD (1996): 204-5. Sobre la noción del *mensaje propio* del mensajero vid. DE JONG (1991): 105-6.
[11] Vid. SEAFORD (1996): 204; DI BENEDETTO (2004): 383; TAPLIN (2005): 40-41. DE JONG (1991): 119, n. 6 señala que las conversaciones entre personajes antes de la entrada del mensajero, en lugar de un canto coral como sería lo normal, aumentan la tensión o *pathos*. TAPLIN (1977): 83 n. 2 afirma que este mensajero es excepcional en cuanto su relato no conduce a ninguna llegada, es decir, no precede a la entrada de los personajes que han sobrevivido a la catástrofe. En otro sentido, prueba la llegada de Dioniso a Tebas: su función es confrontar a Penteo con esta prueba, pero falla en su intento.
[12] Como señala DE JONG (1991): 122-23. Las anteriores advertencias han sido la conversión de Cadmo y Tiresias (170-369), la milagrosa huida de las ménades (443-8), las palabras y el comportamiento del extranjero (461-518) y los prodigios en palacio (576-641). En el mismo sentido se expresa TAPLIN (2005): 115-16.
[13] DI BENEDETTO (2004): 123.
[14] BUXTON (1991): 41.
[15] Cf. BUXTON (1991): 42; SEAFORD (1996): 204; RIU (1999): 62. Sobre el rito, vid. DODDS (1960): 249-54.

263-5)[16], en *Bacantes* es el Citerón el escenario de los sucesos más extraordinarios e importantes de la obra, de ahí la importancia que se la da tanto en el discurso de mensajero como en otras partes de la tragedia. Por tanto, no podemos decir que esta dicción esté fuera del esquema tradicional del mensajero o, por lo menos, fuera del esquema del discurso del pastor mensajero euripídeo donde el espacio extradramático se representa con toda la fuerza y viveza posibles, dado que está estrechamente vinculado a este personaje.

Fuera de lo normal le parece también a Di Benedetto el verso 666 (ἥκω φράσαι σοι καὶ πόλει χρήιζων, ἄναξ,) en que el Mensajero, con cierto afán de protagonismo, afirma que sus noticias son importantes no solo para el rey, sino también para la ciudad[17]. En la misma línea Barret opina que el Pastor tiene un desmedido afán de protagonismo que no puede tener éxito, pues el papel de mensajero es el de simple testigo ocular[18]. Como ya hemos explicado en nuestro estudio del Pastor Mensajero en *IT*, Irene de Jong ha dejado bien claro que el mensajero, por lo menos en la tragedia euripídea, participa en la narración de un modo más o menos importante, sin perder nunca su papel de focalizador o testigo ocular directo[19], por tanto, no se trata de que nuestro Mensajero tenga afán de protagonismo. Las razones por las que habla de esta manera son, a nuestro modo de ver las siguientes: (i) los ritos dionisiacos se encuentran estrechamente asociados al bienestar de la *polis*, que el teómaco Penteo está poniendo en peligro[20]; (ii) en relación con ello y, dado que el Mensajero quiere transmitir su propio mensaje advirtiendo a Penteo, no es extraño que haga referencia a la importancia de sus palabras para la *polis*, porque, de hecho, lo son.

Su discurso tiene, en efecto, una motivación dramática interna, contar a Penteo y a los habitantes de la ciudad ὡς δεινὰ δρῶσι θαυμάτων τε κρείσσονα (668)[21] con el fin de que el rey acepte al dios, como dejan claras sus palabras finales (769-74)[22]. De hecho, el Pastor emplea muchos detalles en describir las acciones maravillosas de las

[16] El mar como espacio compartido por pastores y pescadores es también un elemento importante del drama satírico, sobre todo, en *Arrastradores de redes* y *Glauco marino* de Esquilo. En este último, el mar también está rodeado de acantilados, como en *IT*. Vid. Capítulo 8.
[17] DI BENEDETTO (2004): 123-24.
[18] BARRET (2002): 102-27.
[19] Vid. Capítulo 10 y DE JONG (1991): 73-74.
[20] En efecto SEAFORD (1996): 204 indica que la mención aquí de la *polis* y del excesivo temperamento real en 671 son políticamente significativas. Para el dionisismo y su relación con la *polis* vid. ibid.: 47.
[21] El θαῦμα es un aspecto importante del rito dionsiaco que queda patente de forma clara en el drama satírico, vid. Capítulo 8.
[22] Vid. DE JONG (1991): 71.

bacantes, con una perspectiva que alterna una visión panorámica de la escena completa con un primer plano de los detalles particulares[23].

En cuanto al discurso de Mensajero propiamente dicho este se divide en dos partes, cada una de las cuales concluye mediante una advertencia de aceptar a Dioniso como dios (712-13, 769-74). Las actividades de las ménades son, en principio, pacíficas, pero se vuelven violentas por el ataque de los pastores[24].

El Pastor no comienza su discurso con el adverbio ἐπεί[25], como sería lo normal, sino centrándose en su ganado que sube por la colina al amanecer (664-5)[26]. Su narración está totalmente marcada por su estatus de *outsider*, de ahí que nombre en primer lugar los rebaños, su razón de ser, su forma de ganarse la vida. De acuerdo con su identidad de pastor su relato se va a centrar, precisamente, en el *sparagmos* de las bacantes sobre los animales domésticos. Así, el estatus marginal del Mensajero adquiere una particular relevancia en la interpretación de la tragedia y del pasaje en sí[27]. Ello niega, por tanto, dos de las afirmaciones que hace Stefanis[28] en su estudio acerca de los discursos de mensajero: (i) que nunca se nombran los servicios que presta el mensajero. Muy al contrario, tanto en *IT* como en *Bacantes* se hace mucho hincapié en el hecho de que los mensajeros son pastores; (ii) que el estatus social del mensajero no está en juego en sus descripciones, cuyo interés se dirige exclusivamente al protagonista. Como estamos viendo, el rango social del Mensajero es aquí de suma importancia para la caracterización del personaje así como para la focalización de la acción y, de hecho, el Pastor se convertirá en protagonista de la narrativa cuando trate de cazar a Ágave.

En este sentido, hemos de recordar las palabras del coro en los versos 430-33: τὸ πλῆθος ὅ τι / τὸ φαυλότερον ἐνόμισε χρῆ- / ται τε, τόδ΄ ἄν δεχοίμαν. Los φαῦλοι son las personas simples tanto en un sentido social como intelectual[29], a los que Eurípides frecuentemente contrapone con los σοφοί, no siempre en sentido negativo[30]. Estas palabras convierten a Dioniso en el dios democrático por excelencia; de hecho, el discurso del pastor nos informa de que en los ritos estaban juntas casadas y no casadas

[23] Como señala BARLOW (1971): 63.
[24] La mayoría de estudiosos está de acuerdo en que es el ataque de los pastores el que hace enfurecer a las bacantes, cf. e.g. DODDS (1944): 151; BARLOW (1971): 76; SEAFORD (1996): 205. Contra, DI BENEDETTO (2004): 125-26.
[25] Como ha notado DI BENEDETTO (2004): 385.
[26] Consideramos, como DODDS (1944): 153, que ὑπεξήκριζον es el verbo de ἀγελαῖα.
[27] La importancia del estatus marginal de este Mensajero en relación con su discurso ha sido notada por BUXTON (1991): 43; SEAFORD (1996): 204.
[28] STEFANIS (1997): 222.
[29] Recuérdese que los pastores de *IT* son también φαύλους (cf. *IT* 305).
[30] Cf. E. *Andr*. 481 ss., *Phoen*. 495 ss., *Ion* 384 ss.

(v. 694), algo que se sale de la normalidad del resto de cultos y que nos habla de la universalidad de la religión dionisiaca[31]. El Pastor aquí, como representante de los φαῦλοι, encarna la sabiduría intuitiva del hombre de a pie, capaz de ahondar en una experiencia mística que el árido intelectual negaría[32].

El protagonismo de los pastores en este pasaje puede también reflejar la etiología de una clase de asociación dionisiaca cuyos miembros eran llamados βουκόλοι, denominación que podría explicarse por las encarnaciones bestiales de Dioniso, entre las que sobresale el toro[33], como nos informa el coro en el verso 100 (ταυρόκερων θεὸν) y como comprobará el propio Penteo cuando ve a Dioniso en forma de toro antes de su catástrofe (920-23). Asimismo, en los versos 509-10 Penteo ha amenazado con encerrar al extranjero ἱππικαῖς πέλας / φάτναισιν, detalle que apunta, de nuevo, al ritual, pues Dioniso celebraba un matrimonio sagrado en el *boukoleion* ateniense[34].

ὁρῶ δὲ θιάσους τρεῖς γυναικείων χορῶν (680)[35], son, como señala Irene de Jong, palabras un tanto extrañas a primera vista, considerando que las mujeres están durmiendo cuando el Mensajero llega (683-6). La estudiosa aduce dos posibles explicaciones para esta paradoja. Parece, por las palabras de Penteo en 216-25, que la gente sabía de la presencia de grupos de ménades tebanas en las montañas (cf. 220, 221) por rumores (κλύω, 216). Podemos asumir que el Mensajero había oído estos rumores también. Lo que ofrece es el primer relato como *testigo ocular* de cosas que antes se conocían solo mediante un rumor. La segunda explicación es que las use en anticipación de la danza báquica que va a observar en 723-27, es decir, que acuda a su conocimiento *ex eventu*[36].

---

[31] Cf. SEAFORD (1996): 206; DI BENEDETTO (2004): 10.

[32] Sobre este tema cf. DODDS (1944): 123, comentario a los versos 430-33. En este sentido se expresa también DI BENEDETTO (2004): 6-10 al afirmar que *Bacantes* supone la negación de la cultura elitista.

[33] Cf. DODDS (1944): XVI, n. 5 y SEAFORD (1996): 207. Si bien la designación de los seguidores de Dioniso como βουκόλοι solo aparece en fuentes tardías, el fr. 472.11 Kn. de *Los Cretenses* de Eurípides donde el coro se designa a sí mismo como Ζαγρέως βούτης parece apuntar a que esta denominación es antigua. Para la asimilación de Dioniso y el toro en el ritual vid. BURKERT (2013): 130-31. Vid. también el fr. 668 Radt de la *Tiro* de Sófocles: Διονύσου τοῦ ταυροφάγου, donde el extraño epíteto no solo haría referencia a la estrecha relación del dios con el toro, sino también al ritual de la omofagia, vid. PEARSON (1917) II: 290; LUCAS DE DIOS (1983): 339 n. 1329. Cf. también S. *Incert. Fab.* fr. 959.2-3 Radt: ὁ βούκερως / Ἴακχος.

[34] Vid. SEAFORD (1996): 191. Para un análisis de este rito vid. PICKARD-CAMBRIDGE (1991): 12-13; KERÉNYI (1998): 214; BURKERT (2013): 332-33 y 357-58.

[35] DODDS (1944): 153-54 cree que este verso es testimonio de la existencia de tres tíasos oficiales en Tebas. Contra, DI BENEDETTO (2004): 386-87.

[36] DE JONG (1991): 48.

Los versos 692-712 describen las actividades de las bacantes. Estas no difieren de las tareas que lleva a cabo una mujer en casa: vestirse, dar de mamar, desayunar, con la diferencia de que aquí el vino, el agua y la leche surgen milagrosamente del suelo[37].

Llaman la atención en este pasaje las repetidas interpelaciones del Mensajero a Penteo, lo cual Di Benedetto ve como otra prueba de su desmedido afán de protagonismo, que se sale del esquema básico del discurso de mensajero[38]. Sin embargo, como ha demostrado De Jong, no es extraño que un mensajero exprese sus emociones y haga hincapié en sus interlocutores, ya al principio, ya al final de su discurso o incluso en medio[39]. Como señala la estudiosa, este es el discurso de mensajero que tiene más abundancia de formas en segunda persona, lo cual implica un efecto retórico bastante claro: el Mensajero no solo comunica su mensaje, sino que también es consciente de su interlocutor, revelándole sus propias emociones y opiniones respecto a los hechos que narra[40].

Así, en primer lugar, el Mensajero se refiere dos veces a Ágave como "tu madre": μήτηρ Ἀγαυὴ σή (682), ἡ σὴ δὲ μήτηρ (689)[41]. La denominación parece estar motivada por dos factores: primero, el estatus de Ágave como madre de Penteo hace de ella el centro de interés de los pastores (cf. 719-21); segundo, Penteo está interesado principalmente en el comportamiento de su madre como ménade[42].

Problemáticos son los versos 686-88: οὐχ ὡς σὺ φὴις / ὠινωμένας κρατῆρι καὶ λωτοῦ ψόφωι / θηρᾶν καθ' ὕλην Κύπριν ἠρημωμένας, en que el Pastor hace referencia a las palabras pronunciadas por Penteo en los versos 222-25 donde acusa a las bacantes de apartarse en soledad para, embriagadas, perseguir los placeres de Cipris. Pero ¿cómo puede conocer el Mensajero estas palabras si no estaba presente cuando se pronunciaron? Varias han sido las hipótesis que han propuesto los estudiosos: Dodds

[37] Como observa DI BENEDETTO (2004): 386 hay también ecos en este pasaje de las escenas iliádicas en que un guerrero se arma para la batalla, lo que demuestra que el impulso hacia un furor agresivo está latente. El estudioso observa en su comentario a los versos 678 ss. y 680 ss. paralelos entre esta escena, la *Ilíada* y los *Persas* de Esquilo.

[38] DI BENEDETTO (2004): 124. BARRET (2002): 121 considera que las referencias al 'tú' son una muestra del estatus privilegiado del mensajero como espectador, aunque no niega (p. 121, n. 23) que estas sirven a otro propósito: aumentan el deseo de Penteo de ver a las Bacantes.

[39] Vid. DE JONG (1991): 66, 77. En p. 66 pone como ejemplo de la expresión de las emociones de un mensajero E. *Andr.* 1070-71. Podríamos añadir también las palabras finales del mensajero de *IT* (336-39) que trata de convencer a la joven de que las víctimas que ha capturado son apropiadas para vengar su sacrificio en Áulide. Para el uso de la segunda persona en los discursos de mensajero vid. también DE JONG (1991): 103-6 y Appendix G: Signs of the 'you': 195-97.

[40] Vid. DE JONG (1991): 105.

[41] Lo que contradice la afirmación, un tanto extraña de DI BENEDETTO (2004): 122, en cuanto que no ofrece explicación alguna, de que en este pasaje: «(...) Agaue non appare como madre di Penteo».

[42] Como señala DE JONG (1991): 99.

cita en este sentido a Aristarco: ὃ ᾔδει ὁ ποιτὴς τοῦτο τῷ προσώπῳ περιέθηκεν (Sch. BT ad *Il* 16.841)[43]. Di Benedetto considera que esta inverosimilitud privilegia el momento de la ejecución teatral[44]. De Jong, por su parte, afirma que el Pastor no tiene porque referirse a los versos 222-25, sino que está hablando en *general* de la opinión de Penteo sobre el menadismo (el verbo está en presente, no en pasado). Su opinión ha sido voceada muchas veces y era, por tanto, de conocimiento público; Dioniso también la conoce: 45-46[45]. Esta conjetura nos parece bastante probable.

La primera parte del discurso, termina, como hemos visto, con una exhortación a Penteo: si hubiese estado presente habría ofrecido oraciones al dios (ὥστ', εἰ παρῆσθα, τὸν θεὸν τὸν νῦν ψέγεις / εὐχαῖσιν ἂν μετῆλθες εἰσιδὼν τάδε, 712-13). En efecto, es normal en los discursos de mensajero que la observación de hechos extraordinarios se ligue con la divinidad, así en *IT* uno de los pastores que se encuentra con los nobles Orestes y Pílades cree estar ante divinidades marinas (cf. *IT* 265-74). Sin embargo, como afirma el Pastor, él y sus compañeros no rezaron, sino que se reunieron y decidieron atacar a las bacantes (*Ba*. 716 ss.). El Mensajero mezcla aquí de una forma muy compleja su conocimiento *ex eventu* con las emociones que experimentó en el momento de los sucesos[46]. Es solo después del *sparagmos* y la lucha de las bacantes con los habitantes locales que el Pastor se convence plenamente del poder de Dioniso.

ξυνήλθομεν[47] δὲ βουκόλοι καὶ ποιμένες / κοινῶν λόγων δώσοντες ἀλλήλοις ἔριν / ὡς δεινὰ δρῶσι θαυμάτων τ' ἐπάξια (714-16). Estos versos son interesantes desde varios puntos de vista. En primer lugar, el foco de la narración cambia de las pacíficas actividades de las ménades a la reunión de los Pastores para entrar en acción[48], no, como afirman Di Benedetto y Barret[49], porque quieran hacerse protagonistas de su propia narrativa, sino porque el mensajero en Eurípides puede tener cierto grado de

[43] DODDS (1944): 154.
[44] DI BENEDETTO (2004): 389, quien añade que es inaudito para un siervo, según la convención del lenguaje trágico contradecir al amo. Esta contradicción se subraya con ὡς σὺ φὴις.
[45] DE JONG (1991): 23.
[46] Vid. DI BENEDETTO (2004): 391 y DE JONG (1991): 51, según su terminología este pasaje es una muestra de la mezcla entre la *experiencing focalization* y la *narrating focalization.*
[47] Esta forma verbal contradice la afirmación de STEFANIS (1997): 144 según el cual cuando el mensajero se refiere en su discurso a *nosotros* se refiere en realidad al héroe, objeto de su discurso. Para el uso de la primera persona en los discursos de mensajero, como forma de mostrar su mayor o menor grado de participación en la acción vid. DE JONG (1991): 4-5.
[48] DE JONG (1991): 5 afirma que en los discursos de mensajero de Eurípides las referencias a la primera persona suelen estar al principio o al final. Aquí el dramaturgo ha innovado haciendo entrar al Mensajero en acción justo en la parte central de la narración.
[49] Vid. BARRET (2002): 121-25; DI BENEDETTO (2004): 123.

participación en los sucesos que refiere como narrador en primera persona[50]. En segundo lugar, la reunión de Boyeros y Pastores indica la conciencia de pertenecer a un grupo común. Dado que las acciones que contemplan son extraordinarias, los Boyeros necesitan la ayuda de los Ovejeros, que no han aparecido antes y que desaparecerán en el curso de la narración. De esta forma, Eurípides imprime un ritmo rápido a los sucesos de la historia[51]. Los Pastores, como si de componentes del poder masculino se tratase, convocan una asamblea deliberativa que llama la atención por ser, en realidad, un coloquio de quienes son en sí mismos *outsiders* respecto a la *polis*, como las mujeres a las que van a intentar dar caza[52].

A continuación τις πλάνης κατ' ἄστυ καὶ τρίβων λόγων (717) convence a sus compañeros de dar caza a las ménades. Esta escena es muy parecida a la del primer discurso de mensajero de *Ifigenia entre los tauros*[53]. En primer lugar, los pastores se reúnen: ἡμεῖς δὲ συσταλέντες *IT*. 295, ξυνήλθομεν *Ba*. 714; después un personaje de dudosa moralidad, en este caso, un frecuentador de la ciudad, y en *IT*, τις μάταιος, ἀνομίαι θρασύς (275) proponen capturar a los protagonistas de los sucesos que están viendo, lo cual en *IT* se logra con dificultad y en *Bacantes* es imposible[54].

La denominación de este pastor como un "urbanita" apunta al contraste moral entre la gente humilde del campo y la sospechosa sofisticación del centro urbano[55]. Estos simples pastores no se fían de quien merodea por la ciudad, del mismo modo que Eumeo recrimina al mal pastor, el cabrero Melantio ἀλαλήμενος / αἰεὶ ἄστυ κάτ(α) (*Od*. 17.245-6)[56]. Eurípides dedicará una tragedia a la contraposición entre las gentes del campo y las de la ciudad, *Alejandro*, donde el joven Paris, criado entre pastores sin conocer su origen noble, defenderá en un agón su derecho a participar en los juegos funerarios, aun siendo de origen humilde, y ensalzará la educación rústica basada en el esfuerzo personal frente a las malas costumbres adquiridas por los Priámidas que han crecido entre el lujo y boato de palacio[57].

[50] Vid. Capítulo 10 y DE JONG (1991): 1-8.
[51] Vid. DI BENEDETTO (2004): 392.
[52] Como señala acertadamente BUXTON (1991): 42.
[53] DI BENEDETTO (2004): 392 además de mencionar este paralelo añade E. *Or*. 884 ss.
[54] El parecido entre ambas escenas es también subrayado por WEBSTER (1967): 272-73.
[55] Vid. SEAFORD (1996): 207.
[56] Como ya hemos señalado en el Capítulo 2, p. 119, n. 158 y como advierte también DI BENEDETTO (2004): 393.
[57] Vid. Capítulo 12.

Las escenas de mensajero de *IT* y *Bacantes* tienen, por tanto, varios puntos en común, que nos ofrecen datos importantes para la caracterización de los pastores en los discursos de mensajero de Eurípides:

1) Al contrario que en la épica donde los pastores realizan su labor en soledad[58] y solo se unen en situaciones de peligro, i.e., cuando hay que defender el ganado del ataque de las fieras predadoras, los pastores de Eurípides representan una comunidad que se reúne, dialoga, llega a un acuerdo y actúa en consonancia con este. Ahora bien, estas características "políticas" están insertas en una comunidad formada, en realidad, por seres marginales.

2) Como seres marginales y subordinados, por tanto, al rey del lugar, los pastores euripídeos tratan de complacer a la figura de autoridad: los de *IT* deciden capturar a Orestes y Pílades porque Toante se alegrará de tener nuevas víctimas sacrificiales (*IT* 334-5); los de *Bacantes* se lanzan a la persecución de las ménades para ganarse las simpatías de Penteo (*Ba*. 718-21). Se convierten, así, como hemos dicho en nuestro capítulo dedicado al pastor en *IT*, en "Eumeos malogrados", pues su escenario no es el épico, sino el trágico.

3) De este modo, al contrario que en los símiles iliádicos, donde los pastores solo toman las armas en una lucha defensiva para proteger sus ganados, los pastores de la tragedia euripídea representados en los discursos de mensajero son atacantes, seres agresivos que actúan como cazadores, pero cuya caza se sale de la convención, pues se dirige contra seres humanos.

4) Sin embargo, ni los pastores de *Bacantes* ni los de *IT* usan jabalinas o cayados como armas de defensa, al contrario que los pastores de la *Ilíada*, por lo que su ataque está destinado al fracaso. Se parangonan, en este sentido, a los pastores negligentes de los símiles iliádicos, que no saben aún defender los ganados de las fieras predadoras[59].

---

[58] En efecto, en los símiles en que el pastor es testigo de las fuerzas de la naturaleza se entiende que pastorea sus rebaños en soledad: cf. *Il*. 4.275-82; 4.452-6; 8.555-61. Los príncipes pastores también realizan, en la mayoría de los casos, su labor en soledad: cf. *Il*. 15.545-51; 20.86-93,187-94, o acompañados de miembros de su familia: cf. *Il*. 6.421-4, 11.104-6. De los 15 símiles de león que aparecen en la *Ilíada*, contando el escudo de Aquiles, en 8 los pastores actúan en grupo (*Il*. 5.554-60; 11.548-57; 12.299-308; 17.61.9, 109-13, 656-6; 18.161-4, 573-86); en uno de ellos no se específica el número de hombres (*Il*. 16.751-4); en dos, el ganado carece de guardián (*Il*. 10.485-8; 15.323-7); en tres, el pastor está solo (*Il*. 5.136-43; 15.630-7; 16.352-6). Se dice también que el león puede huir tras haber matado al perro o al boyero antes de que se reúna un grupo de hombres (15.585-8), lo que confirma que el pastor trabaja, por lo general, en soledad y sus compañeros sólo se le unen cuando hay peligro para el ganado. En la escena de la emboscada al rebaño del escudo de Aquiles (*Il*. 18.520-34) encontramos a dos pastores a los que se une el pueblo en la defensa de las reses, como sucede en *Ifigenia entre los tauros*.

[59] Vid. Capítulo 1.

5) La ausencia de armas apunta a una sociedad pacífica, en la que de pronto surge la guerra con una violencia llevada a cabo, no para defender los ganados, sino para ganarse una recompensa por parte del rey del lugar.

6) De este modo, si Homero usaba los símiles pastoriles como metáfora de la guerra, Eurípides hace a los pastores protagonistas de la guerra misma o, más propiamente, de las escenas de enfrentamiento que narran los pastores-mensajeros.

7) Mediante esta suerte de escenas de batalla, Eurípides pretende marcar un contraste entre las partes en conflicto. En *IT* se trata de la contraposición héroes helenos/bárbaros pastores, en *Bacantes* de la antítesis hombres pastores/mujeres bacantes.

En 728-30 nuestro Pastor Mensajero se hace protagonista de su propia narrativa, algo excepcional, ya que, si es normal que el mensajero se refiera a sí mismo y a sus compañeros, no lo es que narre una acción individual, pero su intento de ser el centro de la narración es fallido. Los Pastores deben huir (734) y el foco de la acción vuelve a las bacantes[60].

No se entiende cómo los Pastores pueden ver el *sparagmos* si han huido. Dodds y Barret piensan que los pastores se han dirigido hacia Tebas[61], por tanto, no han podido ser testigos de estas acciones. Dodds explica esta incongruencia de la siguiente forma: «The Herdsman is allowed to round off his narrative by describing what he cannot well have seen. This is not unusual, and does not authorize us to regard him as a liar»[62]; Barret enfatiza: «(...) his freedom from the realistic constraints of the scene he describes and his virtually disembodied presence at the scene recall the narrative practice of the epic bard»[63]. De Jong, sin embargo, piensa que los Pastores pueden haberse escondido en otro sitio, pues hay indicaciones en el texto de que siguen viendo (737, 740, 760)[64].

Sea como fuere, de acuerdo con la identidad del Mensajero, el énfasis se pone en los animales domésticos como presas de las ménades[65] (737-46). La regularidad de la estructura sintáctica se pone al servicio de un impulso dinámico que encuentra expresión en un procedimiento de amplificación, en que además las víctimas son nombradas en orden creciente de importancia. Una sola bacante ataca a la ternera (736-

[60] Vid. DE JONG (1991): 5; BARRET (2002): 121-23.
[61] DODDS (1944): 160; BARRET (2002): 118.
[62] DODDS (1944): ad 765-8.
[63] BARRET (2002): 120.
[64] DE JONG (1991): 20.
[65] Como señala BUXTON (1991): 43.

37)[66], mientras un número indeterminado de bacantes se lanzan contra las vacas (739-42) e innumerables bacantes hacen caer a los toros (743-47); en correspondencia tenemos 2, 4 y 5 versos[67].

Mediante los potenciales en segunda persona προσεῖδες (737), εἶδες (740), el Mensajero parece querer convertir a Penteo en una clase de testigo ocular. De este modo, atrae al interlocutor a la historia y provoca el deseo del rey de ir a ver por sí mismo[68].

Además, el Pastor se dirige también directamente al rey en la comparación en la que demuestra la rapidez prodigiosa con que las ménades descuartizaban el ganado θᾶσσον δὲ διεφοροῦντο σαρκὸς ἐνδυτὰ / ἢ σὲ ξυνάψαι βλέφαρα βασιλείοις κόραις (746-47). Di Benedetto considera que la mención a los ojos regios esconde un intento de contraponer la soberanía de Penteo a una realidad que lo sobrepasa[69].

Finalmente, las ménades se dirigen desde el ὄρος, desde la ἐσχατιά, a los campos cultivados (εὔκαρπον ἐκβάλλουσι Θηβαίοις στάχυν, 750); desde la montaña donde realizan sus ritos como *outsiders*, hacia la zona civilizada y cultivada, poniendo en peligro a los habitantes de Tebas[70].

De nuevo, hemos de preguntarnos cómo los Pastores que han huido en el verso 734 han podido ver la batalla de las bacantes en Hisias y Eritras, así como su regreso, de nuevo, a la montaña, más aún cuando la velocidad de su desplazamiento ha sido enfatizada en los versos 746-48. Dodds considera que los Pastores las han sobrepasado en su huida hacia Tebas[71]. De Jong sigue sin ver incongruencias en la descripción y piensa que han podido estar observándolo todo desde un lugar oculto[72]. Barret ve en ello, una vez más, el reflejo del estatus privilegiado del mensajero como testigo ocular,

---

[66] Estamos de acuerdo con DODDS (1944): 158 en que el τὴν hace referencia a una de las bacantes y no a Ágave. Contra, DI BENEDETTO (2004): 395, pero su hipótesis no encuentra apoyo en el texto. El Mensajero ya se ha referido a Ágave dos veces por su nombre y como madre de Penteo por lo que no hay razón para que aquí sustituya el nombre propio por un simple τὴν.

[67] Vid. DI BENEDETTO (2004): 395.

[68] Vid. DE JONG (1991): 105. Tanto ella como BARRET (2002): 126-27 hacen referencia a la ironía de la situación. Penteo desea adquirir el estatus privilegiado del mensajero: ver sin ser visto, sin embargo, en el segundo discurso de mensajero, se convertirá en objeto del espectáculo. BARRET ve en esta configuración del discurso de mensajero un juego metateatral que hace referencia al propio estatus de los espectadores en el teatro.

[69] DI BENEDETTO (2004): 395-96. DODDS (1944): 159 piensa que la mención a la realeza sirve para paliar la excesiva familiaridad con que el Mensajero se dirige al rey.

[70] DODDS (1944): ad 748-64 y SEAFORD (2004): ad 754-9 ven en la descripción de la razia de las ménades en estas villas el reflejo de creencias populares. BUXTON (1991): 43 piensa, por contra, que esta escena es metafórica.

[71] DODDS (1944): 160.

[72] DE JONG (1991): 20.

paralelo al del bardo épico[73]. Sin embargo, como ha demostrado Campos Daroca «(...) por encima de todo, no puede dejar de subrayarse que este narrador puro "infiltrado" en el drama carece de la inspiración de las musas y de la autoridad social que inviste al poeta para decir la verdad de los hechos pasados, y que opera en la serie de las acciones trágicas llevado por sus razones y consciente del tiempo precipitado en el que se mueve la tragedia de la que participa»[74]. Así pues el mensajero, en concreto el Mensajero Pastor del discurso euripídeo, no ha heredado la autoridad con la que estaba investido el poeta épico, sino la capacidad del pastor de los símiles iliádicos de *ver* y *oír*[75] debido a su situación en un enclave privilegiado, las cimas de las montañas. De este modo, es muy posible que los pastores de *Bacantes* pudiesen ver desde lo alto del monte Citerón el ataque de las ménades a los habitantes de la llanura.

El asombro del Mensajero se expresa en estos versos de varias formas. En primer lugar, dice que las bacantes fueron hacia la llanura ὥστε πολέμιοι (754), lo que indica su sorpresa al ver que estas mujeres asumen un rol masculino, el de guerreros en una batalla. La acumulación de las partículas negativas οὐ y οὐδ'(ε) en los versos 755-58 (οὐ δεσμῶν, οὐδ' ἔπιπτεν, οὐ χαλκός, οὐ σίδηρος, οὐδ' ἔκαιεν) apuntan en la misma dirección. Y, sobre todo, la expresión οὖπερ τὸ δεινὸν ἦν θέαμ' ἰδεῖν, ἄναξ. Con el término θέαμα, además, el Mensajero parece aludir a su función: reemplazar a los espectadores en el teatro temporalmente y mirar por ellos los acontecimientos extraescénicos[76].

El θέαμα se refiere al hecho de que los tirsos de las bacantes hieren a los locales, mientras que las armas de estos no producen herida alguna en las mujeres (761-63), escena que recuerda al discurso de mensajero de *IT* (328-30) en que los Pastores tauros son incapaces de lacerar a Orestes y Pílades[77], en lo cual ven la mano de una divinidad, como aquí hace nuestro mensajero acertadamente: οὐκ ἄνευ θεῶν τινος (764).

---

[73] BARRET (2002): 119-20.
[74] CAMPOS DAROCA (2014): 96.
[75] Cf. *Il*. 4.275: εἶδεν ; 4.279: ἰδών; 8.559: εἴδεται; 8.556: φαίνετ'(αι); 8.557: ἔφανεν; 4.455: ἔκλυε.
[76] Vid. DE JONG (1991): 10 y n. 21 donde indica que de las ocho veces que esta palabra aparece en Eurípides, en cinco ocasiones se trata de un discurso de mensajero. Como señala BARRET (2002): 107-14 y 117 n. 17 el segundo mensajero hace referencia a la θεωρία Su papel como θεωρός hace de él una voz autorizada. DI BENEDETTO (2004): ad 748 señala que el uso del vocativo ἄναξ demuestra que lo que va a contar el Mensajero era muy relevante frente a su interlocutor.
[77] Como nota DI BENEDETTO (2004): 395. DODDS (1944): 161 y SEAFORD (1996): 210 afirman que el hecho de no sentir dolor es típico del estado en que se encuentran las personas poseídas por la divinidad.

El Pastor vuelve a hacer referencia al dios, de cuyo poder ya está totalmente convencido en 766: κρήνας ἐπ' αὐτὰς ἃς ἀνῆκ' αὐταῖς θεός, así como en la advertencia final, colofón de su discurso, que dirige a Penteo (770-74).

Nuestro análisis ha demostrado que la elección de un pastor para transmitir este mensaje a Penteo no es gratuita. En efecto, como ha señalado Barlow, el ὄρος es un componente esencial del paisaje en *Bacantes*, y, en este contexto, es normal la presencia de pastores, que encuentran así una motivación dramática plausible para su protagonismo escénico. Como afirma la estudiosa, la solitaria y salvaje montaña es una condición esencial del comportamiento de las ménades. Sería inconcebible que el ataque al ganado o a Penteo hubiese tenido lugar en la ciudad. Las emociones de las mujeres son liberadas solo por el sentido de soledad y paz que se encuentra en los espacios abiertos y en un ambiente inanimado, pero no humano. Su enfado surge de la interrupción de esta sensación. El hombre de la ciudad (717) que propone cazarlas no tiene esta sensibilidad. El sentimiento de las mujeres hacia la naturaleza no es romántico o sentimental, sino un reconocimiento primario instintivo de las raíces de su propio ser. Este reconocimiento es comunicado a través del lenguaje pictórico del Mensajero. Los únicos términos que parecen apropiados para describir los movimientos de las mujeres son los de la vida animal, debido no solo al sentido de comunión con la naturaleza, sino también a que al Mensajero, un pastor, le resulta más fácil usar este tipo de metáforas. Hay también una relación recíproca entre ellas y la vida salvaje que las rodea, puesto que los jóvenes animales se acercan a ellas para ser amamantados. El Mensajero muestra, al narrar estos hechos, que las distinciones entre la vida civilizada y la vida montaraz se han borrado momentáneamente. Las mujeres tratan esta solitaria montaña como si fuese su hogar. Esta identificación de las mujeres con su medio ambiente, tal como la describe el Mensajero en términos concretos, está en contraste con la torpeza con la que su propio grupo se esconde en los arbustos, o el poco cuidado con que Penteo espía en el segundo discurso de mensajero. Ni los hombres de la ciudad ni Penteo pertenecen a este lugar, y como cazadores se convierten en cazados, tal como los cazadores ordinarios pueden ser heridos por los animales en cuyo mundo se entrometen[78], del mismo modo que los pastores pueden ser presas de las fieras predadoras en su defensa del ganado.

[78] BARLOW (1971): 76-77.

La escenografía extraescénica tiene además todas las características de un espacio bucólico, un *locus amoenus*, con los árboles cuyas hojas sirven de cama a las bacantes (684-85) y el agua que surge del suelo y les sirve para limpiarse la sangre (704-5, 766). Este paisaje encaja con las pacíficas ocupaciones de las ménades hasta que son interrumpidas por los Pastores[79]. Como sucede en la épica, la armonía del paisaje pastoril se ve sacudida por la irrupción de la violencia. Sin embargo, al contrario que en la épica, no son aquí los pastores quienes se defienden de esta violencia, sino quienes la provocan.

El discurso tiene claramente una función preparatoria, pues anticipa el *sparagmos* que va a tener lugar contra el propio Penteo y que será narrado en el segundo discurso de mensajero (1024-1152) [80]. Con sus continuas apelaciones a Penteo, el Pastor trata de advertirlo del peligro de inmiscuirse en los ritos de las bacantes, pero lo único que consigue es acrecentar su curiosidad, que lo llevará a la catástrofe. Desde este punto de vista, el segundo discurso de mensajero es una especie de "espejo" del primero

El discurso del pastor de *Bacantes* mensajero tiene, por otra parte, muchos puntos en común con el del pastor mensajero de *IT*. A lo largo de este epígrafe hemos ido señalando ciertos paralelos. Ofrecemos aquí un resumen señalando otras concomintancias, así como los ecos verbales entre ambos pasajes:

1) Ambos pastores se encuentran conduciendo a su ganado por un entorno montañoso, una zona de ἐσχατιά, que en el caso de *IT* incluye también el mar: ἐπεὶ τὸν ἐκρέοντα διὰ Συμπληγάδων / βοῦς ὑλοφορβοὺς πόντον εἰσεβάλλομεν (*IT* 260-61); ἀγελαῖα μὲν βοσκήματ' ἄρτι πρὸς λέπας / μόσχων ὑπεξήκριζο (*Ba*. 677-78).

2) Tanto Orestes como Ágave se "soliviantan" por el ruido que produce el ganado: ἀλλ' ἠλλάσσετο / φθογγάς τε μόσχων καὶ κυνῶν ὑλάγματα (*IT* 292-93); μυκήμαθ' ὡς ἤκουσε κεροφόρων βοῶν (*Ba*. 691).

3) ἄκροισι δακτύλοισι se refiere en *IT* al joven piadoso que anda de puntillas ante la creencia de que Orestes y Pílades son dioses (266) y en *Bacantes* (709) al leve tacto de las mujeres en el suelo para obtener leche[81].

4) A breve distancia respecto al pasaje precedente sigue la oración del hombre piadoso (*IT* 268-74) y con un procedimiento análogo en *Ba*. 712-13 sigue la advertencia del Mensajero que invita al interlocutor a ofrecer a Dioniso las debidas oraciones.

[79] Vid. DE JONG (1991): 158.
[80] Vid. DE JONG (1991): 121 y TAPLIN (2005): 41.
[81] Este paralelo verbal es notado por DI BENEDETTO (2004): 50.

5) Los Pastores, ante la extraña situación en que se ven envueltos, se reúnen: ἡμεῖς δὲ συσταλέντες (*IT*. 295); ξυνήλθομεν (*Ba*. 714).

6) Tras deliberar, se impone el punto de vista del personaje que no resulta simpático al mensajero: el impío (*IT* 275) y el frecuentador de la ciudad (*Ba*. 717).

7) Sin embargo, a ambos grupos les parece bien la propuesta de estos personajes: ἔδοξε δ' ἡμῶν εὖ λέγειν τοῖς πλείοσιν (*IT* 279); εὖ δ΄ ἡμῖν λέγειν ἔδοξε (*Ba*. 721).

8) Ante el ataque a su ganado, los pastores de Táuride se arman y llaman en su ayuda a los nativos (301-306); del mismo modo que los habitantes locales de Tebas se arman para defenderse de las bacantes (759). Sin embargo, mientras que en *IT* los pastores participan en la batalla, en *Bacantes* son meros espectadores.

9) Sin embargo, unos huyen ante Orestes y Pílades (*IT* 324) y otros ante las Bacantes (*Ba*. 734)[82].

Por último, unas palabras sobre la forma del discurso de mensajero en Eurípides. En su análisis de los discursos de mensajero euripídeos, Barlow asegura que estos no tienen impacto emocional, al contrario que los cantos corales, debido al carácter objetivo que el poeta trata de imprimir a las escenas de mensajero[83]. Creemos que los discursos de mensajero de *Bacantes* demuestran todo lo contrario. ¿Acaso no nos sentimos maravillados por la descripción de las actividades pacíficas de las bacantes y su comunión con la naturaleza, y después, asombrados y aterrorizados, del mismo modo que el Mensajero, ante la descripción del *sparagmos* sobre los animales? ¿No está hecha la poesía, incluso la de carácter narrativo, precisamente para emocionar? Creemos, por tanto, que el carácter narrativo del discurso de mensajero no es óbice para crear un gran impacto emocional: también la épica, baste pensar en la *Ilíada*, tiene momentos de gran *pathos*, de hecho, cualquier buena historia, ya en prosa, ya en verso, apela a las más profundas emociones y sentimientos del espíritu humano. Por tanto, los discursos de mensajero de Eurípides tienen un gran impacto emocional, pero el poeta usa recursos retóricos distintos a los de las odas corales, pues la finalidad de un tipo y otro de pasaje es distinto también. Aunque no pretendemos negar aquí la validez y brillantez del minucioso estudio de Barlow, creemos, más bien, con Irene de Jong que el mensajero euripídeo no es una cámara sin emociones que registra los eventos fuera de escena, ni el portavoz del poeta, sino que añade una perspectiva más al rango de visiones que juntas constituyen una obra euripídea y, en el caso del pastor mensajero, esta perspectiva está

[82] Los puntos 4 y 6-9 también son notados por DI BENEDETTO (2004): 50-51.
[83] Vid. BARLOW (1971): 61 y 77.

condicionada por la humildad del personaje, su credulidad y su sensibilidad al entorno en el que se mueve. Visto bajo esta luz, el discurso de mensajero forma parte de, y de hecho contribuye a, la "estructura de perspectiva abierta" del drama euripídeo. En obras con una estructura de perspectiva abierta no hay una única perspectiva dominante que diga a los espectadores qué lado elegir[84].

2. Conclusiones

El análisis del primer discurso de mensajero de *Bacantes*, pronunciado por un Pastor, y su comparación con el discurso análogo de *IT* (236-339), nos ha ofrecido una información valiosa no solo del arte euripídeo a la hora de componer estos pasajes, sino también de la figura del pastor en la tragedia de Eurípides.

El discurso de mensajero del Pastor tiene una función clara: persuadir a Penteo para que acepte el menadismo. Esta intención está marcada a nivel formal mediante el recurso retórico de incluir gran cantidad de verbos y pronombres en segunda persona para interpelar a Penteo. De esta forma, el discurso se convierte en la última de una serie de advertencias que ya se le han dado al rey sobre el peligro de no aceptar al dios Dioniso, pero esta última admonición cuenta con el privilegio de que procede de un testigo ocular, frente a las anteriores informaciones basadas en rumores. De este modo, cuando el Mensajero hace hincapié en que las cosas no son como Penteo cree, y en su propia *autopsia*, está dejando claro que hay una gran frontera entre la creencia errónea de Penteo y la realidad del culto dionisiaco. Sin embargo, el discurso del Pastor no logra persuadir al rey y prepara para lo que va a suceder a continuación: seducido por Dioniso, Penteo irá al monte a espiar a las bacantes, donde encontrará su propia muerte. El segundo discurso de mensajero funciona, por tanto, como un reflejo del primero, al tiempo que el discurso del Pastor prepara para el del Sirviente.

No se debe al capricho o al azar que Eurípides haya elegido a un pastor para pronunciar el primer discurso de mensajero de *Bacantes*. La elección de un pastor es importante, tanto desde el punto de vista de la técnica narrativa empleada en los discursos de mensajero, como desde el punto de vista de la temática de esta tragedia.

En primer lugar, los pastores son habitantes del ὄρος. Esta localización es común desde los inicios de la literatura griega y se basa en la realidad de la labor pastoril, pero queda especialmente acentuada en *Bacantes* mediante las palabras con las que el Pastor

[84] Vid. DE JONG (1991): 115. El estudio de BUXTON (1991): 38-49 también se centra en la pluralidad de voces de *Bacantes*. Para el concepto de 'open structure' en la tragedia griega en general y en la euripídea en particular, vid. MASTRONARDE (2010): 64-87.

que frecuenta la ciudad se dirige a sus compañeros: Ὦ σεμνὰς πλάκας / ναίοντες ὀρέων (718-19). La montaña tiene un gran significado simbólico y metafórico en *Bacantes*, pues es el lugar donde se lleva a cabo el rito dionisiaco de la ὀρειβασία. De este modo, es normal que Eurípides haya querido confrontar a quienes habitan o están de paso por la montaña en calidad de *outsiders*: los pastores y las ménades[85].

Como Pastor que es, nuestro Mensajero da prioridad a sus animales domésticos en la narración, así comienza su discurso con la palabra ἀγελαῖα (677), colocada en posición enfática a principio de verso, lo que demuestra que su identidad va a ser importante en la focalización de los hechos que va a narrar. En efecto, buena parte de su *rhesis* se centra en el descuartizamiento del ganado, no solo porque este es importante dramáticamente al presagiar el *sparagmos* de Penteo, sino porque el Boyero, como los pastores de la épica, está intensamente preocupado por el bienestar de sus animales.

El Pastor, además, un *outsider,* es representante en la obra de los φαῦλοι. En *Bacantes* los φαῦλοι se contraponen a los σόφοι. Parece que los intelectuales no son capaces de aceptar o captar la fuerza y extraordinario poder de la religión dionisiaca, cosa que los φαῦλοι aceptan y reconocen de inmediato. En este sentido, no hay nada mejor que un pastor para representar a estos φαῦλοι, pues ya en la *Ilíada* los pastores, en zonas de ἐσχατιά, en concreto en la montaña, intuyen la presencia de la divinidad en los fenómenos naturales e incluso pueden toparse con seres divinos[86].

La asociación de estos Pastores puede tener también que ver con el rito dionisiaco al reflejar la etiología de una clase de asociación dionisiaca cuyos miembros eran llamados βουκόλοι, hecho que podría explicarse por las encarnaciones bestiales de Dioniso, entre las que sobresale el toro[87].

De este modo, en su construcción del discurso de mensajero, Eurípides no solo acude a la épica desde un punto de vista formal, sino también desde el punto de vista de la caracterización de los personajes y el contenido. Así, los pastores se presentan como buenos testigos oculares porque ya lo eran en los símiles iliádicos, en que el narrador se sale de la historia para contarnos, a través de la visión de un pastor, que funciona como focalizador anónimo, lo que pasa *fuera* del campo de batalla: los pastores presencian fenómenos atmosféricos, luchan contra las fieras predadoras, se encuentran con

[85] Recordemos que en *Pastores*, Sófocles pone también en conflicto a los *outsiders*: pastores, agricultores y pescadores. Sin embargo, no encontramos allí la violencia desmedida que enfrenta aquí a mujeres y pastores.
[86] Vid. Capítulo 1 y Capítulo 3 en que analizamos el encuentro de Afrodita y el príncipe pastor Anquises en el *Himno Homérico a Afrodita*.
[87] Vid. supra, p. 416, n. 33.

divinidades[88]. Ello pudo sugerir a Eurípides que el pastor era un personaje adecuado, por su abolengo épico, para narrar lo que sucede *fuera* de escena. Asimismo, los Pastores Mensajeros de la tragedia euripídea son personas piadosas, como lo era Eumeo, el porquero que adquiere un alto grado de protagonismo en la *Odisea*, que también desconfía, como el pastor de *Bacantes* de quienes deambulan por la ciudad (cf. Ba. 717 y *Od*. 17.245-46) y que, incluso en una ocasión, como hemos visto más arriba, actúa en función de mensajero[89]. Con Eumeo comparten también estos pastores el afán por servir a su amo, si bien los pastores de los discursos de mensajero euripídeos fracasan por encontrarse en un escenario trágico. Es muy posible, por tanto, que Eurípides tuviera en mente al buen Eumeo a la hora de caracterizar a sus Pastores Mensajeros. Además, la narración de los Mensajeros Pastores de *IT* y *Bacantes* se basa en los contenidos que transmitían los símiles iliádicos pastoriles. Allí los pastores se veían sobrecogidos por el ataque de las fieras predadoras sobre su ganado, del mismo modo que los Pastores de *IT*, que comparan a Orestes con un león (297), una clara reminiscencia de la *Ilíada*, y los Pastores de *Bacantes* para quienes el *sparagmos* sobre el ganado adquiere ecos iliádicos de las escenas de caza. Ahora bien, debido al género en que están insertos, estos pastores también se diferencian de los épicos, pues (i) forman una comunidad; (ii) son seres pacíficos insertos en una guerra para la que no están preparados porque (iii) carecen de armas; (iv) en lugar de ser un trasunto para hablar de la guerra participan en la guerra misma. Estas características demuestran que Eurípides, en la composición de sus discursos de mensajero, ha reelaborado la tradición épica que sustenta esta parte episódica de la tragedia griega que es el discurso de mensajero.

Parece, por tanto, que los discursos de Mensajeros Pastores forman una subclase dentro del discurso de mensajero euripídeo, pues tienen las siguientes características en común:

a) Desde el punto de vista político-social, los mensajeros suelen estar representados por los φαῦλοι, caracterizados por ciertos rasgos, entre los que cabe destacar un profundo e intuitivo sentimiento religioso (cf. *IT* 268-69; *Ba*. 644, 667, 707, 712-13, 764, 766, 769-75, 1150-53), así como el temor ante lo desconocido (*IT* 295-96) o la autoridad (*Ba*. 670). Este estatus inferior hace que aúnen fuerzas en beneficio propio (*IT* 295, 301-3, 306; *Ba*. 714).

[88] Vid. Capítulo 1.
[89] Vid. Capítulo 2.

b) Remiten una comunidad propia, la de los compañeros de oficio, y son recurrentemente presentados como pertenecientes a esa comunidad viva, que discute y se alía para actuar conjuntamente (cf. *IT* 279, 295; *Ba*. 714-21):

c) El mensajero suele ser un espectador privilegiado que, sin embargo, se mezcla en la acción, así los pastores y siervos de *Ifigenia entre los tauros* cuando intentan apresar a Pílades y Orestes (vv. 301 ss. y 1354 ss.) y el pastor de *Bacantes* que intenta capturar a Ágave (vv. 729-30) para complacer a las autoridades locales. De ahí, la insistencia en los verbos de visión, en su perspectiva de testigos oculares (*IT*. 252, 264, 267, 291, 301, 308, 323; *Ba*. 644, 680, 693, 713, 737, 740, 760). También el mensajero es consciente de su función dramática como narrador de acciones extraescénicas, de ahí la insistencia en verbos de narración y de escucha, pues requiere ser oído (*IT*. 239, 256, 340; *Ba*. 666, 669, 672, 674).

d) La narración suele centrarse en sucesos maravillosos, extraños o terroríficos que afectan al principal objeto de sus cuidados: los rebaños.

La figura del pastor, un *outsider*, sirve a Eurípides para caracterizar los elementos marginales de la población de su época: a los bárbaros en *Ifigenia entre los tauros*; a sofistas que desprecian la cultura y la democracia a favor de la vuelta a una sociedad prepolítica, en el *Cíclope*; y a sencillos hombres de a pie cuya inocente intuición les permite captar los signos divinos con más acierto que los que se dicen sabios, en *Bacantes*.

CAPÍTULO 12

PARIS: PASTOR DEL IDA

0. Introducción

La Guerra de Troya fue uno de los temas favoritos de los tragediógrafos, al que Eurípides dedicó una trilogía en el año 415 a. C. La primera pieza de esta producción, *Alejandro*, se centraba en la infancia y juventud del príncipe Paris que, abandonado por sus padres debido a un ominoso sueño, se crió entre pastores y fue veinte años después reconocido con motivo de su participación en unos juegos fúnebres celebrados, precisamente, en su honor.

Sin embargo, la figura de Paris fue atractiva para Eurípides en todas las etapas de su creación poética, sobre todo, por uno de los momentos claves de la vida del príncipe troyano: el juicio en el que concedió el premio de belleza a Afrodita[1]. El poeta explota este motivo en las odas corales, sede en que la tragedia comúnmente recurre al tópico de la ἀρχή κακῶν. Los coros femeninos que acompañan a las mujeres troyanas abocadas a la esclavitud (así en *Andrómaca* y *Hécuba*) o las heroínas mismas (en *Helena* e *Ifigenia en Áulide*) rememorarán el Juicio de Paris como principio de sus desgracias.

En su evocación del Juicio de Paris, que Eurípides parece situar en una etapa anterior a la de su reconocimiento, el dramaturgo nos muestra a un simple y sencillo pastor sobrecogido por el poder de las tres diosas y sobrepasado por las circunstancias[2].

Este capítulo está dedicado a analizar los elementos pastoriles que Eurípides evoca en su tratamiento del Juicio: el espacio, la caracterización del pastor y su forma de vida, así como su definición político-social. Para ello, hemos decidido seguir un orden cronológico con el fin de determinar la posible evolución del tema a lo largo de la producción euripídea. Estudiamos por orden: *Andrómaca* (ca. 425 a.C.)[3], *Hécuba* (ca.

[1] En el arte fue también uno de los temas preferidos. En los vasos áticos el Juicio de Paris aparece testimoniado desde el siglo VI a. C. Vid. LIMC 7 s.v. 'Paridis iudicium'.
[2] Del mismo modo que en la tradición iconográfica. Así, en varios vasos de la segunda mitad del siglo V a.C., Paris huye despavorido ante la llegada de las diosas, vid. LIMC 7 s. v. 'Paridis iudicium', nos. 5-21.
[3] La fecha dista de ser segura, pero es la más probable de acuerdo con el análisis colométrico de la obra, cf. WEBSTER (1967): 117-18; STEVENS (1971): 16-19; LLOYD (1994): 11-12.

423 a.C.)[4], *Alejandro* (415 a.C.)[5], *Helena* (412 a.C.) e *Ifigenia en Áulide* (representada de forma póstuma en el 405 a.C.).

1. *Andrómaca*: el pastor solitario

En *Andrómaca* encontramos la mención al Juicio de Paris en el primer estásimo (274-308). Especialmente interesantes para nuestro estudio son la primera estrofa y antistrofa[6]:

{Χο.} ἦ μεγάλων ἀχέων ἄρ' ὑπῆρξεν, ὅτ' Ἰδαίαν [στρ. α
ἐς νάπαν ἦλθ', ὁ Μαί-
ας τε καὶ Διὸς τόκος,
τρίπωλον ἅρμα δαιμόνων
ἄγων τὸ καλλιζυγές,
ἔριδι στυγερᾶι κεκορυθμένον εὐμορφίας,
σταθμοὺς ἔπι βούτας
βοτῆρά τ' ἀμφὶ μονότροπον νεανίαν
ἔρημόν θ' ἑστιοῦχον αὐλάν.

ταὶ δ' ἐπεὶ ὑλόκομον νάπος ἦλυθον οὐρειᾶν [ἀντ. α
πιδάκων νίψαν αἰ-
γλᾶντα σώματα ῥοαῖς,
ἔβαν δὲ Πριαμίδαν ὑπερ-
βολαῖς λόγων δυσφρόνων
παραβαλλόμεναι, δολίοις δ' ἔλε Κύπρις λόγοις,
τερπνοῖς μὲν ἀκοῦσαι,
πικρὰν δὲ σύγχυσιν βίου Φρυγῶν πόλει
ταλαίναι περγάμοις τε Τροίας.

[4] La fecha tampoco es segura y se basa, de nuevo, en el análisis colométrico. Su composición estaría cercana a la de *Andrómaca*, aunque, probablemente, es posterior, cf. WEBSTER (1967): 117; STEVENS (1971): 16-19; COLLARD (1988): 34-35; LLOYD (1994): 11-12.

[5] En *Troyanas* (837 ss., 920 ss.) también se encuentran referencias al Juicio de Paris, pero las dejamos fuera de nuestro estudio porque en ellas no se hace alusión al rol pastoril del joven.

[6] Citamos por la edición de LLOYD (1994).

Realmente dio comienzo a grandes dolores, cuando al valle [1ª estr.
Ideo vino el hijo
de Maya y de Zeus,
conduciendo un carro triple[7]
de diosas bellamente uncido,
equipado para una odiosa disputa de belleza,
hacia los establos del boyero
y hacia el joven pastor solitario
y su desierta alquería hogareña.

Ellas, cuando vinieron al boscoso valle [1ª antistr.
bañaron sus radiantes
cuerpos en las corrientes de los manantiales de la montaña
y se dirigieron al Priámida
rivalizando entre sí con los excesos de sus palabras
maliciosas y con engañosas palabras Cipris ganó,
agradables de oír,
pero amarga ruina de la vida para la desgraciada ciudad
de los frigios y para la ciudadela de Troya.

El estásimo está construido sobre el *topos* de la ἀρχή κακῶν, que para el coro no es otro que el Juicio de Paris, si bien, en la segunda estrofa (293-308) retrocede aún más atrás en el tiempo hasta el nacimiento del niño. Si el bebé hubiese sido matado, se habrían evitado muchos males, entre ellos, el que ahora se cierne sobre Andrómaca, a la que el coro se dirige directamente en el verso 301[8].

[7] Esta expresión es metáforica, por tanto, no tiene que entenderse necesariamente que las diosas iban montadas en un carro. Expresiones similares para referirse a las tres diosas se encuentran en E. *Tro.* 294, *Hel*. 357; S. fr. 511 Radt, cf. MÉRIDIER (1960): 123, n. 2; STEVENS (1971): 129; LLOYD (1994): 122. Por su parte, Sófocles en *Sísifo* se refiere a las Gracias como χαρίτων τριζύγων (fr. 545 Radt).

[8] Para STEVENS (1971): 127 esta oda no tiene relevancia para la acción dramática; LLOYD (1994): 122 piensa que está relacionada con la acción, pero, a la vez, contrasta con ella. KITTO (1968): 263 afirma que es el único canto coral de esta obra realmente relevante para la situación de Andrómaca. En efecto, si la Guerra de Troya no hubiese tenido lugar, Andrómaca no se vería en la situación presente. WEBSTER (1967): 284 considera que todos los cantos corales de *Andrómaca* están bien relacionados con el tema de la obra. MORENILLA (2013): 150, señala, con mucho acierto, que tras las duras palabras de reproche que Hermíone y Andrómaca acaban de dirigirse reprochándose una a la otra los sufrimientos de griegos y troyanos, el coro «dando muestras de una gran sensibilidad e inteligencia, se apresura a poner en sus justos límites las responsabilidades en las desgracias que sobre troyanos y griegos se han ido abatiendo»,

Como ha señalado Stinton[9], la primera estrofa y antistrofa están simétricamente divididas en tres temas. La primera estrofa nos presenta primero a Hermes, el conductor de las diosas; luego a las diosas mismas, un grupo de deslumbrante belleza y, por último, el enclave remoto y rústico en el que se encuentra el pastor, árbitro del juicio de belleza[10]. En la antistrofa las diosas se bañan en el lago, tiene lugar el Juicio y resulta vencedora Afrodita[11]. El resultado es la destrucción de Troya.

El lugar de la acción, marcado ya con connotaciones negativas, es el Ida (Ἰδαίαν ἐς νάπαν, 274-75), cuya relación no solo con el mundo pastoril, sino también con los príncipes troyanos es un tema tradicional que se encuentra ya bien atestiguado en la épica temprana. Aquiles captura a Iso y Antifo, hijos de Príamo, mientras pastorean las ovejas en el Ida (*Il*. 11.104-6); en el mismo lugar pone en fuga a Eneas cuando conduce al ganado vacuno (*Il*. 20.86-93, 187-94). El valle (νάπη) se asocia ya en la *Ilíada* con un pastor solitario que observa las estrellas (cf. *Il*. 8.555-61). En el *Himno Homérico a Afrodita* la diosa se presenta ante Anquises en el Ida mientras pastorea (vv. 54-55, 68). Eurípides situará a pastores en las laderas de las montañas también en *Ifigenia entre los tauros* (324).

Hermes, el dios que traspasa las fronteras, que une la πόλις y el ἀγρός, que media entre los dioses y los hombres, es el más adecuado para conducir a las diosas, no solo por su función como mediador y mensajero, sino también por su carácter de dios pastor y estrechamente asociado a los pastores[12].

La expresión ἔριδι στυγερᾶι (279) es usada también en el verso 122 para la disputa entre Hermione y Andrómaca. De este modo, el coro liga y contrasta estos ejemplos diferentes de rivalidad femenina[13]. Sin embargo la mención de la *Eris* en este

---

de ahí la alusión al Juicio de Paris. En este mismo trabajo MORENILLA señala la unidad de la obra, sobre todo, a través de las intervenciones del coro que proporciona las claves para entender la acción dramática.

[9] STINTON (1965): 14.

[10] En efecto, la comparecencia de Hermes con las diosas es tópica en la iconografía vascular desde época arcaica. La presencia de Hermes como mensajero y como dios de los pastores es clave y, de hecho, pudo influir en la representación del espacio pastoral, cf. LIMC 7 s. v. 'Paridis iudicium'.

[11] Como señala BARLOW (1971): 19-20 la descripción de las diosas es tradicionalmente ornamental y contrasta con el nuevo motivo de Paris como pastor aislado de la humanidad.

[12] Vid. Capítulo 3. El dios aparece como conductor de las diosas en numerosos vasos pintados, vid. LIMC 5 s.v. 'Hermes', nos. 453-480 bis. Cf. también supra, n. 10.

[13] Cf. STINTON (1965): 15-16; LLOYD (1994): 122. Como señala STEVENS (1971): 129 una expresión parecida se encuentra en *IA* 184, 1308. MORENILLA (2013): 151 llama la atención sobre que Andrómaca se refiere en el verso 362 a una γυνακείαν ἔριν parangonando, de nuevo, el Juicio de las tres diosas a su disputa con Hermíone.

contexto puede esconder una alusión a la deidad que provocó la discordia entre las tres divinidades tal como se narra en los *Cantos Ciprios*[14].

Cuando las diosas se acercan a Paris el acento se pone en su rol de pastor (280-82). De este modo, se marca el contraste entre la majestuosidad de las diosas y el rústico retiro de Paris. La rusticidad y el aislamiento está subrayada por los pares de sinónimos o casi sinónimos: βούτα[15]/βοτῆρα, σταθμοὺς/αὐλὰν, μονότροπον/ἔρημον. μονότροπον no es el simple sinónimo complementario de ἔρημον. Éste último vocablo significa 'deshabitado', 'solitario', 'remoto'; μονότροπον es más específico, quiere decir 'aislado', 'recluido' y hace referencia a un retiro voluntario, de buena gana[16]. El hecho de que Paris era un simple pastor cuando tuvo lugar el Juicio de las diosas, es un dato tradicional que aparece ya en la *Ilíada* (24.22-30) y al que Eurípides prestará mucha atención en sus tragedias de tema troyano o indirectamente relacionadas con la Guerra de Troya, como veremos a lo largo de este capítulo. En efecto, es bien sabido que Paris fue abandonado en el monte Ida donde lo criaron unos pastores, tema que proporcionará el argumento del *Alejandro* de Eurípides[17]. Como señala con acierto Stinton[18]: «The contrast between the splendour of the goddesses and the rustic solitude of Paris is a potent theme in Euripides, and may belong to the tradition; for the central figure of the tradition is not the prince of Troy, but the herdsman of Ida».

Aunque en la *Ilíada* es normal la aparición de príncipes que pastorean su propio ganado, casi siempre vacuno (cf. *Il*. 6.421-4; 11.104-6; 15.545-51; 20.86-93; 20.187-94) allí el énfasis se pone en su estatuto de príncipes a los que los aqueos raptan con el fin de recibir un cuantioso botín por su rescate. La *Ilíada* nos muestra ya al pastor como el símbolo perfecto de soledad y aislamiento cuando, desde lo alto de la montaña, observa los fenómenos naturales[19]. Las epifanías en un entorno natural tienen lugar cuando alguien está solo, especialmente en el caso de los pastores, así los príncipes pastores iliádicos se encuentran con Ninfas o diosas en la soledad de las montañas (*Il*. 5.311-13; 6.21-26), igual que Anquises en el *Himno Homérico a Afrodita* (76), Hesíodo y las

[14] Cf. STEVENS (1971): 129.
[15] βούτας, es un dorismo que aparece en A. *Pr*. 568 (lir.), E. *Hipp*. 537 y Theoc. 1.80, vid. LSJ s.v.
[16] Cf. STINTON (1965): 16-17 y BARLOW (1971): 20 quien resalta, además, que esta soledad es un nuevo motivo en comparación con otras odas donde se habla del juicio (e.g. *Hec*., *Hel*., *IA*, cf. infra).
[17] En su *Alejandro*, Sófocles también menciona que Paris era un βοτῆρα, cf. S. fr. 93 Radt; STEVENS (1971): 129; LLOYD (1994): 123 y Capítulo 7 de esta Tesis.
[18] STINTON (1965): 12.
[19] Sin embargo, en la *Odisea* los únicos pastores que aparecen aislados, solos, son los pastores míticos: Proteo, Circe y Polifemo, cf. Capítulo 2.

Musas (Hes. *Th*. 21-35) o el encuentro de Tiresias con Atenea y Cariclo (Call. H. 5.70-78)[20].

Ahora bien, mientras que los príncipes-pastores de la *Ilíada* son sorprendidos mientras realizan la labor pastoril y Anquises mientras toca la lira (*h.Aphr*. 76-80), como corresponde a un noble que puede disfrutar de sus tiempos de ocio, Paris se nos presenta como un pastor inactivo, pues no hay ningún verbo en los versos 280-83, cuya humildad queda señalada por sus establos y su solitaria alquería. No se trata, insistimos, de un príncipe como Anquises que puede deleitarse con la música, sino de un pastor que gusta de su retiro y aislamiento[21].

Por otra parte, la soledad del pastor Paris puede también aludir al que es uno de los principales temas de la obra, ya que, como señala Michael Lloyd, en las tres partes de la tragedia encontramos a un personaje que se siente abandonado (ἔρημος): Andrómaca (78, 569), Hermione (805, 855, 918) y Peleo (1205, 1216)[22].

La alquería solitaria de Paris es su hogar: ἔρημόν θ' ἑστιοῦχον αὐλάν (282)[23]. También tienen su casa en una alquería el pastor antisocial y monstruoso Polifemo (cf. *Od*. 9.184-5) y el buen porquero Eumeo (cf. *Od*. 14.5-6), que evita visitar la ciudad, debido al recelo que le producen las intrigas que allí se gestan (cf. *Od*. 14.360-72). El aislamiento de Paris adquiere, por tanto, un matiz político-social. El pastor es un ser marginal, separado del centro político, lo que tiene connotaciones positivas, en cuanto no está corrupto por la codicia propia del aristócrata (como es el caso de Eumeo frente a los Pretendientes), pero también negativas, pues esta separación supone, a su vez, el desconocimiento de la educación y la cultura con los valores comunitarios y políticos que a través de ellas se transmiten (como es el caso de Polifemo), motivo que será explotado ampliamente por Eurípides en *Alejandro* y de forma tangencial en *Ifigenia en Áulide*.

El baño de las diosas antes del concurso también aparece en *Hel*. 676 y está ilustrado en una crátera contemporánea datada en el último cuarto del siglo quinto, donde Atenea ha dejado a un lado su escudo y lava sus manos en el agua corriente; Hera

---

[20] Por contra, en el arte el motivo evolucionó de forma que Paris aparece, a veces, con otros personajes, vid. LIMC 7 s.v. 'Paridis iudicium', nos. 45-102.

[21] En claro contraste con la tradición iconográfica. De los 111 ejemplos recogidos en LIMC sobre el Juicio de Paris, en 17 representaciones aparece tocando la lira, y en una, la cítara. Vid. LIMC 7 s.v. 'Paridis iudicium'. En *Helena* e *Ifigenia en Áulide*, Eurípides pintará al joven con el más humilde instrumento pastoril: la siringe, cf. infra.

[22] Cf. LLOYD (1994): 5.

[23] Como señala también BARLOW (1971): 20.

se mira en un espejo y se arregla el pelo; Afrodita se rinde a las atenciones de Eros[24]. Este episodio parece no tener función dramática alguna, pero sirve a Eurípides para completar su descripción de este aislado entorno pastoril que ahora aparece como un *locus amoenus*. Se trata de un boscoso valle: ὑλόκομον[25] νάπος (284), donde abunda el agua: πιδάκων (...) ῥοαῖς (285-6). En este sentido cabe señalar que el Ida aparece ya como un lugar rico en manantiales en el *Himno Homérico a Afrodita* (54, 68).

Las diosas vencen por sus palabras, palabras maliciosas, no por sus méritos. La repetición en los versos 288-89 enfatiza la importancia de la persuasión para determinar el resultado del concurso[26].

La segunda estrofa va un paso más hacia atrás en el tiempo, al verdadero origen de los males presentes: el nacimiento de Paris. El episodio al que se hace referencia era de sobra conocido por el público: Hécuba soñó que daba a luz una antorcha encendida. Hay tres versiones diferentes de lo que pasó después. En una el niño fue expuesto en el Monte Ida para que muriese, pero fue salvado por un pastor, tema del *Alejandro* de Eurípides; en otra, adoptada por Eurípides en *Tr*. 919-22, parece que se ordenó a un viejo criado que matara al niño, pero no lo hizo. Aquí se alude a que sería Casandra quien interpretó el sueño, y a que Hécuba (o Príamo) se negaron a matar al bebé, y cuando Casandra intentó que los ancianos interviniesen, la maldición de Apolo impidió que la creyesen[27].

El coro comienza su lamento afirmando que si Hécuba lo hubiese expuesto al nacer, el joven no habría habitado las laderas del Ida, es decir, no habría sido pastor y, por tanto, no se le habrían aparecido las diosas, ni hubiera tenido que decidir en el Juicio causando la destrucción de Troya. El énfasis en el entorno pastoril se encuentra en el vocablo λέπας (295): 'monte pelado' en LSJ es el único significado, pero tanto aquí,

[24] Cf. STINTON (1965): 17; STEVENS (1971): 130. En general, para la iconografía de este motivo, cf., de nuevo, LIMC 7 s.v. 'Paridis iudicium'.
[25] Como señala, además, STINTON (1965): 17 ὑλόκομος sólo aparece aquí, cf. LSJ s.v.
[26] Vid. STINTON (1965): 18-19, que afirma que la malicia se refiere a las palabras por las que las diosas compiten entre sí, estando la malicia dirigida de una a la otra; LLOYD (1994): 123, sin embargo, piensa que la malicia está dirigida a Paris, pues el coro, en retrospectiva, supone que las diosas estaban determinadas a destruirlo. Nosotros nos decantamos por esta última interpretación.
[27] Cf. Hygin. *Fab*. 91; Apollod. 3.12.5; STEVENS (1971): 132 ; HUYS (1995): 126; KANNICHT (2004): 177 (Test. IV. b ad *Alexandros*); CROPP en su edición del *Alejandro* en COLLARD-CROPP-GILBERT, de aquí en adelante CROPP (2004): 36

como en *Ba* 677, 751, 1045 y *Rh*. 287 debe incluir altiplanicie de pastos así como un espacio rocoso y bosque[28].

Las consecuencias del nacimiento son expresadas en la segunda antistrofa en que las partículas negativas οὔτε (301) y οὔποτε (307) subrayan el deseo del coro de que todos estos males no hubiesen ocurrido. Si Paris no hubiese nacido, las mujeres de Troya no habrían sido esclavizadas (301) y, por tanto, la propia Andrómaca no se vería en la presente situación (302-3), Grecia no habría sufrido (304-6) y las mujeres no habrían quedado viudas ni los padres sin hijos (307-8). Como en el cuarto estásimo de esta obra y en otros lugares, Eurípides enfatiza la angustia y sufrimiento que la guerra trajo a griegos y a troyanos por igual[29].

En conclusión, el primer estásimo, al evocar el Juicio de Paris como inicio de la Guerra de Troya, se relaciona con el tema esencial de la obra: la desastrosa guerra, su funesto origen y sus trágicas consecuencias[30].

En *Andrómaca*, así como en la tradición anterior y en otras tragedias de Eurípides, Paris no es el príncipe de Troya, sino el pastor ideo. Un pastor solitario que disfruta de su aislamiento y tranquilidad en el monte Ida[31]. La existencia solitaria, lejos del núcleo urbano, será uno de los tópicos de la poesía bucólica. Este pastor se presenta en el primer estásimo de *Andrómaca* como un personaje humilde, que solo posee sus establos y su alquería y que se ve envuelto en una situación que le supera. En efecto, si en la *Ilíada* Paris aparece como un insensato que se decanta por la lascivia (cf. *Il*. 24.22-30), aquí el coro parece suponer que las tres diosas estaban predeterminadas a destruir al joven Alejandro con sus palabras maliciosas (288-9)[32]. De este modo, si bien Eurípides sigue la tradición al hacer de Paris un pastor solitario, esta soledad adquiere en la apropiación del poeta trágico un nuevo significado al acentuar la indefensión y confusión del pastor ante la aparición de las diosas y, por ende, la incapacidad del ser humano de prever los designios divinos. Así, al entorno rústico y aislado del pastor

---

[28] Vid. STEVENS (1971): 133. En la tradición iconográfica este espacio rocoso está representado metonímicamente por una roca en la que suele aparecer sentado el joven, vid. LIMC 7 s. v. 'Paridis iudicium', nos 30, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 46, 52b, 57, 104, 105, 110.

[29] Vid. STEVENS (1971): 133.

[30] Este es el verdadero tema de *Andrómaca* según STEVENS (1971): 13, seguido por LLOYD (1994): 6. KITTO (1968): 230-36 opina que la tragedia se centra más bien en mostrar los crímenes de los espartanos, tema que da unidad a la obra. Contra WEBSTER (1967): 28. Para una interpretación diferente a las anteriores vid. BURNETT (1971): 130-56.

[31] El acento puesto en este Paris pastor coincide con la tradición iconográfica donde Paris empieza a aparecer como tal en época tardo-arcaica y, sobre todo, a partir del siglo V a.C. Vid. LIMC 7 s. v. 'Paridis iudicium'.

[32] Como señala LLOYD (1994): 123.

Alejandro se opone la majestuosidad y belleza de las tres diosas. El ambiente bucólico, precedente del *locus amoenus*, contrasta con el odioso Juicio y sus funestas consecuencias.

2. *Hécuba*: el pastor enloquecido

El coro de cautivas griegas menciona el Juicio de Paris en el segundo estásimo (629-56) de esta obra[33]:

{Χο.} ἐμοὶ χρῆν συμφοράν, [στρ.
ἐμοὶ χρῆν πημονὰν γενέσθαι, 630
Ἰδαίαν ὅτε πρῶτον ὕλαν
Ἀλέξανδρος εἰλατίναν
ἐτάμεθ', ἅλιον ἐπ' οἶδμα ναυστολήσων
Ἑλένας ἐπὶ λέκτρα, τὰν 635
καλλίσταν ὁ χρυσοφαὴς
Ἅλιος αὐγάζει.

πόνοι γὰρ καὶ πόνων [ἀντ.
ἀνάγκαι κρείσσονες κυκλοῦνται·
κοινὸν δ' ἐξ ἰδίας ἀνοίας 640
κακὸν τᾶι Σιμουντίδι γᾶι
ὀλέθριον ἔμολε συμφορᾶι τ' ἔπ' ἄλλων,
ἐκρίθη δ' ἔρις, ἂν ἐν Ἴ-
δαι κρίνει τρισσὰς μακάρων 645
παῖδας ἀνὴρ βούτας,

ἐπὶ δορὶ καὶ φόνωι καὶ ἐμῶν μελάθρων λώβαι· [ἐπῳδ.
(...)

(629-47)

Estaba destinada a la desgracia, [estr.
estaba destinada a un terrible dolor, 630
tan pronto como la madera

[33] Citamos por la edición de COLLARD (1988).

de ciprés del Ida Alejandro
cortó, para dirigirse navegando por el oleaje marino
hacia el lecho de Helena, 635
la más bella que con su brillo dorado
Helios ilumina.

Pues dolores y necesidades [ant.
más fuertes que los dolores giran en círculo;
un mal común, procedente de una locura 640
privada, a la tierra del Simunte
trajo la ruina junto con desgracia para los otros,
cuando se resolvió la discordia, por la que en el
Ida juzgó a las tres hijas
de los felices dioses 645
un varón boyero,

para guerra y sangre y ruina de mi palacio; [epod.
(...)

Del mismo modo que en *Andrómaca*, el coro liga los hechos pasados al sufrimiento presente. En la estrofa la ἀρχή κακῶν es el rapto de Helena, pero, de nuevo, como en *Andrómaca*, en la antistrofa el coro va más atrás en el tiempo y rememora el verdadero origen de todos los males[34]: el Juicio de Paris. Estrofa y antistrofa están construidas simétricamente: comienzan con un comentario en dos versos (629-30 y 638-39) sobre el sufrimiento general, que después es ilustrado[35].

Estrofa y antistrofa están ligadas además por la localización en el Ida troyano (631, 644). En efecto la «madera de ciprés del Ida» (631) puede hacer referencia al material con el que Paris construyó su barco, pero esconde ya una alusión al fatídico paisaje en que se desarrolla el Juicio, tema de la antistrofa[36]. Recordemos que en *Andrómaca* el Ida se presenta ya como un lugar boscoso (cf. *Andr*. 284). La radiante

[34] El parecido entre ambos estásimos es también señalado por STINTON (1971): 25.
[35] Vid. COLLARD (1988): 164.
[36] Como señala acertadamente COLLARD (1988): 164-65. Suele ser un *topos* literario el remitir a la madera que construyó la nave que inició una historia de sufrimiento, como hace, por ejemplo, la nodriza de Medea, en referencia a la nave Argo, en la obra homónima, vv. 1-5.

belleza de Helena se liga además con la aparición de la tres diosas, como temas que se corresponden estructuralmente[37]. El rapto de Helena como ἀρχή κακῶν aparece ya en *Il*. 5.63 y Eurípides volverá a retomarlo en *Hel*. 229-39[38].

En la antistrofa los sufrimientos presentes se ligan a ἐξ ἰδίας ἀνοίας (640), es decir, al Juicio de Paris[39]. Si en *Andrómaca* el coro parece dejar libre de toda culpa a Paris, que habría sido víctima de las diosas, aquí la locura que lo llevó a aceptar el don que le ofrecía Afrodita, se inserta en la tradición homérica que hace de Paris el culpable primero de la Guerra de Troya (cf. *Il*. 3.100; 24.22-30 y también E. *Tr*. 919). Las tres diosas se oponen aquí al simple boyero: ἀνὴρ βούτας (646)[40]. Del mismo modo, en el tercer estásimo el coro, al recordar la noche de la caída de Troya, maldecirá a Helena y al pastor de bueyes del Ida: Ἰδαῖόν τε / βούταν (943-4).

Por tanto, la ἀρχή κακῶν en *Hécuba* es la misma que en la tradición homérica: la ἄτη de Paris (Cf. *Il*. 3.100; 24.28) y los barcos que lo llevaron hacia Esparta (cf. *Il*. 5.62-4; 22.114-5)[41].

Al contrario que en *Andrómaca*, Eurípides no se detiene en *Hécuba* en representar los detalles del Juicio, si bien encontramos rasgos comunes en ambos cantos corales: la prominencia del monte Ida y el rol de Paris como un simple pastor que se ve sobrepasado por la pujanza de las divinidades. Sin embargo, en *Hécuba* el acento está puesto en la "locura" del pastor, tema que cuadra bien con el espíritu general de la obra cuya idea conductora es la del sufrimiento que la raza humana se inflinge a sí misma por sus maldades y locuras. De este modo, la locura de Paris, un único hombre, un ἀνὴρ βούτας (647)[42], tendrá consecuencias en toda una colectividad, la de los troyanos, por una parte, y la de los aqueos, por otra, que en el curso de la guerra, y aún después, seguirán cometiendo maldades e iniquidades unos contra otros.

3. *Alejandro*: el pastor de noble origen

Alejandro es la primera pieza de la trilogía troyana llevada a escena por Eurípides en el año 415 a. C., que se completaba con *Palamades, Troyanas* y el drama

[37] Cf. COLLARD (1988): 164.
[38] Vid. COLLARD (1988): 164.
[39] Las *archai* de los males son, por tanto, en estrofa y antistrofa, los mismos que en Homero: la tala de la madera del Ida y el Juicio de Paris, vid. STINTON (1965): 25.
[40] Como señala COLLARD (1988): 165.
[41] Cf. STINTON (1965): 14.
[42] La sintaxis de esta frase, que hace del pastoreo una profesión exclusivamente masculina, es marcadamente homérica, cf. *Il*. 23.845: βουκόλος ἀνήρ; *Il*. 13.571: βουκόλοι ἄνδρες; *Il*. 12.302: βώτορας ἄνδρας; *Od*. 3.442; 20.235; 21.199; 22.268, 285: βοῶν ἐπιβουκόλος ἀνήρ; *Od*. 14.102: βώτορες ἄνδρες.

satírico *Sísifo* y le valió al autor el segundo premio en el concurso dramático[43]. Si bien la trilogía, de acuerdo con los usos antiguos, está ligada temáticamente no hay que entender este nexo en el mismo sentido en que lo encontramos en la *Orestea* de Esquilo. Como afirma Lidia Di Giuseppe, en Eurípides no hay una continuidad de la acción que recorra las tragedias de la primera a la última, sino más bien la focalización de tres momentos distintos del mito de Troya: el anterior a la guerra (*Alejandro*), un episodio *a latere* de la guerra misma (*Palamedes*), y, por último, las consecuencias de la caída de Troya (*Troyanas*)[44].

No es de extrañar que Eurípides, que ya había hecho mención al Juicio de Paris como ἀρχή κακῶν tanto en obras directamente relacionadas con la Guerra de Troya (*Hécuba*), como en obras cuya relación con el conflicto era indirecta (*Andrómaca*), dedicara la primera pieza de la trilogía a Paris-Alejandro. De este modo, la readmisión de Alejandro en el seno familiar que la obra dramatiza, aparente final feliz, demostrará sus funestas consecuencias en la última pieza de la producción: *Troyanas*.

Desgraciadamente, la obra se conserva en estado fragmentario. Sin embargo, nuestro conocimiento del mito, la adaptación del poeta latino Enio, probablemente basada en la obra euripídea, la propia información que transmiten los fragmentos y, sobre todo, la hipótesis (*POxy.* 3650), hallada en 1905-6 y publicada en 1974 por R. A. Coles, nos permiten una reconstrucción tentativa de la tragedia, que no está exenta de problemas, debido a que la misma hipótesis contiene importantes lagunas[45].

Ya hemos hecho mención al mito de Alejandro al hablar de la obra homónima sofoclea[46]. Respecto al *Alejandro* de Eurípides sabemos que la escena tenía lugar ante el palacio de Príamo, cerca de un templo de Apolo[47]. En la escena podía verse también, probablemente, un altar de Zeus Herkeios[48]. La identidad del coro nos es desconocida,

---

[43] Cf. Ael. *VH* 2.8.

[44] DI GIUSEPPE (2012): 13. La monografía clásica en torno a la relación entre las obras de la llamada 'trilogía troyana' euripídea es, sin duda, la de SCODEL (1980).

[45] Puede verse el texto de la hipótesis en KANNICHT (2005): *Test.* III pp. 174-76; DI GIUSEPPE (2012): 28-29. Texto y traducción de JOUAN en JOUAN-VAN LOOY, de aquí en adelante JOUAN (1998): 44-45; ROMERO MARISCAL (2003): 450-51; CROPP (2004): 50-51. La edición con comentario más reciente es la de MECCARIELLO (2014): 139-46

[46] Vid. supra, p. 442. Para un análisis detallado del *mythos* puede verse JOUAN (1998): 39-42; CROPP (2004): 43-45; DI GIUSEPPE (2012): 14-39. Los textos de los mitógrafos pueden consultarse en KANNICHT (2004): 177-79.

[47] Si aceptamos la reconstrucción del fr. 46 Kn. propuesta por WILLAMOWITZ, cf. KANNICHT (2004): 183. La propuesta es aceptada por JOUAN (1998): 61 y DI GIUSEPPE (2012): 40. Contra, WEBSTER (1967): 167.

[48] En efecto, Higino (*Fab.* 91) indica que, atacado por Deífobo, Alejandro se habría refugiado «aram Iovis Hercei». En este sentido, JOUAN (1998): 75 y KARAMANOU (2013): 426, consideran que el fr. adesp. 71 N² (Ar., *Danaides*, *PCG* III,2, fr. 256), **38 en la edición de Jouan, donde puede leerse Μαρτύρομαι δὲ Ζηνὸς Ἑρκείου es una parodia del *Alejandro* de Eurípides por parte de Aristófanes. El altar en que se

aunque todo parece apuntar a que se trataría de un grupo de mujeres troyanas, pues consuelan a Hécuba que llora la pérdida de su hijo abandonado (frr. 43-46a Kn.), función que suele adscribirse a coros femeninos, y no estarán presentes en los juegos funerarios[49]. Los personajes de la tragedia eran Hécuba, Príamo, Casandra, Deífobo, Héctor, Alejandro, el Anciano Pastor, padre adoptivo de Paris, y, probablemente, aunque esto es más dudoso, Afrodita[50].

A continuación presentamos una reconstrucción de la tragedia y discusión de sus puntos problemáticos centrándonos en el tema que nos ocupa y que es de suma importancia también para una correcta interpretación del *Alejandro*: la figura del pastor Paris frente a la comunidad pastoril, así como la figura del pastor que lo crió.

El prólogo puede rehacerse a partir de *hyp*. 4-12. El προλογίζων debía hacer referencia a los hechos referentes al nacimiento y exposición de Paris: después del funesto sueño, Príamo o Hécuba entrega al niño para que lo expongan, pero este es criado por unos pastores[51]. Al cumplirse veinte años, Hécuba, transida de dolor, convence a Príamo para celebrar unos juegos fúnebres en conmemoración del expósito al que se cree difunto. Los juegos, informaría el προλογίζων, van a tener lugar ese mismo día[52]. Quizá se haría mención al doble nombre del niño y a su disputa con los pastores[53], que va a propiciar su participación en los juegos y, por ende, el reconocimiento de Alejandro. Pertenecen al prólogo los frr. 41a, 42 y 42d Kn. La identidad del προλογίζων es desconocida, pero está claro que debía de ser alguien enterado de la situación del niño después de su abandono, lo que excluye a los miembros de su familia (que lo creen muerto), así como al protagonista (que ignora su

refugia Alejandro aparece en todas las fuentes iconográficas que tratan este tema, lo que bien puede deberse a la fama de la tragedia euripídea, vid. LIMC 1 s.v. 'Alexandros', nos. 20-42.

[49] Frente a un coro de ancianos, propuesto por SNELL (1937): 24; LANZA (1963): 235 y TIMPANARO (1996): 22, defienden un coro femenino basándose en este y otros argumentos e.g. WEBSTER (1967): 166-67; SCODEL (1980): 26; CROPP (2004): 38; DI GIUSEPPE (2012): 41.

[50] Cf. KANNICHT (2004): 179; JOUAN (1998): 43; ROMERO MARISCAL (2003): 449. También se ha propuesto al dios Hermes entre el elenco de personajes posibles en calidad de dios de los pastores y por su intervención en el Juicio de Paris. Cf. CROPP (2004): 37.

[51] En efecto, como afirma MECCARIELLO (2014): 140, ni la hipótesis ni el drama dejan claro cuál de los progenitores abandonó al bebé. Las fuentes difieren en torno al responsable de la ἔκθεσις, bien Hécuba, bien Príamo, bien los sirvientes por orden de Príamo, vid. HUYS (1995): 144.

[52] Sobre la extrañeza y el valor político de estos juegos fúnebres, dedicados a un bebé expuesto en aras de la ciudad y no a un guerrero muerto en combate como sería lo normal, vid. ROMERO MARISCAL (2003): 178-81. Por otra parte, la obra no deja claro si los juegos se celebraban cada año o si fueron un evento único, cf. JOUAN (1998): 48, n. 20 que piensa que es un evento único; WEBSTER (1967): 166; HUYS (1995): 254 y CROPP (2004): 70 se inclinan por una celebración periódica; DI GIUSEPPE (2012): 29-30 es partidaria también de la celebración periódica, aunque admite que es posible que Eurípides ni siquiera lo precisara, lo mismo opina ROMERO MARISCAL (2003): 123-24.

[53] Como sugiere DI GIUSEPPE (2012): 60.

verdadera identidad), por lo que la mayoría de estudiosos apunta como posibilidades más plausibles al Pastor que ha criado a Alejando o a la diosa Afrodita, que en el prólogo comunicaría, además, su voluntad de propiciar el reconocimiento. Nosotros nos inclinamos por la diosa, ya que el conocimiento limitado de un mortal lo hace menos plausible para pronunciar un prólogo al modo euripídeo. Solamente si estuviera íntimamente relacionado con los sufrimientos de los protagonistas, como es el caso de la nodriza de Medea en la obra homónima, podría desempeñar la función de iniciar la obra y poner en antecedentes. Para nuestra tesis, sería verdaderamente muy interesante que Eurípides hubiera concedido esta función prologal a tan humilde personaje que, de hecho, tiene un conocimiento superior al resto de las *dramatis personae* y que está íntimamente ligado a su díscolo hijo adoptivo, Paris. En el caso de que el Pastor pronunciara el prólogo, expondría, quizás, el modo en el que lo encontró, fue criado y nombrado, y el carácter superior del joven. Su proximidad al palacio podría deberse a que sabe que los otros pastores van a llevar a Paris ante el rey y cree que es posible que haya llegado el momento de revelar lo que sabe. Sin embargo, según la hipótesis (30-32), el Pastor comparecería al final de la obra para revelar, a la fuerza, (ἠναγκάσθη λέγειν, *hyp*. 31) la identidad del joven, por lo que hacerlo aparecer en el prólogo restaría fuerza dramática a la escena de reconocimiento[54].

Dos de los fragmentos pertenecientes al prólogo son de sumo interés para nuestro estudio del pastor Paris, el fr. 41a y el 42d Kn.

El fr. 41a Kn. está extraído de la hipótesis (2) que nos ofrece las palabras con que se abría la obra, aunque se ha perdido una parte del verso. Puede leerse: [×– ˘– ×] καὶ τὸ κλεινὸν [Ἴ]λιον[55]. De entre las reconstrucciones que se han propuesto nos parece interesante y, probablemente acertada, la de Diggle: [ὦ κλειτὺς Ἴδης][56]. Las razones por las que esta lectura nos parece bastante plausible son:

1) El Ida es el lugar de exposición del niño, tema importante en *Alejandro*, así como el marco en que tiene lugar el Juicio de Paris.

---

[54] WEBSTER (1967): 167 ya señaló que el προλογίζων era Afrodita. SCODEL (1980): 24-25; HUYS (1995): 318-19; JOUAN (1998): 48 y ROMERO MARISCAL 122, n.15 creen que el prólogo sería recitado por el Pastor; CROPP (2004): 37 se inclina por una divinidad: Afrodita, Apolo o Hermes, sin decantarse claramente por una u otra. MASTRONARDE (2010): 181, n. 52 afirma que el προλογίζων debía de ser un dios o el pastor. DI GIUSEPPE (2012): 48-60 defiende, con razones, a nuestro parecer, de peso, que el προλογίζων es Afrodita.

[55] Como señala DI GIUSEPPE (2012): 51-52 hay un eco verbal entre el fr. 41a Kn. y *Tr*. 25, por lo que si el prólogo de *Alejandro* también era pronunciado por una divinidad, las palabras estarían cargadas de un significado ominoso.

[56] SCODEL propone [Τροία μὲν ἥδε], vid. KANNICHT (2004): 180; DI GIUSEPPE (2012): 50-51 aboga por [πεδίον Φρυγῶν μὲν].

2) En sus alusiones al Juicio de Paris Eurípides menciona siempre el Ida (*Andr*. 274; *Hec*. 631; *IA* 1285) e incluso afirma que los frigios lo llamaban Ἰδαῖος (*IA* 1289-90), apelativo que el poeta le concede en varias ocasiones (*Andr*. 706; *Hec*. 943-4; *Hel*. 29; *Or*. 1364)[57].

3) Más importante aún, el prólogo marcaría así desde sus versos iniciales uno de los temas más importantes de esta tragedia, el de la oposición entre la montaña, el espacio salvaje y feraz, donde Alejandro vive y se ha criado como pastor, y el de la ciudad, centro político que el joven viene a perturbar con su participación en los juegos funerarios[58], tema sobre el que volveremos más adelante.

Kannicht considera que en el prólogo debía de hacerse referencia al cambio de nombre del joven (al que se alude en *hyp*. 6-7) de una forma parecida a como se narra en el fr. 20 Jocelyn del *Alejandro* de Enio y en Apollod. 3.12.5 a los que acude en el fr. 42d: Parim pastores nunc Alexandrum vocant λῃστὰς ἀμυνόμενον καὶ τοῖς ποιμνίοις ἀλεξήσας[59]. Nos parece interesante citar con mayor amplitud el texto de Apolodoro por cuanto parece que la información dada en este pasaje se retrotrae al *Alejandro* de Eurípides: γενόμενος δὲ νεανίσκος καὶ πολλῶν διαφέρων κάλλει τε καὶ ῥώμῃ αὖθις Ἀλέξανδρος προσωνομάσθη, λῃστὰς ἀμυνόμενος καὶ τοῖς ποιμνίοις ἀλεξήσας[60]. «Cuando se hizo joven (i.e. Paris) y por exceder a muchos en belleza y fuerza le fue concedido en adelante el sobrenombre de Alejandro, por ahuyentar a los bandidos y haber protegido los rebaños».

Decimos que Apolodoro puede basarse aquí en Eurípides porque la superioridad del joven es un tema de gran importancia en *Alejandro*. El πολλῶν, de hecho, debe hacer referencia a sus compañeros pastores, con los que se había criado. La hipótesis de *Alejandro* confirma que el joven era de un natural superior al del boyero que lo había criado (13-14), superioridad que, probablemente, estaba basada en su fuerza y belleza, ligadas, como veremos, a ciertas virtudes morales (cf. fr. 61d 5, 8-19 Kn. e infra). Es por ello que en la tragedia euripídea, los pastores lo conducen maniatado ante Príamo, irritados por la soberbia que el joven muestra (*hyp*. 16-20).

---

[57] Como recuerda STINTON (1965): 59-60, WILLAMOWITZ apuntó la posibilidad de que en *Alejandro* el joven fuese llamado por el resto de los personajes de la tragedia Ἰδαῖος.

[58] Como señala acertadamente ROMERO MARISCAL (2003): 164 al comentar la reconstrucción propuesta por DIGGLE.

[59] Para las distintas tradiciones del nombre doble de Paris-Alejandro, vid. PEARSON (1917) I: 58-59; LUCAS DE DIOS (1983): 54, n. 105; MECCARIELLO (2014): 141-42 y LLOYD (1989): 78 quien afirma «It is thus quite likely that P/A was given one name by his parents and the other by the herdsmen, but not clear who gave him which name».

[60] Este texto es el que CROPP (2004): 52 imprime como fr. 42d.

Es, por otra parte, bien conocido el gusto de Eurípides por las etimologías y es muy posible que en su obra, como en el texto de Apolodoro, el nombre del héroe se relacione con el verbo ἀλέξω de donde surge un *cognomen* que significa "El Defensor". Dado que este sobrenombre le es dado por los pastores, Alejandro sólo podía ser el defensor de sus ganados en la más pura tradición épica. Así, hemos visto que en la *Ilíada* los pastores se encuentran expuestos a los robos de ganado y a los ataques de fieras predadoras. Alejandro, según Apolodoro, habría sabido salir airoso de estas peligrosas situaciones, lo cual le valió su apodo. La misma explicación podía encontrarse, casi con total probabilidad, en Eurípides, ya que el dramaturgo concede mucha importancia al hecho de que Alejandro es un pastor, un esclavo, que va a irrumpir en una celebración típicamente ciudadana: los juegos funerarios. Puede ser bastante irónico que aquel que triunfara defendiendo los rebaños, Alejandro, "El Defensor", sea el que traiga la ruina a Troya, ciudad que ni él ni sus hermanos serán capaces de defender contra los aguerridos y astutos aqueos[61].

Es muy posible que al monólogo prologal siguiese un diálogo, como suele ser habitual en Eurípides[62]. De los fragmentos puede deducirse que Hécuba se lamentaba, quizá primero en una monodia y el coro la consolaba en una párodo en amebeos y después en un corto diálogo yámbico con la Corifeo (frr. 43-46 Kn.).

En el verso 11 del fr. 46 Kn. el coro anuncia la entrada de un nuevo personaje, probablemente, Casandra. Habría una escena entre madre e hija de la que nada se conserva. Sin embargo, no cabe imaginar aquí el delirio profético de la joven que, como sabemos por la hipótesis, tiene lugar hacia el final de la tragedia[63].

Después de esta breve escena vendría el primer estásimo, del que no ha quedado ningún verso. Al segundo episodio debe adscribirse al fr. 46a Kn. que parece contener un diálogo entre Príamo y un interlocutor indeterminado[64]. El fragmento está tan mutilado que no se pueden distinguir las réplicas del interlocutor. Parece que Príamo,

---

[61] La tradición 'etimológica' del nombre de Alejandro como pastor defensor de su ganado podría también haber sido explotada por Sófocles en su *Alejandro*, donde, al parecer, la razón por la que el joven decide participar en los juegos tiene que ver con el premio de los mismos, un toro que los siervos de Príamo han cogido de los ganados de Alejandro y que el muchacho quiere recuperar. Cf CROPP (2004): 36-37 y Capítulo 7 de esta Tesis.

[62] A este diálogo adscribe DI GIUSEPPE (2012): 60 el fr. 46a Kn. que nosotros preferimos situar más adelante siguiendo a CROPP (2004): 38.

[63] Vid. JOUAN (1998): 49; CROPP (2004): 38; DI GIUSEPPE (2012): 75-76.

[64] DI GIUSEPPE (2012): 63-64 piensa que el fragmento debía de pertenecer al diálogo prologal y que los interlocutores eran Príamo y Hécuba, si bien no descarta la posibilidad de que el segundo personaje en escena en el fr. 46a Kn. sea Deífobo (e incluso Héctor). Además de Deífobo, el/la corifeo y Hécuba, otras propuestas de asignación del personaje han sido Casandra e incluso un criado de Príamo. Cf. CROPP (2004): 74

que ha organizado los juegos (v. 10), se prepara para dirigirse al lugar del concurso, montado sobe un carro tirado por caballos (vv. 15-18). Se habla de un escándalo, probablemente causado por un servidor (vv. 4-5). Los juegos parecen tener un carácter de purificación y Príamo habría evitado la subversión en el país (vv. 11-18)[65].

Por tanto, se colige del fragmento que hay una situación de discordia, ἔριν (fr. 46a 4 Kn.) provocada por un λάτρις (fr. 46a 5 Kn.). La ἔρις evoca a la diosa que suscitaría el Juicio dirimido por el boyero[66], al que, probablemente, se refiere aquí el λάτρις[67]. Ello prepararía para la escena siguiente en que Alejandro entra con el coro secundario de pastores, que lo acusa de soberbia. Es posible que hubiese noticias en la ciudad acerca de esta querella pastoril y que, ya Deífobo, ya la corifeo, ya Hécuba o cualquier otro personaje advierta a Príamo de que debe acabar con esta "revuelta" que puede poner en peligro el orden político y social[68].

En este momento entraría el coro secundario de pastores escoltando a Alejandro atado, como sabemos por la hipótesis (15-16)[69]. El joven y el coro entraban por una de las dos *eisodoi*, probablemente por la entrada contraria a la utilizada por Príamo (y Deífobo), es decir, por la izquierda, que accede a la ciudad desde el campo, de forma que el contraste, al tiempo que haría más espectacular la entrada del grupo, destacaría la procedencia agreste del mismo[70]. Quizá haya que colocar aquí, como hace Jouan (fr. *7) el fr. adesp. 286 Snell en que el coro haría referencia al parecido del pastor con los Priámidas: Ὡς Πριαμίδῃσιν ἐμφερὴς ὁ βουκόλος. Como señala Romero Mariscal, esta exclamación del coro insinúa a los espectadores la verdadera identidad de Alejandro. Por un lado, les confirma lo que seguramente ya saben por la tradición mítica (y, quizás, por el prólogo) –que el supuesto pastor es de hecho uno de los Priámidas–; por otro lado, el recurso al parecido físico anticipa sutilmente la peripecia trágica: el muchacho

[65] Vid. HUYS (1995): 128-29; JOUAN (1998): 49.
[66] En efecto, ἔρις se refiere al Juicio de Paris en E. *Andr*. 279, 490; *Hec*. 644; *IA*. 183, 1308.
[67] λάτρις es el esclavo asalariado cuya condición es tenida como inferior a la del δοῦλος en cuanto este último debe su condición al azar, mientras que el λάτρις se ve obligado a vender su talento y depender económicamente de otro hombre, vid. ROMERO MARISCAL (2003): 194. Este *latris* también podría ser el pastor que crió a Alejandro o un criado encargado de los juegos. Cf. CROPP (2004): ad loc y DI GIUSEPPE (2012): 63, n. 48.
[68] Vid. ROMERO MARISCAL (2003): 133-36.
[69] PICKARD-CAMBRIDGE (1991): 237 considera que este coro secundario estaría en escena al mismo tiempo que el coro principal.
[70] Vid. ROMERO MARISCAL (2003): 136-37.

recuperará el derecho legítimo al *oikos* perdido y a la ciudad natal, pues la semejanza física es uno de los rasgos más comunes de las anagnórisis de este tipo[71].

Paris es acusado por sus compañeros de una ὑπερήφανον συμβίωσιν (*hyp*. 15-16). Se trata del motivo característico del héroe trágico, una *hybris* insufrible para la comunidad, en este caso rural[72]. No sabemos, sin embargo, cuáles son los motivos por los que los pastores acusan a Alejandro de ὑπερήφανον συμβίωσιν. Higino (*Fab*. 91) narra que Paris se resistió a la toma de su toro como premio de los Juegos, fue arrestado por algunos de sus compañeros y aprovechó la ocasión para convencer a Príamo de dejarlo participar y así recuperar el toro. Sin embargo, esto tiene poco que ver con la soberbia y no parece que Higino sea una fuente fiable para la reconstrucción del *Alejandro* de Eurípides[73], pues es muy posible que el dramaturgo no mencionase el motivo del toro o, por lo menos, no queda rastro de tal alusión en los fragmentos ni en la hipótesis. Quizá Paris fue arrestado por un comportamiento agresivo hacia sus compañeros[74] o tuviese la pretensión de participar en los Juegos, de los que está excluido por su condición sociopolítica[75]. Una hipótesis bastante plausible nos parece la sugerida por Lidia Di Giuseppe, según la cual Paris debería su arrogancia a que ya había tomado parte en el Juicio de las diosas[76]. Podría objetarse que, si ello es así, ya sería consciente de su identidad, pero no tiene por qué. Como hemos visto, Eurípides coloca siempre el Juicio cuando Paris está pastoreando en el Ida, es decir, cuando aún vive entre pastores y, dada la importancia que el dramaturgo concede en su obra al Juicio de Paris como ἀρχή κακῶν, es muy posible que se hiciese referencia a este en el prólogo. Podría también objetarse que ya en la *Ilíada* –que parece ignorar el tema de la exposición del niño– los príncipes pastorean su propio ganado y que Eurípides pudo imaginar, en el *Alejandro*, que Paris, una vez readmitido en palacio, pudo dirigirse al Ida a pastorear los rebaños paternos donde se le habrían aparecido las diosas. Sin

[71] ROMERO MARISCAL (2003): 137. Sin embargo, CROPP (2004): 42, parece preferir la hipótesis de MURRAY, según el cual, habría que situar el fragmento en el parlamento del mensajero, quien se haría eco de la reacción del público de los juegos ante la insólita victoria del boyero.

[72] Como señala ROMERO MARISCAL (2003): 138.

[73] Respecto a la poca fiabilidad de Higino como fuente para la reconstrucción de las tragedias fragmentarias euripídeas, vid. DI GIUSEPPE (2012): 33-36. Cf., sin embargo, KARAMANOU (2013): 417-28 que afirma que, usado con cautela, Higino puede ser una buena fuente para la reconstrucción de las tragedias euripídeas. En 417, n. 9 la estudiosa señala que el deseo de Alejandro de recuperar su toro y la arrogancia de la que nos habla la hipótesis no son irreconciliables: «His desire to regain his bull by insisting on entering the royal games could be described as 'arrogant behaviour'».

[74] Como señala CROPP (2004): 39. La 'aristocracia' o superioridad natural del muchacho se haría valer de un modo parecido al de la infancia de Ciro tal como la narra Hdt. 1.108 ss.

[75] Hipótesis sugerida por ROMERO MARISCAL (2003): 135.

[76] DI GIUSEPPE (2012): 78. STINTON (1965): 70-71 también estaba convencido de que en *Alejandro* se mencionaba el Juicio.

embargo, tanto en los versos analizados de *Andrómaca* como en los de *Hécuba* queda claro que Eurípides parece seguir la versión del mito en que Paris no es aún un príncipe cuando debe dirimir el Juicio de las diosas, por tanto, es muy posible que en *Alejandro*, centrado, precisamente, en la vida pastoril del joven, el Juicio tenga también lugar antes del reconocimiento.

La hipótesis (18-9) indica que Paris venció con facilidad a cada uno de sus acusadores. Los fragmentos no permiten reconstruir con claridad quiénes son estos acusadores. Jouan ha sugerido, muy plausiblemente, que Paris se defendería en un primer agón del coro de pastores[77] y en un segundo agón, al que pertenecen la mayor parte de los fragmentos conservados de un acusador que probablemente fuera su propia madre, Hécuba[78].

A la disputa con los pastores pertenecería el fr. 57 Kn. en que Alejandro dirigiría estas palabras a sus acusadores[79]:

> ὦ παγκάκιστοι καὶ τὸ δοῦλον οὐ λόγῳ
> ἔχοντες, ἀλλὰ τῇ τύχη κεκτημένοι
>
> ¡Oh los más malvados que tenéis condición de esclavos
> no solo de palabra, sino que debido al azar la habéis adquirido!

Como ha señalado Lidia Di Giuseppe, Alejandro, en este fragmento, reprocha a los pastores que son esclavos no por definición jurídica, sino que justifican plenamente tal condición con su comportamiento. Los verbos ἔχοντες/κεκτημένοι si pueden dar la impresión de ser sinónimos no lo son: κτάομαι (normalmente usado en perfecto) significa que cualquier cosa (una virtud o un vicio o una ciencia) es un estado adquirido; ἔχω se usa para indicar que la posesión de algo es efectiva, es decir, que se tiene solo cuando se utiliza. Los pastores "tienen" siempre τὸ δοῦλον como calificación de esclavos, pero también la han "adquirido" como actitud moral con la práctica: el uso del término τύχη junto al participio κεκτημένοι indica precisamente esto[80].

---

[77] JOUAN (1998): 50. Contra, CROPP (2004): 39 y DI GIUSEPPE (2012): 79-80, que opinan que el coro secundario, como es habitual en Eurípides, no tomaría parte en la acción.
[78] CROPP (2004): 39, seguido por DI GIUSEPPE (2012): 80-81, piensa que la acusadora es Hécuba. Deífobo fue propuesto por SNELL (1937): 39-40; COLES (1974): 14 y 20; SCODEL (1980): 28-31; JOUAN (1998): 50.
[79] Vid. JOUAN (1998): 50; DI GIUSEPPE (2012): 96-97.
[80] DI GIUSEPPE (2012): 98.

Con estas palabras Alejandro parangona implícitamente a los pastores del coro secundario consigo mismo: también él es esclavo de nombre, pero se diferencia de sus compañeros por sus dotes morales, que lo ponen a la altura del hombre libre (este es el tema central del agón: si un hombre, aunque de condición esclava, puede estar a la altura de los libres y entrar en competición con ellos).

Alejandro ha admitido, por tanto, que generalmente los esclavos se distinguen por determinadas características, evidentemente no dignas de aprecio. El héroe, al partir aceptando los presupuestos de su adversario, tiene necesidad de demostrar que puede haber espacio para las excepciones y que él es una de ellas[81].

Respecto al agón deberían ser puestos en boca del acusador los frr. 48, 49, 51, 50 Kn[82]. A Alejandro pertenecerían los frr. 55, 56 y 61 Kn. en que se defiende. De los fragmentos pertenecientes al discurso de acusación parece desprenderse que Paris está dispuesto a llevar a cabo una gran osadía, esta no puede ser otra que su pretensión de participar en los juegos, midiéndose él, un esclavo, con los hombres libres; lo que no queda claro es si esta era su intención desde el principio –y de ahí su disputa con los pastores– o si después de defenderse de sus compañeros ha decido mostrar su valía pidiendo a Príamo que lo deje participar en los juegos funerarios[83].

Sea como fuere, su contrincante no está dispuesto a que un simple pastor tome parte en los juegos y defiende su argumento apoyándose en los prejuicios típicos de la ideología aristocrática. Así, en primer lugar, el acusador advierte a Príamo que no hay nada peor que un esclavo que tenga ideas superiores a las de sus amos (fr. 48 Kn.). La misma línea de pensamiento se refleja en el fr. 51 Kn. Estos fragmentos que contienen afirmaciones de carácter general, fundadas sobre normas compartidas por todos, podrían pertenecer a la parte demostrativa de la ῥῆσις, mientras que los frr. 59 y 49 Kn. se presentan como observaciones injuriosas sobre la categoría de los esclavos. El fr. 49 Kn. pertenecería a la parte conclusiva del discurso[84]:

fr. 59 Kn.:
ἐκ τῶν ὁμοίων οἱ κακοὶ γαμοῦσ΄ ἀεί
De entre sus iguales los malvados toman siempre esposa

[81] Como señala DI GIUSEPPE (2012): 100.
[82] Vid. DI GIUSEPPE (2012): 82. JOUAN (1998): 65 coloca el fr. 48 Kn. en boca de la corifeo.
[83] Vid. JOUAN (1998): 50; CROPP (2004): 39; ROMERO MARISCAL (2003): 140; DI GIUSEPPE (2012): 81.
[84] Como señala DI GIUSEPPE (2012): 85-86.

fr. 49 Kn.:
ἤλεγχον· οὕτω γὰρ κακὸν δοῦλον γένος·
γαστὴρ ἅπαντα, τοὐπίσω δ΄ οὐδὲν σκοπεῖ

Lo he demostrado: pues hasta tal punto es malvada la estirpe esclava:
todo vientre, y no ve nada más allá.

En el fr. 59 Kn. encontramos la máxima del *similis cum simile* que aparece ya en *Od.* 17.218 cuando Melantio, al ver a Eumeo y al mendigo, afirma que los malvados siempre se unen. Más interesante es aún el fr. 49 Kn. en que los esclavos aparecen descritos como γαστὴρ ἅπαντα, expresión que recuerda vivamente a la usada por la Musa para definir a los pastores en Hes. *Th.* 26: γαστέρες οἶον. Ello se debe a que los esclavos son κακοί como se defiende en los dos fragmentos, palabra con una fuerte connotación moral que alude, como el fr. 49 Kn. deja bien claro, a la incapacidad de los inferiores de ver más allá de los apetitos más instintivos. De este modo en el agón se parangona βουκόλος = δοῦλος = κακός en oposición a ἀριστός = ἐλεύθερος = καλός.

Al inicio del discurso de defensa de Alejandro debería colocarse el fr. 56 Kn. donde el boyero hace referencia a que el hombre poco elocuente puede ser calumniado por el elocuente, que, aunque diga palabras injustas, obtiene crédito. Nos encontramos así ante el *tópos* antidemagógico habitual tanto en la tragedia de Eurípides en general como en esta trilogía en particular. Las críticas de Alejandro contra el lenguaje falaz, alejado de la verdad y de la virtud, debieron ser luego dolorosamente recordadas por el espectador en el siguiente drama de la trilogía, donde Palamedes verá triunfar sobre sí las embaucadoras razones de Odiseo. Asimismo, en *Troyanas* Helena intentará persuadir a Menelao no sólo de su inocencia, sino también de su actuación benefactora para la Hélade, razones que contradirá Hécuba acusándola de manipular el lenguaje para eludir su responsabilidad personal y su impudicia[85].

Cercano a este fragmento debía de estar el fr. 61 Kn.: † μισῶ σοφὸν ἐν λόγοισιν, ἐς δ΄ ὄνησιν οὐ σοφόν †. Con estas palabras Paris puede estar aludiendo a sus acciones provechosas en beneficio de los pastores que, gracias él, se vieron libres de asaltadores y fieras predadoras, lo que le hizo ganarse el sobrenombre de Alejandro. El verso hace referencia al tema general del desajuste entre palabras y acciones, y en particular, al de

[85] Vid. ROMERO MARISCAL (2003): 142.

la sabiduría limitada a un solo ámbito y no a aquellas cosas que serían necesarias. Tal polémica está ampliamente atestiguada en Eurípides: asociado al campo de la habilidad oratoria, σοφός está acompañado constantemente de cualificaciones morales de sentido negativo, que califican a oradores hábiles para defender con bellas palabras acciones injustas[86].

Estos dos tipos de σοφία son una muestra de la oposición que se da en esta obra entre la gente de la ciudad, ducha en palabras, y la gente del campo, con una sabiduría encaminada a la utilidad y el provecho. Ya en la *Odisea* Eumeo criticaba a Melantio por estar siempre merodeando en la ciudad (*Od*. 17.245-6), crítica recogida por el propio Eurípides en el discurso de mensajero de *Bacantes* donde el Pastor Mensajero no se fía del compañero frecuentador de la ciudad y ejercitado en discursos (*Ba*. 717), en una obra donde los φαῦλοι resultan ser más sabios que el propio rey.

Sin embargo, Eurípides no hará exponer a su protagonista teorías revolucionarias (que los esclavos son iguales a los hombres libres), sino que los términos de la cuestión se pondrán sobre el contraste riqueza/pobreza (cf. fr. 55 Kn)[87].

Príamo, convencido por los argumentos del joven pastor, decide dejarlo participar en los juegos, confiando en que el tiempo mostrará si el esclavo es bueno o malo (fr. 60 Kn.). Estos versos están cargados de ironía trágica, pues el retorno de Paris a Troya tendrá consecuencias más nefastas de las que el rey puede imaginar[88].

Finalmente, Paris demostrará su nobleza moral con hechos, al vencer en los juegos funerarios[89]. Sin embargo, debemos tomar el agón y las posturas que defiende Alejandro de forma muy irónica, ya que al final de la tragedia se demostrará que él es, en efecto, noble y, por tanto, sus talentos pueden adscribirse a su origen regio.

Los frr. 61b-c Kn. pertenecerían al segundo estásimo. En el tercer episodio tiene lugar la escena de mensajero en que este informa del éxito de Alejandro en los juegos a Hécuba y el coro. A esta escena debe adscribirse el fr. 61d Kn. que comienza con una esticomitia, apenas legible, entre el mensajero y la corifeo. De este fragmento puede

---

[86] Tal es la interpretación del fragmento que ofrece DI GIUSEPPE (2012): 95-96.
[87] Vid. DI GIUSEPPE (2012): 100. Sobre el contraste riqueza/pobreza en el agón puede verse ROMERO MARISCAL (2003): 187-88.
[88] Un análisis detallado del agón puede verse en ROMERO MARISCAL (2003): 181-95; DI GIUSEPPE (2012): 77-114.
[89] Como señala HAMPE en LIMC 1 s.v. 'Alexandros', p. 500, es posible que Policleto realizara la estatua del diadoumeno bajo la impresión reciente del *Alejandro* euripídeo. Por otra parte, un espejo prenestino del siglo IV a. C. pone el acento en que Alejandro era pastor cuando venció en los juegos, pues se le representa con el bastón típico del pastor y acompañado de un perro, vid. LIMC 1 s.v. 'Alexandros', nº 19.

deducirse que Príamo ha dado por vencedor a Alejandro al que ha entregado una corona (vv. 6, 13, 14). La corona de la victoria es un honor del que se considera digno a Alejandro (v. 7), por lo que el boyero habría obtenido un reconocimiento público comprometido[90]. En los versos 5, 8-10 se alude a que Alejandro además de fuerte es bello. Puede que se retome el tema del agón, el de la nobleza: más allá de las definiciones, el joven pastor es la demostración de que se puede ser bello y valeroso aun siendo de nacimiento humilde: una alusión al bajo estatus social de Paris es con toda probabilidad βουκ[, verosímilmente de βουκόλος, en el v. 10[91].

Tras este diálogo, ya la corifeo, ya Hécuba, que habría entrado en este momento en escena, pedirían al Mensajero que les diese información detallada sobre los acontecimientos, cosa que este haría en una ῥῆσις de cierta longitud. Al final de esta ῥῆσις debería colocarse, como señalan algunos estudiosos, el fr. 54 Kn. en que se hace referencia a que la εὐανδρία es más fácil de encontrar en los pobres, entrenados en el trabajo duro, que en los ricos, ablandados por el lujo y el boato[92]. En efecto, tal sentencia de carácter general estaría corroborada por la victoria de Alejandro en los juegos. Por otra parte, es normal tanto que el Mensajero haga juicios de valor acerca del discurso que acaba de ofrecer[93], como que se ponga de parte de los inferiores, a los que quizás él mismo pertenece.

El fr. 61a es un comentario en que, ya el Mensajero, ya el coro se compadece de Príamo *in absentia*, pues es gracias a los esclavos y no a los libres que vence[94].

En los versos iniciales del fr. 62a Kn. el coro anuncia a Hécuba la entrada de Héctor y Deífobo. El hecho de que los personajes sean anunciados indica que con el fr. 62a Kn. no nos encontramos al principio del episodio: el personaje que aparece justo después de un estásimo normalmente no es anunciado. Hay, por tanto, dos posibilidades: o la escena del Mensajero y aquella en que se tramaba el complot contra Alejandro pertenecen a un único episodio, o la salida del Mensajero era seguida de un estásimo, después venía Hécuba alcanzada por sus hijos, antes de la llegada de los cuales debía de haber por lo menos una escena de la que no han quedado huellas[95]. En el

[90] Vid. ROMERO MARISCAL (2003): 147-48.
[91] Vid. DI GIUSEPPE (2012): 118
[92] HUYS (1995): 353; DI GIUSEPPE (2012): 122 y CROPP (2004): 79-80. La sugerencia de incluir estos versos en el discurso de Mensajero fue hecha, por primera vez, por KOVACS, vid. KANNICHT (2004): 188. JOUAN (1998): 65 coloca este fragmento en el agón y atribuye estas palabras a Alejandro.
[93] Como señala DE JONG (1991): 74-76.
[94] JOUAN (1998): 68 atribuye estos versos al Mensajero; también lo hace CROPP (2004): 60, entre interrogantes. DI GIUSEPPE (2012): 126-27 los atribuye al coro.
[95] Vid. DI GIUSEPPE (2012): 130-31.

diálogo que sigue Deífobo se muestra terriblemente irritado por la derrota ante el esclavo, mientras que Héctor defiende la valía del vencedor y no ve ningún peligro en ello. La disputa continúa en el fr. 62b Kn. donde Héctor se hace abogado del victorioso joven, mientras que Deífobo recupera los motivos del agón, denunciando el peligro que supone dejar participar a los esclavos en las actividades de los hombres libres. Los versos 30-42, en labios de Hécuba, contienen una mención al homicidio. La reina muestra su reluctancia, probablemente, porque Héctor aún está en escena e imagina que este intentará desbaratar estos planes[96]. Lo que parece claro es que Hécuba y Deífobo esperarían la salida de Héctor para tramar el complot contra Alejandro. El fr. 62c Kn., atribuible a Hécuba, parece referirse a la elaboración de este. La aparición en este contexto de las palabras λάθραι y δούλης γυναικὸς (vv.4-5) ha sugerido a algunos estudiosos la posibilidad de que el motivo que empujase a Hécuba a querer dar muerte a Alejandro fuese la sospecha de que las simpatías que Príamo le había mostrado se debían a que era un hijo ilegítimo de este[97]. Sin embargo, puede que Hécuba esté preocupada por la estabilidad del reino, ya que todos los frigios lo admiran: κεῖνον μέν –ὅνθ΄ ὅς ἐστι– θαυμάζειν Φρύγας, / Πριάμου δὲ νικ . . . . γεραίφεσθαι δόμους (fr. 62d 22-3 Kn.). A pesar de su condición de esclavo, el boyero ha conseguido honores y reconocimiento en todo el país. El gentilicio épico Φρύγας alude a toda la población de Troya, no ya sólo como ciudad sino en su totalidad territorial.

Alejandro se ha ganado la casa real –a Príamo y a Héctor–; su origen rural y esclavo no ha impedido que toda la región lo honre con un prestigio público superior al de los legítimos herederos del poder de Príamo. Deífobo lo imagina llenando todo el recinto amurallado de la ciudad de Troya con las honras recibidas: πᾶν ἄστυ πλεροῖ Τροϊκὸν γαυρούμενος (fr. 62d 28 Kn.)[98].

Hécuba y Deífobo planean el asesinato sin que quede claro en el texto si va a ser cometido por la madre o por el hijo, en cualquier caso, ambos están de acuerdo en que el boyero debe ser asesinado[99]. La escena del ataque es reconstruida de forma más o

---

[96] Vid. DI GIUSEPPE (2012): 140-41, quien no descarta la posibilidad de que Héctor ya haya salido inmediatamente después del verso 36.

[97] Vid. HUYS (1995): 100, n. 45; JOUAN (1998): 52; CROPP (2004): 40. Recuérdese el comentario del fr. adesp. 286, atribuido al mensajero por CROPP (2004): 42.

[98] En cuanto a esta segunda posibilidad, más plausible, según el texto transmitido vid. DI GIUSEPPE (2012): 142-43 y, sobre todo, ROMERO MARISCAL (2003): 154-55.

[99] Ello depende de cómo reconstruyamos el verso 25 del fr. 62d Kn.: τῆ]ιδε χειρί ο σῆ]ι δὲ χειρί. JOUAN (1998): 72 y CROPP (2004): 84 se inclinan por la primera opción, pues la hipótesis 25-29 y las fuentes iconográficas dejan clara la participación directa de Hécuba en el crimen. Nosotros también nos inclinamos por esta lectura. Contra DI GIUSEPPE (2012): 149.

menos similar por los estudiosos[100]: según el plan tramado el muchacho debía de ir a palacio, puede que fuese Deífobo quien lo condujese con alguna excusa o puede que fuese allí acompañado por Príamo después de los Juegos. Sin embargo, el rey estaría ausente en el momento de la agresión. Que al menos parte del ataque tenía lugar en escena está claro por *hyp*. 29-30, fr. 62i Kn. y la confrontación con el *Cresfonte*.

En Higino Alejandro se refugia junto a un altar. La hipótesis de la obra de Eurípides no dice nada de esto, pero lo atestiguan las fuentes iconográficas[101]. Puede que Alejandro saliese del palacio y se refugiase en el altar perseguido por Hécuba, Deífobo y probablemente otros hombres armados.

El altar debe ser el de Zeus *Herkeios* donde Príamo fue asesinado por Neoptólemo como confirma Eurípides en *Hec*. 23 y *Tr*. 16-17 y 483. Este podría ser un indicio a favor de la presencia del altar en la escena del *Alejandro*; es un eco interno en la trilogía: el hijo escapa a la muerte justo en el lugar donde el padre morirá[102].

A la escena del ataque está estrechamente ligada la del reconocimiento y la profecía de Casandra: frr. 62e-h Kn. Puede que Hécuba fuese retenida en un primer momento por la reverencia debida al altar de Zeus y que en este instante llegase Casandra, que podría haber mantenido un breve diálogo con la madre y después habría caído en un éxtasis profético, indicando que Alejandro es el hermano que se creía muerto[103]. A continuación habría llegado el Pastor para corroborar las profecías de la joven[104]. Al ataque propiamente dicho solo puede adscribirse el fr. 62i Kn.

En las posibles reconstrucciones de la escena de reconocimiento, aunque especulativas, parece no haber espacio para Príamo, que estaría excluido debido a la

---

[100] Vid. JOUAN (1998): 52-57; CROPP (2004): 41-42; y, sobre todo, DI GIUSEPPE (2012): 153-57 a quien seguimos principalmente.

[101] Vid. supra, pp. 442-43. n. 48. KARAMANOU (2013): 415-31 basándose en los relieves de espejos etruscos inventariados en LIMC 1 s.v. 'Alexandros', nos 21-23, reconstruye la escena del ataque sobre Alejandro como sigue: Alejandro entra en palacio, donde se le va a tender la emboscada, persuadido por Hécuba, del mismo modo que Lico, en *Antíope*, entra en la cueva persuadido por el pastor. El ataque se inicia en palacio, de acuerdo con las convenciones dramáticas. Después Alejandro aparece ante los ojos del público huyendo de sus atacantes, Deífobo, armado con una espada y Hécuba, armada con un hacha. El joven se refugia en el altar de Zeus *Herkeios*, lo que impide a sus perseguidores perpetrar el crimen. Deífobo debería aparecer como personaje mudo, ya que el tercer actor tenía que interpretar a Casandra, y después, al padrastro que revelaría la verdadera identidad de Alejandro.

[102] Vid. DI GIUSEPPE (2012): 155 y KARAMANOU (2013): 425.

[103] La escena sería similar, pues, a la de *Ión*.

[104] El pastor podría haber aparecido ya antes en la obra, quizás junto al coro secundario cuando aparece por primera vez Alejandro. SNELL justificó la motivación dramatúrgica del personaje al asignarle la función de conducir el toro favorito de Alejandro como premio para los juegos. De ahí que el personaje estuviera disponible para la escena de reconocimiento y su presencia en escena no fuera inopinada. Cf. DI GIUSEPPE (2012): 81-82, n. 86. Sin embargo, nos parece poco probable que el motivo del toro apareciese en la obra euripídea, ya que como deja clara la *hypothesis* (15 ss.) los pastores condujeron a Alejandro ante Príamo debido a su arrogancia.

falta de un actor que pudiese interpretarlo (los personajes en escena serían cuatro: Hécuba, Príamo, Alejandro y el Pastor, ninguno de los cuales podría ser un personaje mudo)[105]. La hipótesis no menciona al rey, aunque sí lo hace Higino, que, como hemos visto, no siempre sigue a Eurípides.

La hipótesis dice que el padre adoptivo se ve obligado a decir la verdad. Hay quien ha pensado que solo puede ser Príamo quien lo obliga, pero Hécuba, además de estar acompañada por Deífobo y hombres armados, es reina y tiene la suficiente autoridad como para obligar al pastor a hablar. Al interrogatorio podría pertenecer, como señala Lidia Di Giuseppe, el fr. 50 Kn. normalmente colocado en el agón: δούλων ὅσοι φιλοῦσι δεσποτῶν γένος, / πρὸς ὁμοίων πόλεμον αἴρονται μέγαν. En efecto, las palabras no pueden referirse a Alejandro que no es especialmente amigable con sus dueños con quienes, de hecho, discute. Tampoco hay razón para que se refieran al coro secundario de pastores, ya que estos acusan a Alejandro de arrogancia y no se ve claro por qué, por ello, se mostrarían especialmente devotos a sus amos. El padre adoptivo de Alejandro pronunciaría estas palabras refiriéndose a sí mismo porque, habiendo criado al niño cuando debía morir, lo ha salvado y amado como un hijo suyo, provocando una disputa con sus iguales, ya que los demás pastores están molestos por la soberbia del joven. Bajo presión el anciano pastor trataría de justificarse por su largo silencio debido, bien al miedo que sentía por haber desobedecido a sus amos (que, probablemente le habrían encargado abandonar al niño, como sucede en el *Edipo Rey* de Sófocles), bien al temor a los problemas que hubiesen podido surgir entre los pastores si se hubiese sabido la verdadera identidad de Alejandro[106].

Una posible referencia a este anciano pastor puede contenerse en *Troyanas* donde Helena, defendiéndose ante Menelao, indica que la culpable primera de la Guerra de Troya es Hécuba por haber parido a Paris (919-20) y, en segundo lugar, ὁ πρέσβυς (921) que no mató al que después se llamaría Alejandro. Los estudiosos no llegan a un acuerdo acerca de a quién se refiere ὁ πρέσβυς: unos abogan por Príamo, el padre de la criatura[107]; otros, por el viejo pastor, su padre adoptivo. Esta segunda hipótesis nos

[105] En las fuentes iconográficas, sin embargo, están presentes en la escena de reconocimiento Alejandro, Hécuba, Príamo, Políxena, Casandra y una diosa, ya Ártemis, ya Afrodita. Vid. LIMC 1 s.v. 'Alexandros', nos. 16 y 17.
[106] DI GIUSEPPE (2012): 173-74.
[107] Vid. e.g. HUYS (1995): 158-59 y (1985): 240-53, donde argumenta que el πρέσβυς de *Troyanas* debe de ser Príamo porque a) Helena acaba de culpar a Hécuba, por tanto, lo normal es que el πρέσβυς se refiera a Príamo al que culpa en concomitancia con su esposa y b) sería bastante extraño que Helena responsabilizara de la Guerra de Troya a un oscuro esclavo al que ni siquiera Eurípides concede un nombre propio en su *Alejandro*.

parece bastante plausible porque (i) supondría un eco de la tragedia que abría la trilogía; (ii) el hecho de que antes se le haya llamado Paris (*Tr*. 920) y ahora se le llame, en cambio, Alejandro (*Tr*. 922) puede aludir a que fueron precisamente los pastores quienes le dieron ese nombre, como bien sabe ya el público que ha asistido a la representación de *Alejandro* y (iii) estos versos de *Troyanas* indicarían que al pastor no se le ordenó abandonar al niño, sino matarlo, lo que viene a corroborar nuestra hipótesis de que ὁ πρέσβυς se refiere al pastor, ya que sería demasiado doloroso para un padre matar a su hijo con sus propias manos, acción que suele recaer en esclavos de palacio, sobre todo, pastores (que pueden matar al bebé de forma indirecta abandonándolo en el monte, lugar que los pastores transitan con asiduidad)[108].

Por otra parte, ignoramos si Eurípides habría consignado algún nombre al pastor, aunque, como advierte Huys[109], la insistencia acerca del anonimato del pastor en la *hypothesis* –contra la tendencia habitual en las *hypotheseis* de reseñar los nombres propios de todos los personajes del drama– y la comparación con otras tragedias en las que concurre también este tipo de personaje, hacen pensar que en esta obra el pastor no tuviera más nombre que el de su oficio y función en la tragedia. En opinión de Huys, es muy probable que el pastor fuera de hecho el encargado de exponer al niño que después crió, desobedeciendo el mandato de Príamo, aunque Timpanaro conjetura una situación análoga a la de Edipo, i. e., que el criado encargado por Príamo, compadeciéndose del niño, lo entregase a un pastor del Ida para que lo criara como propio[110]. Para Coles, es probablemente Príamo quien hace venir al pastor para interrogarlo y aclarar la situación[111]. Mientras se presentaba el pastor podía haber tenido lugar el último estásimo de la obra. Scodel duda, sin embargo, de esto y apunta la posibilidad de que fuera el propio personaje *sua sponte* el que se decidiera a intervenir, al seguir de cerca el cariz de los acontecimientos y escuchar, probablemente, los gritos de auxilio proferidos, quizás, por el joven[112].

Si la presencia de Hécuba es muy probable en el momento del reconocimiento y también dramáticamente deseable, la de Príamo se podría suponer para el momento sucesivo a la salida del Pastor, que dejaba disponible a un actor para interpretar al rey,

[108] No sabemos si en el *Alejandro* de Eurípides el pastor habría sido, además, el que había recibido la orden de exponer al niño, del que finalmente se habría compadecido. Algunas versiones de este mito así lo creían y daban incluso un nombre propio al pastor: Arquialas, en Schol. A ad Hom. *Il*. 3. 325 y Agelao en Apollod. 3.12.5.
[109] HUYS (1995): 316-17.
[110] TIMPANARO (1996): 38.
[111] COLES (1974): 28-29.
[112] Vid. SCODEL (1980): 37.

de modo que ellos concluyeran la tragedia reconociendo oficialmente al hijo en la familia. Con una conclusión "humana" y todos los actores sobre la escena se excluiría la presencia de un *deus ex machina,* como han sugerido algunos estudiosos[113].

El aparente final feliz de la primera obra de la trilogía es todo apariencia, un espejismo y un engaño, como demostrará la pieza final, *Troyanas*, donde se describen con crudeza las funestas consecuencias del regreso de Paris a Troya, pero como afirma Cropp «Rather than presenting a comprehensible historical process, the two plays express, each in its own way, the tragic futility of human hopes, aspirations and reliance of 'reason' which an event such as the fall of Troy represents. Between them, Euripides' production of 415, in conjunction and contrast, stood a very different play, *Palamedes*, which portrayed man's capacity for using his own greatest gifts to malevolent and self-destructive ends, and focused significantly on the Greeks at Troy rather than the doomed Trojans»[114].

En *Alejandro* la figura del pastor, como ha demostrado Lucía Romero Mariscal[115], adquiere un valor simbólico que configura el espacio del Ida en contraposición al de Ilión.

En primer lugar, Ilión no parece disfrutar de calma al menos desde el momento en que Alejandro intenta tomar parte en ella. Esta situación de crisis cívica está, además, ligada estrechamente al palacio, tanto desde el principio como durante el mismo desarrollo de la obra.

Alejandro trae consigo la crisis al hogar y a la ciudad. El hogar está, en efecto, representado por Príamo y Hécuba que son, en última instancia, los encargados del gobierno de la ciudad cuyo orden y estabilidad garantizan. Este orden corre peligro desde el momento en que Alejandro quiere participar en unos Juegos a los que no tiene derecho por su rango. Su participación quebrantará el orden de la ciudad y provocará una cadena de transgresiones que tendrán lugar en todos los ámbitos de la misma. El joven resultará vencedor en todas las pruebas, lo que agrava aún más la situación, pues se gana la admiración, simpatía y afecto del pueblo, que puede verlo como un líder. Si Alejandro conquista igualmente el favor de Príamo, no sólo se habrá internado en la

[113] WEBSTER (1967): 174 consideró que la obra acababa con un dueto lírico de reconocimiento entre Hécuba y Príamo, que daría lugar a la aparición de Apolo *ex machina*. JOUAN (1998): 57, seguido por ROMERO MARISCAL (2003): 161, se inclina por Afrodita. Una lista de argumentos, bastante convincentes, en contra la hipótesis de la aparición de un *deus ex machina* puede verse en CROPP (2004): 41-42; DI GIUSEPPE (2012): 178-80.
[114] CROPP (2004): 48.
[115] Vid. ROMERO MARISCAL (2003): 165-76 de quien bebemos ampliamente en las siguientes líneas.

ciudad, sino que ingresará también en palacio, adquiriendo una categoría familiar hasta entonces negada. La discordia que estos hechos provocarán amenazará incluso los espacios sacros de la ciudad, a los que Paris se habrá de acoger como suplicante por su vida.

Desde un principio lo que parece desprenderse de las palabras conservadas en el fragmento 46a Kn. es una situación de crisis político–social que afecta a todo el territorio de Troya. La ἔρις (fr. 46a 4 Kn.) está presente en cualquier revuelta o levantamiento político, y, en este caso, el hecho de que el genitivo (subjetivo) que complementa a ἀνάστασιν sea γῆς (fr. 46a 16 Kn.), puede ser expresivo de la situación de conflicto provocada por Alejandro, una situación que afecta a la configuración territorial de las comunidades políticas antiguas, la de la integración del campo en la ciudad.

En este sentido, la estudiosa afirma que *Alejandro* representa el conflicto entre el espacio político de la ciudad y el apolítico de la ἐσχατιά. El boyero solitario acudirá ahora a la ciudad, de la que pretende formar parte al participar en los Juegos conmemorativos. Este *outsider* no acepta ningún tipo de convención ni social ni política que imponga un orden sobre la naturaleza, por lo que se enfrenta a todos aquellos que sí confían en dichas delimitaciones normativas: la comunidad de pastores al servicio de Príamo, por un lado, y la comunidad ciudadana representada por Deífobo y Hécuba, por otro[116].

Señala también la estudiosa, que al plantear los orígenes de la guerra de Troya en términos de oposición entre el espacio político de la ciudad y el espacio apolítico de la montaña, entre los sujetos que habitan dichos espacios contrapuestos y entre las convenciones que así los delimitan, Eurípides aborda uno de los temas que el pensamiento político tradicional había ya explorado al hilo de su historia y que durante la guerra del Peloponeso se convirtió en una experiencia trágica similar a la que se representa en *Alejandro* bajo la fábula mítica que dio pie a la guerra troyana. Las experiencias históricas del siglo VI a. C. en Mégara vividas por Teognis y del siglo V a. C. en Atenas por Solón y Clístenes afrontaron dicha oposición, pero es sobre todo al principio de la guerra del Peloponeso cuando la tensión entre los habitantes de la ciudad y los del campo se hace más traumática, al abrir la ciudad de Atenas sus puertas a una

[116] Como señala BORGEAUD (1993): 335, el rústico, tiene el privilegio simbólico de situarse en la intersección entre lo salvaje y lo civilizado, y el de conocer, por lo tanto, los caminos de la urbanidad, los senderos que llevan del desorden al orden o a la inversa. Este personaje, continúa el estudioso, ocupa, de manera ideal, una posición liminal entre las "fronteras" (*eskhatiai*) y el centro urbano (*asty*).

ingente masa de población rural y agreste que a duras penas se integra en la ciudad y la contamina, con los terribles resultados de la virulenta propagación de la peste que describe Tucídides en el segundo libro de su *Historia de la guerra del Peloponeso*[117].

De este modo, Eurípides, explota, como Sófocles en su obra homónima, la confrontación entre el rústico y el ciudadano, una oposición que lleva a reflexionar sobre el espacio político, sobre su salud y bienestar[118].

El término βουκόλος, con el que es designado Alejandro a lo largo de la obra, comporta connotaciones de primitivismo agreste y de oposición respecto a la ciudad, con la que mantiene una difícil tensión de ambigüedad; el βουκόλος es un personaje marginal y liminal, alejado del centro de la ciudad, a la que rodea en su periferia y cuya oposición con la misma se representará en esta tragedia mediante los términos de inclusión/exclusión. Pero esta denominación, además, está igualada en la obra con los términos δοῦλος y λάτρις, lo que implica que el βουκόλος está excluido de la ciudad y sus instituciones, pues pertenece a la más baja y detestable clase social.

La tragedia de Troya comienza en *Alejandro* como la tragedia de una unión del espacio que originariamente se hallaba dividido y restringido entre la ciudad, por un lado, y la montaña, por otro. Como señalaba el prólogo, el niño fue expuesto, por razones políticas, en la montaña, lugar salvaje y pastoril, donde el mito ubica el abandono de los niños no deseados a manos de un pastor que, en ocasiones, siente compasión por el bebé. Para Eurípides el Ida se configura como el espacio pastoril, salvaje y liminal por antonomasia.

Criado en la austeridad de la pobreza y educado en la silvestre libertad de las montañas, Alejandro enseña a la ciudad un tipo diferente de excelencia singular, la nobleza personal, porque, aunque noble por su verdadero origen, como pastor posee otro tipo de conocimiento también necesario. Como intuye M. Huys, «it is almost certain (...) that just as in Sophocles' 'Alexandros', the primitive but idyllic and uncorrupted surrounding of Paris' ἔκθεσις and τροφή were opposed to the decadence and the intrigues of the city and the palace»[119].

Otro indicio léxico que sostiene esta interpretación lo constituye el propio anonimato de Alejandro, cuyo nombre propio probablemente no aparecería pronunciado

[117] Vid. ROMERO MARISCAL (2003): 168-69. Para la Guerra del Peloponeso como conflicto histórico que dio lugar a la oposición campo/ciudad en el siglo V a. C., vid. BORGEAUD (1993): 330-33 y JONES (2004): 5-8.
[118] Vid. ROMERO MARISCAL (2003): 170; DI GIUSEPPE (2012): 18-20. Para los problemas derivados de la tensión campo/ciudad en época clásica, vid. OSBORNE (1987): 50-51.
[119] HUYS (1985): 182.

hasta el final de la obra y que, durante todo el drama, asume el apelativo de βουκόλος, sobre todo, y de δοῦλος. Ignoramos si en alguna ocasión se le denominaría por el gentilicio propio de su origen silvestre: Ἰδαῖος , un apelativo muy común de Alejandro en otras obras de Eurípides y característico de la función que representa como pastor de las montañas cada vez que se evocan los episodios de su vida referidos a la ἔκθεσις y la τροφή, por un lado, y a la κρίσις θεῶν, por otro, como *archai* del desastre de la guerra. Es probable que en *Alejandro* se hiciera alusión a tal apelativo antes de que se revelaran los dos nombres del personaje, Paris y Alejandro.

En este sentido, ya hemos señalado más arriba que Willamowitz[120] apuntó la posibilidad de que Ἰδαῖος fuese el nombre que se le diese a Alejandro por parte de los demás personajes antes de su reconocimiento. Creemos bastante plausible que en el prólogo se hiciese mención a que el Juicio ya había tenido lugar, pues de los pasajes hasta ahora analizados en que Eurípides trata el mito parece que el dramaturgo sigue el orden: exposición, Juicio, reconocimiento. Así, nada más ser readmitido en Troya Paris habría zarpado hacia Esparta para secuestrar o seducir a Helena.

La dramaturgia euripídea parece complacerse en representar al personaje del pastor en el seno de una comunidad rústica en la que surge la disensión. A diferencia de las comunidades pastoriles de *IT* y *Bacantes*, en *Alejandro* la disensión no se resuelve rápidamente por medio de la discusión y del acuerdo de la mayoría, dado el individualismo y protagonismo del personaje de Alejandro, pastor sólo de nombre y no de hecho. Alejandro no cumple la función dramática de un personaje secundario como es el pastor mensajero, sino que ostenta el protagonismo trágico. Aquí la disensión no se relata sino que se representa –probablemente Eurípides contaba en 415 a.C. con un generoso corego dispuesto a financiar un coro secundario extra, al que quizás le resultó poco gravoso vestir con pieles de animales y otros elementos pastoriles, como bastones o lanzas y sandalias. Con todo, una constante dramatúrgica en Eurípides parece ser la de destacar la condición humilde del personaje del pastor, que en *Alejandro* es descrita en marcados términos socio-políticos al insistir recurrentemente en su condición servil. Los pastores de *IT* y de *Bacantes* están al servicio del rey de la región (Toante y Penteo en cada caso), a quien quieren satisfacer incluso a pesar de sus reservas personales, especialmente explícitas en el caso del segundo. Alejandro, en cambio, muestra su

[120] Vid. supra, p. 445, n. 57. Nos alejamos aquí de ROMERO MARISCAL (2003): 166-67 que opina que el Juicio, bien no aparecía, bien era mencionado por Afrodita al final de la obra. Desde nuestro punto de vista, los fragmentos conservados no hacen necesaria la aparición de un *deus ex machina*.

hybris al no someterse a la voluntad del rey, su señor, y querer participar en unos juegos para hombres libres. Con todo, en todas estas obras estos humildes personajes, no corrompidos por la vida de la ciudad, poseen una sabiduría valiosa que se manifiesta en su relación con el mundo de la naturaleza. Esta no está idealizada: es un mundo sometido a fuerzas superiores como las de los dioses, o al asalto y ataque de enemigos (fieras, ladrones, extraños…) ante las que los pastores reaccionan y de las que aprenden duramente, como se ve en *Alejandro*.

La duplicidad entre Paris, que redundaría en la condición pastoril del muchacho por la relación con el zurrón de pastor[121], y el sobrenombre, quizás malintencionado, de Alejandro, que apunta a su supremacía como defensor de un rebaño al que, normalmente, la figura tradicional del pastor apenas puede defender, resume las contradicciones de este príncipe-pastor que no sabe que lo es.

4. *Helena*: el pastor engañado

En *Helena* es la propia heroína quien recita el prólogo en un discurso metamitológico en que nos habla de su propia leyenda: su nacimiento, su patria y las distintas vicisitudes que la han llevado al momento presente[122]. Tras pasar revista a su "dudosa" genealogía, la heroína se refiere al Juicio de Paris como ἀρχή κακῶν (vv. 22-30):

> Ἑλένη δ' ἐκλήθην. ἃ δὲ πεπόνθαμεν κακὰ
> λέγοιμ' ἄν. ἦλθον τρεῖς θεαὶ κάλλους πέρι
> Ἰδαῖον ἐς κευθμῶν' Ἀλέξανδρον πάρα,
> Ἥρα Κύπρις τε διογενής τε παρθένος, 25
> μορφῆς θέλουσαι διαπεράνασθαι κρίσιν.
> τοὐμὸν δὲ κάλλος, εἰ καλὸν τὸ δυστυχές,
> Κύπρις προτείνασ' ὡς Ἀλέξανδρος γαμεῖ,

[121] En efecto, algunas fuentes hacen derivar el nombre de Paris de πήρα, el zurrón en el que el Pastor habría recogido al niño, vid. HUYS (1995): 225-26.

[122] El género de *Helena*, como el de *Ifigenia entre los tauros*, y otras obras euripídeas, ha sido motivo de discusión. Así, e.g. BURNETT (1971): 76-100 en su análisis de la pieza nota varias concomitancias con el drama satírico; KITTO (1968): 311-29 la agrupa junto con *Alc*., *IT*. e *Ion* bajo el epígrafe de 'Euripides Tragi-Comedies'. Critica el uso de este tipo de etiquetas WRIGHT (2005): 7-43. MASTRONARDE (2010): 44-62 afirma que, si bien términos como "prosatírico", "melodrama", "tragicomedia", etc., pueden ayudarnos a poner de relieve algunas de las características de las obras, no deben utilizarse para negar la variedad de asuntos que una tragedia podía tratar ni para menospreciar la tragedia euripídea en nombre de un estrecho concepto de "lo trágico". DALE (1967): IX defiende en su edición de la obra que estamos ante una tragedia. Para la metamitología en esta obra, vid. WRIGHT (2005): 133-57.

νικᾶι. λιπὼν δὲ βούσταθμ' Ἰδαῖος Πάρις
Σπάρτην ἀφίκεθ' ὡς ἐμὸν σχήσων λέχος[123]. 30

Me llamaron Helena. Los males que he sufrido
voy a decirlos. Llegaron tres diosas, a propósito de su belleza,
a la gruta Idea junto a Alejandro,
Hera, Cipris y la hija de Zeus, la virgen, 25
porque querían que decidiese en el juicio de belleza.
Prometiendo mi propia belleza, si es que es bella la desgracia,
Cipris a Alejandro para que la desposara,
ganó. Y tras abandonar los establos de los bueyes el Ideo Paris
a Esparta llegó con la intención de poseer mi lecho. 30

Como en las odas corales de *Andrómaca* y *Hécuba* el espacio del encuentro es de nuevo el Ida, pero mientras que allí Alejandro se encontraba con las diosas al aire libre, junto a los establos o en los bosques del Ida aquí el héroe está totalmente oculto, en lo más profundo de la montaña, esto es, en una gruta (κευθμών, 24) [124]. Ello apunta, como en las tragedias hasta ahora analizadas, a la soledad y el aislamiento del pastor, pero subraya, además, el carácter rústico y, sobre todo, primitivo de su hábitat, ya que la gruta tiene la función de ser una "casa" antes de la llegada de la civilización[125] y así es quizá como hemos de entenderla en este pasaje, pues no hay nada en el texto que apunte a que Alejandro se encontraba en esta caverna para guarecerse a sí mismo y a sus rebaños del mal tiempo, es decir, la gruta haría las veces de hogar. Así, frente a la alquería, morada de Alejandro en *Andrómaca* (282), en *Helena* el joven posee una vivienda más primitiva, en cuanto una alquería precisa de construcción humana mientras que la cueva forma parte del enclave natural. Ello acentúa aún más, en comparación con las tragedias precedentes, la separación de Alejandro de la ciudad y el entorno bucólico y natural en que se desarrolla el famoso Juicio.

[123] Citamos por la edición de DIGGLE (1994).
[124] Como señala SEAFORD (2003): 159 en su comentario al verso 293 del *Cíclope* donde hallamos el mismo vocablo, κευθμών en Eurípides significa cueva, gruta. Discrepamos, por tanto, de DALE (1967): 90 quien en su comentario a los versos 358-59 de *Helena* afirma que la cueva no forma parte del paisaje habitual de Paris en el Ida y que, por tanto, el vocablo no debe traducirse así. Cf., en cambio, ALLAN (2008): 149-50.
[125] Vid. BUXTON (1994): 105.

Se menciona aquí a las diosas (25, cf. también *Tr*. 925-31) y se pone el acento en la belleza: κάλλους πέρι, 23; μορφῆς θέλουσαι διαπεράνασθαι κρίσιν, 26, no solo para enfatizar el tema del Juicio y la posible "vanidad" de las deidades, sino porque el premio en el concurso va a ser desposar la belleza de Helena: τοὐμὸν δὲ κάλλος (...) Ἀλέξανδρος γαμεῖ (27-28); belleza que la heroína ve, no como un regalo, sino como una desgracia (εἰ καλὸν τὸ δυστυχές, 27), debido a los males que ha causado a raíz del funesto Juicio. En este sentido, la cueva puede simbolizar algo más que el aislamiento del pastor, pues es en este paisaje donde suelen darse en el mito comportamientos fuera de la norma, sobre todo, sexuales[126]: Cipris, al prometer el lecho de Helena, está instigando un adulterio.

Cuando las diosas se presentan el Priámida es llamado Alejandro (nombre que le dieron los pastores) mientras que al partir hacia Esparta se le denomina Paris (nombre que le dieron sus padres)[127], lo que puede ser otro indicio de que el orden que sigue Eurípides en la evocación del mito es exposición, Juicio, reconocimiento, como hemos argumentado en el epígrafe dedicado a *Alejandro*. Podría argüirse, contra esta hipótesis, que el verso dice λιπὼν δὲ βούσταθμ' Ἰδαῖος Πάρις (29) lo que parece apuntar a que el joven abandonó el Ida y se dirigió inmediatamente a Esparta o, como propone England, en su comentario a *Ifigenia en Áulide*, que una vez reconocido abandonó Troya para volver al Ida[128]. No es necesaria, desde nuestro punto de vista, tal asunción, pues, como hemos visto en la *Ilíada*, no es anormal que los Priámidas pastoreen los rebaños paternos (cf. *Il*. 5.311-3; 6.421-4; 11.104-6; 15.545-51; 20.86-93, 187-94). Creemos, sin embargo, que este no es el caso aquí, sino que con este verso Eurípides trata de fundir las "dos personalidades de Paris": como Ideo abandonó los establos y habría sido solo después del reconocimiento que obtuvo, ya como príncipe Paris, los medios necesarios para zarpar hacia la Hélade. La poesía, en efecto, comunica de una forma bien distinta a la prosa debido a su capacidad de expresar, con pocas palabras, distintos significados y, por ende, distintas historias. Paris siempre será Ἰδαῖος porque el Ida es el lugar de su exposición; el de su salvación por parte de los pastores; su hogar en su infancia y primera juventud, el enclave del Juicio y el monte del que se extrae la madera para construir el barco que lo llevará hacia Esparta (cf. *Hec*. 631-3; *Hel*. 229-32). La mención del Ida y del Ideo adquiere, por tanto, connotaciones inquietantes y negativas

[126] Vid. BUXTON (1994): 106.
[127] Según puede deducirse del fr. 42d Kn. del Alejandro. Como hemos dicho más arriba, p. 445, n. 59, hay varias tradiciones acerca de quien impuso al joven su doble nombre.
[128] ENGLAND (1891): 130.

en las tragedias euripídeas, pues es la montaña donde el niño abandonado que debía haber muerto para evitar grandes calamidades, se salvó, y el escenario del Juicio, ἀρχή κακῶν[129].

Cabe señalar que en este discurso prologal en que la heroína pone en entredicho lo que se cuenta acerca de ella, sobre todo, la insólita historia de su nacimiento (ἔστιν δὲ δὴ / λόγος, 17-8; εἰ σαφὴς οὗτος λόγος, 21)[130], el Juicio de Paris aparece como el único hecho cierto que no se somete a escepticismo ni a una interpretación racionalista[131]. En efecto, después del concurso de belleza, Hera, airada, fabricó un fantasma que dio a Paris en lugar de la verdadera Helena, que fue llevada por Hermes a Egipto (31 ss.). De este modo, el Juicio adquiere un papel fundamental en la obra, pues es el único evento del que no puede dudarse, desencadenante no solo de males, sino de la confusión ὄνομα/σῶμα, que constituye el núcleo central del argumento de *Helena*.

La importancia del Juicio está, además, marcada, porque se menciona justo al principio, en el prólogo, y no en las odas corales, como sucede en *Andrómaca* y *Hécuba*. La heroína volverá a lamentarse de este suceso en varias ocasiones (cf. 229-39; 676-8). Especialmente interesantes para nuestro estudio de la caracterización de Paris como pastor del Ida son los versos 357-59, un *kommos* entre Helena y el coro en que la heroína, creyendo que su marido ha muerto, amenaza con suicidarse colgándose de una cuerda, o con una espada:

> *θῦμα τριζύγοις θεαῖσι*
> *τῶι τε σήραγγας Ἴ-*
> *δας ἐνίζοντι Πριαμί-*
> *δαι ποτ' ἀμφὶ βουστάθμους*

El pasaje no está exento de problemas textuales. Los manuscritos dan para los versos 358-59: σύραγγ΄ ἀιδοαὶ σεβίζον, un grupo de palabras que no tiene mucho sentido, por lo que Badham propuso reconstruir σήραγγας Ἴδας ἐνίζοντι, lectura

[129] Para ALLAN (2008): 151, el marcado contraste entre el final del verso 29 (*Idaios Paris*) y el principio del verso 30 (*Sparten*) es digno de señalar pues subraya la rapidez con la que Paris pasa «from his bucolic lifestyle near Troy to the abduction of Helen at Sparta».

[130] Según KITTO (1968): 317-18 el escepticismo de Helena sería compartido por el público de modo que hacerla dudar de su propio mito tendría una intención claramente humorística; WRIGHT (2005): 133-57, en cambio, arguye que la metamitología tiene un fin serio en la obra, el de poner en duda un conocimiento transmitido durante siglos de tradición. Cf., también, FUSILLO (1997): 46-47, n. 9.

[131] Como ha señalado DALE (1967): 79.

adoptada por Diggle[132], pero el uso de ἐνίζοντι con el plural σήραγγας es inapropiado, por lo que quizás debamos adoptar la propuesta de Dale[133]: τῷ τε σύριγγος αὐδᾷ σεβίζοντι, por lo que el texto quedaría de la siguiente forma:

> *θῦμα τριζύγοις θεαῖσι*
> *τῷ τε σύριγγος αὐ-*
> *δᾷ σεβίζοντι Πριαμί-*
> *δαι ποτ' ἀμφὶ βουστάθμους*
>
> *Como sacrificio a las tres uncidas diosas*
> *y al Priámida que con*
> *el canto de su siringe las celebró*
> *antaño junto a los establos de bueyes*

La lectura adoptada por Dale nos parece plausible por las siguientes razones:

1) La siringe es el instrumento pastoril por antonomasia que aparece ya en la *Ilíada* en manos de pastores (cf. *Il*. 18.526), inventada además por Hermes (cf. *h.Herm.* 511-2), el dios pastor, que tanta importancia tiene en otras evocaciones del Juicio como conductor de las diosas.

2) No es ajeno al mitema del mortal, casi siempre pastor, protagonista de un encuentro divino que este se encuentre tocando un instrumento, así, el noble Anquises estaba tocando la lira cuando Afrodita apareció ante él (cf. *h.Aphr.* 68-80).

3) En *IA* 575 Paris toca la siringe y, como estamos viendo, Eurípides suele enfatizar ciertos temas en su evocación del Juicio: el paisaje, el baño de las diosas, la soledad de Paris, etc., a los que ahora habría que añadir el motivo del pastor músico, que será ampliamente explotado por el dramaturgo en *Antíope*.

En la tradición iconográfica Paris suele aparecer tocando la lira o cítara, en la más pura tradición épica[134]. A través de la siringe Eurípides podría darle a Paris una condición social más apropiada a su caracterización teatral, como un humilde pastor troyano con la humilde siringe de melodías frigias (cf. *IA* 576-77.

---

[132] Cf., también, ALLAN (2008): ad loc, para quien la conjetura de Badham «restored Paris to his traditional haunts on Mt. Ida, the scene of the Judgement».
[133] DALE (1967): 90-91.
[134] Vid. LIMC 7 s. v. 'Paridis iudicium', nos 9, 13, 17, 19, 20, 21, 29, 30, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 43, 45, 105, 110. Ya en *Il.* 3.54 se hace referencia a la destreza citaródica de Paris.

Helena imagina su muerte como un sacrificio a los causantes de sus desgracias: las tres diosas y Paris[135]. El joven se encontraba tocando la siringe, bien para guiar su ganado, bien como mero pasatiempo y Helena imagina que dedicó una canción a las divinidades, que podríamos considerar una "oda a la belleza".

En *Helena* el pastor Alejandro, como el resto de personajes de la tragedia, es víctima del engaño y las artimañas de los dioses, pues creyendo haberse llevado a casa a la mujer más bella, lo que tiene es un εἴδωλον que provocará años de angustia y sufrimiento para todos los implicados, de forma directa o indirecta, en la Guerra de Troya.

En cuanto a la representación del Juicio, junto a motivos recurrentes en la obra de Eurípides –el Ida como enclave funesto, el baño de las diosas (676-8), los establos pastoriles, la soledad de Paris–, encontramos nuevos temas. Alejandro parece vivir en una gruta, alejado de todo contacto social, y se nos presenta la imagen del pastor músico, tan cara a Eurípides y a la poesía bucólica de época helenística. La soledad es, en efecto, el estado ideal para deleitarse con la belleza del entorno entonando deliciosas melodías. La naturaleza bucólica es característica del espacio extraescénico de las tragedias de Eurípides que desarrollan motivos pastoriles, así como del espacio escénico de *Antíope* y del único drama satírico del autor conservado completo, también de ambientación y tema pastoril.

5. *Ifigenia en Áulide*: el pastor músico en un *locus amoenus*

En *Ifigenia en Áulide* el Juicio de Paris es mencionado tres veces, en los cantos corales, concediéndosele en cada ocasión un mayor número de versos. La primera y más breve alusión al Juicio la encontramos en la primera estrofa de la párodo en que el coro se ha acercado a la ribera de Áulide para ver las naves que conducen a Menelao y Agamenón,

ἐπὶ τὰν Ἑλέναν, ἀπ' Εὐ-
ρώτα δονακοτρόφου
Πάρις ὁ βουκόλος ἂν ἔλαβε 180
δῶρον τᾶς Ἀφροδίτας,
ὅτ' ἐπὶ κρηναίαισι δρόσοις

[135] Para ALLAN (2008): 191 estas palabras de Helena parecen, además de sorprendentes, sarcásticas.

Ἥραι Παλλάδι τ' ἔριν ἔριν
μορφᾶς ἁ Κύπρις ἔσχεν[136].
(178-184)

en pos de Helena, a la que
desde el Eurotas, productor de cañas,
Paris el boyero se llevó, 180
como un regalo de Afrodita
cuando junto a los manantiales de agua pura
con Hera y con Palas una disputa, una disputa
de belleza Cipris mantuvo.

El coro, formado por mujeres casadas de Calcis, no ha podido resistir su curiosidad y ha cruzado el estrecho para observar de cerca a la armada aquea, que no puede partir debido a vientos desfavorables. Esta dramática situación, la de un ejército paralizado, pero que se dirige, de hecho, a sembrar la muerte, les trae a la mente la ἀρχή κακῶν: el Juicio de Paris.

Las mujeres no designan al boyero como Alejandro (cf. *Hec*. 632; *Hel*. 24, 28), sino con su nombre regio: Paris (180), pues es el príncipe quien, aun habiéndose criado como pastor, secuestró a Helena y es contra el príncipe, el hijo de Príamo, contra quienes van a luchar los aqueos, no contra un simple pastor. βουκόλος indica, sin embargo, que cuando el Juicio tuvo lugar, el joven estaba ejerciendo de pastor, es decir, aún no había sido reconocido[137].

Vuelven a mencionarse los manantiales, decorado pastoril esencial del Juicio, pero no el baño que Eurípides evoca, como hemos visto, en otros lugares (cf. *Andr*. 285-6; *Hel*. 676-8).

La ἔρις, enfatizada mediante la repetición (ἔριν ἔριν, 183), alude probablemente no solo a la disputa de las diosas, sino a la diosa de la Discordia misma que provocó la discusión entre las tres deidades con su famosa manzana, a la que también se evoca en *Andr*. 279 y *Hec*. 643.

[136] Citamos por la edición de DIGGLE (1994).
[137] La tradición iconográfica también parece coincidir en que Paris estaba pastoreando cuando se le aparecieron las diosas, pues el joven aparece con ganado bovino, caprino y lanar, vid. LIMC 7 s. v. 'Paridis iudicium' nos. 36, 37, 38, 40, 42.

El Juicio tiene un tratamiento más extenso en el primer estásimo, dedicado a los peligros del ἔρως desatado. En la estrofa (vv. 543-57) el coro pide alejar de sí el ἔρως que trastorna la vida, mientras que en la antistrofa (vv. 558-72) se ensalza la educación que contribuye a la virtud tanto para hombres como para mujeres, consistente, para ellos, en la política, para ellas, en la castidad. En el epodo Paris aparece como ejemplo de las desgracias que pueden surgir de una violenta pasión (vv. 573-81):

† ἔμολες, ὦ Πάρις, ἦιτε σύ γε † [ἐπωιδ.
βουκόλος ἀργενναῖς ἐτράφης
Ἰδαίαις παρὰ μόσχοις, 575
βάρβαρα συρίζων, Φρυγίων
αὐλῶν Οὐλύμπου καλάμοις
μιμήματα † πνέων †.
εὔθηλοι δὲ τρέφοντο βόες,
† ὅτι σε κρίσις ἔμενε † θεᾶν, 580
ἅ σ' ἐς Ἑλλάδα πέμπει·
(...)

† Viniste, Paris, desde el lugar donde tú †
te habías criado como boyero entre las blancas
terneras Ideas 575
tocando con la siringe aires bárbaros, con las cañas
de flautas frigias
† modulando † imitaciones de Olimpo.
Las vacas de buenas ubres pastaban
† cuando te enloqueció el concurso † de las diosas, 580
que te envió a Grecia:
(...)

Como ha señalado Stinton[138], estrofa y antistrofa tienen poca relación con el argumento de la obra, sin embargo, el epodo contribuye a dar un sentido a este canto, al

[138] STINTON (1965): 26. Vid. también MASTRONARDE (2010): 134-35.

acudir a la ἀρχή κακῶν como ejemplo de la idea que se viene desarrollando: evitar la locura amorosa.

La vida rústica de Paris es descrita con precisión y armonía haciendo hincapié en la existencia simple y despreocupada del joven pastor[139]: se cría en la naturaleza, alejado de intrigas políticas, entre las blancas terneras (574-75) y tocando la siringe (576-78), como en *Helena* (si la reconstrucción de Dale de los versos 358-59 es correcta). Las melodías que surgen del instrumento son descritas por el coro como bárbaras, probablemente, debido a la procedencia asiática de Alejandro[140]. Se nota en esta delicada descripción el gusto del poeta por las imágenes pictóricas y por el pintoresquismo. Es posible que Eurípides acuse aquí la influencia de las nuevas tendencias de las artes decorativas, que representan a Paris con vestiduras bárbaras para marcar su alteridad y su exotismo[141]. El ambiente evocado por las mujeres del coro posee una fuerte sensualidad cromática y musical.

El epodo es relevante respecto a la antistrofa en la que se han ensalzado los beneficios de la educación y de las normas de la sociedad civilizada. Paris, debido a su crianza, fue excluido de la sociedad y por no tener su influencia y protección era más vulnerable. De hecho, σύ γε (...) ἐτράφης (573-74) contrasta con el τροφαί (561) de la antistrofa[142].

Su feliz y aislada vida está simbolizada por el pasatiempo tradicional del pastor: hacer música. El joven, por tanto, se encontraba tocando la siringe mientras pastoreaba, una estampa deliciosamente bucólica, cuando tuvo que enfrentarse a la κρίσις θεῶν. Mas, cuando parte hacia Esparta, ya no es un simple pastor, sino el exótico príncipe oriental que deleita su mirada con las riquezas del palacio de Menelao y con la belleza de Helena (583-86)[143]. La ἔρις de las diosas conducirá a una ἔρις mucho peor, la de la Guerra de Troya (587-88).

La estampa pastoril que nos ofrece aquí Eurípides no tiene únicamente como fin el puro deleite poético, sino que desempeña una función dramática y moral. Respecto a la función dramática, se trata del *topos* de la ἀρχή κακῶν que pone en relación el estásimo con el tema de la tragedia: si no hubiese habido Juicio, no se habría producido

---

[139] Vid. STINTON (1965): 27.
[140] Como señala JOUAN (1983): 135, n. 7, Olimpo, alumno de Marsias, misio o frigio, era el creador del modo musical frigio. Este era el modo sensual por excelencia, por lo que se adecúa a la personalidad del asiático Paris.
[141] Vid. LIMC s. v. 'Paridis iudicium' nos. 40, 47, 48, 49, 50, 52a, 52b, 61, 103, 110.
[142] Como ha señalado STINTON (1965): 27.
[143] Cf. STINTON (1965): 27.

la guerra y, por tanto, Ifigenia no habría de ser sacrificada. En cuanto al motivo moral, el coro ha cantado en la antistrofa los beneficios de la vida civilizada donde la educación ayuda, inculcando buenas costumbres, a templar el carácter y practicar la ἀρετή. Paris, habiendo sido criado entre pastores, no ha podido recibir esta educación, lo que lo hace vulnerable ante la primera flecha de amor que recibe: su visión de Helena. De este modo, un simple joven sin ambición es derrotado por el poder del amor y arrastra al mundo civilizado en su caída[144].

Por último, en el cuarto episodio Ifigenia entona una monodia (1276-1337) en que lamenta su inminente sacrificio. En este contexto hace mención al Juicio de Paris (1283-1311):

ἰὼ ἰώ·
νιφόβολον Φρυγῶν νάπος
Ἴδας τ' ὄρεα, Πρίαμος 1285
ὅθι ποτὲ βρέφος ἁπαλὸν ἔβαλε
ματρὸς ἀποπρὸ νοσφίσας
ἐπὶ μόρωι θανατόεντι
Πάριν, ὃς Ἰδαῖος Ἰ-
δαῖος ἐλέγετ' ἐλέγετ' ἐν Φρυγῶν πόλει, 1290
μήποτ' ὤφελες τὸν ἀμφὶ
βουσὶ βουκόλον τραφέντ' Ἀ-
λέξανδρον οἰκίσαι
ἀμφὶ τὸ λευκὸν ὕδωρ, ὅθι κρῆναι
Νυμφᾶν κεῖνται 1295
λειμών τ' ἔρνεσι θάλλων
χλωροῖς καὶ ῥοδόεντ'
ἄνθε' ὑακίνθινά τε θεαῖς δρέπειν· ἔνθα ποτὲ
Παλλὰς ἔμολε καὶ δολιόφρων Κύπρις 1300
† Ἥρα θ' Ἑρμᾶς ὁ Διὸς ἄγγελος †,
ἁ μὲν ἐπὶ πόθωι τρυφῶσα
Κύπρις, ἁ δὲ δορὶ Παλλάς,
Ἥρα δὲ Διὸς ἄνακτος 1305

[144] Vid. STINTON (1965): 26.

εὐναῖσι βασιλίσιν,
κρίσιν ἐπὶ στυγνὰν ἔριν τε
καλλονᾶς, ἐμοὶ δὲ θάνατον,
ὄνομα μὲν φέροντα Δαναΐ-
σιν κόραις, πρόθυμα δ' ἔλαβεν
Ἄρτεμις πρὸς Ἴλιον.

¡Ay, ay!
Nevado valle de los frigios
y montes del Ida, donde una vez Príamo
a un tierno retoño expuso
que había apartado lejos de su madre
para un destino de muerte,
a Paris, que Ideo,
Ideo se llamaba, se llamaba en la ciudad de los frigios,
ojalá nunca, el que se crió
como boyero junto a los bueyes,
Alejandro, hubiese habitado
junto a la brillante corriente, donde
los manantiales de las Ninfas están
y el prado que florece con flores
frescas, y rosas
y jacintos para ser recogidos por las diosas; allí una vez
Palas fue y la taimada Cipris
† y Hera y Hermes, el mensajero de Zeus †,
una, enorgulleciéndose del deseo,
Cipris, otra, de la lanza, Palas,
y Hera, de los lechos reales
del soberano Zeus,
para un odioso juicio y una competición
de belleza, en cuanto a mi muerte,
que dará renombre a las danaides,
Ártemis la exigió
como un sacrificio para Ilión.

En primer lugar, como suele ser característico en la evocación del Juicio por parte de Eurípides, aparece al principio el escenario de la acción, el Ida, descrito, además, mediante una hendíadis: Φρυγῶν νάπος / Ἴδας τ' ὄρεα (1284-5).

Es la primera vez en las odas corales en que se alude claramente a la exposición del niño (1285-88), un abandono que tenía como fin la muerte, pero que, como sabemos por el *Alejandro* de Eurípides, entre otras fuentes, no llegó al fin deseado puesto que el expósito fue criado por pastores (1291-92). Ifigenia lamenta esa crianza, Paris no debía haber habitado jamás el Ida (1291-99). Para enfatizar esta idea el Ida aparece personificado. Mediante esta personificación el lugar de la ἔκθεσις es metafóricamente hecho responsable de la supervivencia del niño maldito. Los valles nevados (1284) enfatizan lo inhospitalario del lugar, que debía de haber llevado a la muerte al niño, pero, paradójicamente, lo salvó y crió[145].

Se dice que los frigios lo llamaban Ideo (1290) y su nombre de pastor aparece, precisamente, cuando se menciona su crianza entre bueyes (1291 ss.)[146]. La mención al nombre que le daban los frigios puede hacer alusión al *Alejandro* de Eurípides donde, como hemos visto, es posible que los troyanos, desconocedores de su identidad, se refiriesen a él como Ἰδαῖος. Sea o no así, lo cierto es que el Ida domina la escena, desde que se nombran sus valles nevados al principio, hasta que se recuerda la exposición y crianza del niño, donde Eurípides vuelve a detenerse en las características del lugar: los manantiales (1294-95) y las flores (1296-98). Como señala Stinton, ser Ἰδαῖος es la característica esencial de la vida de Paris. Si Paris no hubiese tenido el título de Ideo, no hubiese habido Juicio ni guerra, ni Ifigenia se vería obligada a morir[147].

El Ida se nos presenta con todos los ingredientes del *locus amoenus*. Contribuyen a ello no solo los manantiales, que han aparecido ya en otras evocaciones del Juicio, sino también las rosas y jacintos que las Ninfas recogen. Ninfas y pastores suelen encontrase en las montañas, hábitat común, motivo ampliamente explotado por el drama satírico[148]. La evocación de las Ninfas, como afirma Stinton, hace más natural la

[145] Vid. HUYS (1995): 191-92.
[146] HUYS (1995): 330 señala que al mencionar aquí el nombre de Alejandro Eurípides aludiría a la etimología que había tratado explícitamente en su *Alejandro*. LLOYD (1989): 78 señala con acierto que en estos versos el joven es llamado Paris en conexión con su exposición y Alejandro en conexión con su vida como pastor.
[147] STINTON (1965): 32.
[148] Vid. Capítulo 8.

transición hacia las diosas de las que se habla a continuación[149], pero también, en nuestra opinión, este paisaje bello y apacible ofrece un contraste con la ἔρις de las diosas, que trastoca la vida rústica y sencilla de este pastor que con su decisión, sin saberlo, provocará una ἔρις mayor y devastadora. Al mismo tiempo, las Ninfas subrayan el ambiente pastoral descrito en la oda.

Las diosas están descritas con sucinta simetría y es la primera vez que Eurípides hace referencia a las recompensas que prometieron al joven. A cada una se le atribuye una particular esfera de influencia: a Cipris, el deseo, el amor que puede inspirar en Paris por Helena; a Palas, la lanza, la promesa de renombre marcial; a Hera, su posición como consorte de Zeus, esto es, la soberanía[150].

Ifigenia es una víctima inocente del destino, va a morir debido a las circunstancias y a los deseos de hombres y dioses. Las circunstancias hicieron que el pastor encargado de abandonar a Paris se compadeciese de él y lo criase con el nombre de Alejandro. El Ida simboliza este funesto giro de los hados. La montaña troyana se convierte así en el lugar donde tres diosas vanidosas y un simple pastor provocarán una guerra insensata. El Juicio significa para Ifigenia su propia muerte, una muerte propiciada por la vanidad de tres diosas, auspiciada por Ártemis que, como protectora de las vírgenes debía haberla salvado y, por último y más cruel, a manos de su propio padre[151].

En este sentido y, aunque no se haga referencia explícita al Juicio de Paris, cabe detenerse en el épodo (1080-1088) del tercer estásimo, en que el coro lamenta el triste destino de Ifigenia con las siguientes palabras:

σὲ δ' ἐπὶ κάραι στέψουσι καλλικόμαν 1080
πλόκαμον Ἀργεῖοι, βαλιὰν
ὥστε πετραίων
ἀπ' ἄντρων ἐλθοῦσαν ὀρέων
μόσχον ἀκήρατον, βρότειον
αἱμάσσοντες λαιμόν·
οὐ σύριγγι τραφεῖσαν οὐδ' 1085
ἐν ῥοιβδήσεσι βουκόλων,

[149] STINTON (1965): 33.
[150] Las recompensas que ofrecen las diosas a Paris son también mencionadas en *Tr.* 925-31.
[151] Cf. STINTON (1965): 34.

παρὰ δὲ ματέρι νυμφοκόμον
Ἰναχίδαις γάμον.

A ti la cabeza de bellos cabellos te coronarán 1080
los argivos, como a una moteada
ternera intacta
que sale de las rocosas
grutas montañosas, tiñendo
de sangre tu cuello mortal;
no habiéndote tú criado al son de la siringe ni 1085
entre los silbidos de los pastores,
sino junto a tu madre como una esposa vestida
para una boda con los descendientes de Ínaco.

La comparación de la muchacha con una ternera que se dirige al sacrificio es habitual. Sin embargo, en el hincapié hecho en el ambiente pastoril parace subyacer una velada alusión al Juicio de Paris. En primer lugar, eran los pastores los encargados de custodiar y preparar a los animales para el sacrificio[152]. De este modo, es como si Ifigenia estuviese siendo conducida, indirectamente, al sacrificio por Paris, el βουκόλος (cf. 180, 574, 1292), que con su funesta decisión decidió el destino de Ifigenia. La ternera se encuentra, además, no en los establos, como sería lo normal, sino en un ambiente muy parecido a aquel donde tuvo lugar el Juicio, en una gruta en las montañas, lo que nos recuerda al Ida, lugar de la catástrofe, ya evocado (cf. 1284-85). Sin embargo, el coro hace hincapié en que la joven no se ha criado al son de la siringe ni entre silbidos de pastores, al contrario, precisamente, que Paris de quien se nos ha dicho que se había «criado como boyero entre las blancas terneras» (574-75) tocando la siringe (576). La inclusión de la muchacha en este escenario pastoril con tintes de *locus amoenus* evoca, por tanto, a nuestro parecer, el Juicio dirimido por el boyero, a causa del cual Ifigenia va a ser sacrificada como una ternera, el animal entre cuyos rebaños Paris se había criado. Ahora bien, la joven ha vivido siempre alejada del mundo pastoril, junto a su madre, esperando el momento de su boda. Así pues la siringe y los silbidos de los pastores (1085-1086) son una alusión velada al boyero Paris que habría propiciado

[152] Cf. e.g. *Od.* 3.421-2 donde Néstor ordena al boyero que traiga una vaca para el sacrificio.

la conducción de esta "ternera" al sacrificio al dirimir en el Juicio entre las tres diosas en el monte Ida.

En *Ifigenia en Áulide*, por tanto, el Juicio de Paris se desarrolla con todo detalle y adquiere gran fuerza dramática. Por primera vez en los cantos corales, Eurípides alude de forma sumaria a todos los detalles de la vida de Alejandro: su nacimiento maldito, su exposición, su salvación y crianza por parte de unos pastores. Y no sólo eso sino que se detiene a mostrarnos la forma de vida del joven pastor: siempre en la montaña, rodeado de sus terneras y vacas, acompañado por las Ninfas en un paisaje bucólico. El Ida, escenario central de todas las vicisitudes de la existencia de Paris, dibuja así toda su ambigüedad: se trata de un lugar hermoso y apacible, pero donde sucedió lo que no debería haber sucedido, esto es, Alejandro sobrevivió en lugar de morir a manos de las fieras predadoras del monte. Ello hace del hermoso enclave un símbolo de desgracia no solo para los aqueos y troyanos que dieron su vida en el campo de batalla a resultas del Juicio, sino también para Ifigenia, víctima inocente en esta cadena de circunstancias fortuitas que tienen como centro las cimas Ideas y como protagonista a un simple pastor.

6. Conclusiones

En su evocación del Juicio de Paris, Eurípides recurre a motivos recurrentes de raigambre pastoril, si bien la producción de *Alejandro* en el 415 a.C. parece suponer un punto de inflexión en su tratamiento del tema. Veamos primero cuáles son los motivos comunes que encontramos en los pasajes en que se evoca el mito (*Alejandro* merece mención aparte debido a su estado fragmentario):

1) Se hace hincapié en la escenografía pastoril: el monte, los valles y pastos ideos (cf. *Andr*. 274-75, 284, 295; *Hec*. 631-32, 644, *IA* 1284-85). El Ida aparece como un lugar, en primer lugar, rústico donde el pastor vive en una alquería (*Andr*. 282) o en una simple cueva (*Hel*. 24), lo que resalta la humildad del personaje; en segundo lugar, como un *locus amoenus* con manantiales (cf. *Andr*. 284-86; *Hel*. 676; *IA* 182, 1294) en que las diosas incluso se bañan (cf. *Andr*. 279; *Hel*. 676), árboles (*Hec*. 631-32; *Hel*. 232) y prados floridos (*IA* 1295-98). Este paisaje bucólico llega a su culmen en *Ifigenia en Áulide*.

Sin embargo, el Ida, lugar bello y apacible, es percibido por los distintos personajes que evocan el Juicio como un enclave maldito en el que Alejandro jamás debía haber vivido, ello le vale al personaje el sobrenombre de Ἴδαιος (cf. *Hec*. 943-44;

Hel. 29; *IA* 1289-90; cf. *Or*. 1364-5) en cuanto todos los acontecimientos importantes de su vida sucedieron en esta montaña: en el Ida fue expuesto (*IA* 1285-86) y debió haber muerto (cf. *Andr*. 293-5), en el Ida fue criado por pastores (cf. *Alex*.; *IA* 574-75, 1291-95), en el Ida tuvo lugar el Juicio, ἀρχή κακῶν, de allí sacó la madera con que construyó el barco (cf. *Hec*. 631-35; *Hel*. 229-32) para partir hacia Esparta. El contraste entre la belleza del lugar y las funestas consecuencias del Juicio está especialmente enfatizado en *Ifigenia en Áulide*.

2) El enclave Ideo hace también referencia a una de las características fundamentales del pastor: se trata de un ser solitario, cuya vida aislada lo hace especialmente vulnerable. Así, en las evocaciones del Juicio, Eurípides pone el acento en el contraste entre la solitaria y apacible vida del pastor y la majestuosidad de las diosas que vienen a su encuentro. La soledad se enfatiza explícitamente en *Andrómaca* (vv. 281, 282) y simbólicamente en *Helena* (v. 358) e *Ifigenia en Áulide* (vv. 576-77) mediante la actividad favorita de los pastores en su retiro: tocar la siringe, que en la recepción euripídea se tiñe de colores exóticos, pues se asocia a la caracterización de Paris como un pastor troyano que tañe melodías frigias.

En relación con esta existencia solitaria y aislada se encuentra el motivo de la vida alejada de las intrigas propias de la ciudad y la representación de una vida primitiva en contraste con la vida civilizada y política. Este tema se encuentra quizá latente en *Andrómaca*, pero es desarrollado ampliamente en *Alejandro* y retomado en *Ifigenia en Áulide*.

3) Como se puede percibir en el vocabulario (cf. Apéndice) Alejandro siempre es calificado como βουκόλος (excepto en *Helena*), lo que indica no sólo su baja clase social, tema desarrollado en *Alejandro*, sino también que el Juicio tuvo lugar, para Eurípides, antes del reconocimiento por parte de sus padres. En la *Ilíada* no se alude ni a la exposición de Paris ni a su crianza por parte de pastores.

4) En relación con el orden en los eventos míticos –exposición, Juicio, reconocimiento– se encuentran los apelativos que recibe Paris en los pasajes analizados: cuatro veces se le llama Alejandro, su nombre de pastor (cf. *Hel*. 24, 28; *Hec*. 632; *IA* 1289) y tres veces Paris, pero acompañado de apelativos que hacen referencia a su crianza pastoril: «Ideo Paris» en *Hel*. 29 y «Paris el boyero» en *IA* 180; en *IA* 573 se le llama Paris en el momento en que zarpa para raptar a Helena, es decir, cuando ya ha sido reconocido. Ἴδαιος es también un apelativo común que aparece cuatro veces (cinco si contamos *Or*. 1364-65): *Hec*. 943-4; *Hel*. 29; *IA* 1289-90. En este último pasaje la

sucesión de los nombres 'Paris', 'Alejando' e 'Ideo' parece confirmar nuestra hipótesis, así como la conjetura de que es posible que en *Alejandro* se le llamase Ἴδαιος antes del reconocimiento. Por tanto, como señala Stinton, cuando Paris participa en el Juicio es un simple pastor, pero cuando se dirige hacia Esparta ya se ha convertido en el exótico príncipe oriental[153].

5) La ἔρις de las diosas adquiere un carácter retrospectivo y prospectivo, pues se trata de una disputa que inició la diosa de la Discordia en persona y que dará lugar al Juicio del que surge una ἔρις aún mayor: la Guerra de Troya (cf. *Andr*. 279, *Hec*. 643, *IA* 183).

Por tanto, y para resumir, los motivos que Eurípides explota en su evocación del Juicio de Paris son el escenario Ideo representado con mayor o menor fuerza como un enclave bucólico; la caracterización de Paris como un pastor solitario y vulnerable, y el motivo de la discordia. Ahora bien, Eurípides no se conforma con repetir la misma fraseología y los mismos tópicos una y otra vez, sino que, con la maestría poética que lo caracteriza concede énfasis a un tema u otro de acuerdo con el argumento e intención de su obra.

Así, en *Andrómaca* el punto clave en la representación del Juicio es la soledad de Paris, puesto que los personajes de esta obra se encuentran en una situación de vulnerabilidad y abandono total por parte de aquellos que debían ayudarlos. En *Hécuba* se destaca la locura que llevó al joven a elegir el placer sexual para enfatizar la superficialidad de las decisiones humanas y las funestas consecuencias que pueden tener, pues del mismo modo que la locura llevó a Paris a elegir a Afrodita, la locura y la insensatez humanas han hecho que griegos y troyanos se inflijan daños irreparables y absurdos. *Helena* pone el acento en la belleza, tanto en la de las diosas como en la de la propia protagonista, premio de Paris. Una belleza que no es más que un fantasma por el que muchos hombres y mujeres han perdido la vida, lo que demuestra la incapacidad humana de aprehender plenamente la realidad. *Ifigenia en Áulide*, por último, nos presenta el culmen de la sinrazón humana, tomando el Juicio como punto de partida no solo de la guerra, sino del sacrificio de una joven inocente en nombre de la patria.

Hemos dicho que *Alejandro* supone un punto de inflexión en el tratamiento del mito por parte de Eurípides. Al dedicar una tragedia entera al joven pastor del Ida, el dramaturgo pudo desarrollar y ampliar temas que estaban implícitos en sus anteriores

[153] Vid. supra, p. 470 n. 143. Cf. Eur. *Tr*. 991-92.

evocaciones del Juicio. Aun en estado fragmentario, es posible señalar en esta obra los siguientes motivos temáticos:

1) El Ida, escenario de suma importancia ya anteriormente, adquiere ahora un significado político. Se trata de una zona liminal y marginal mediante la que la tragedia reflexiona sobre los peligros de incluir en el interior a de la ciudad a quienes habitan en el exterior, particularmente, los pastores. Encontramos así la dicotomía naturaleza/cultura, interior/exterior, o si se prefiere, ἐσχατιά / πόλις que es teatralmente representada mediante la figura del pastor enfrentado a los nobles troyanos.

2) Como enclave marginal, el Ida cobija a seres marginales, pastores que son, además, esclavos. Ello nos ofrece una visión sociológica del pastor en la antigua Grecia, bien un pequeño propietario, bien un δοῦλος o λάτρις, como es el caso. Los pastores están en el peldaño más bajo de la sociedad. La tragedia propiamente dicha comienza cuando el *outsider* Alejandro trata de participar en unos juegos de los que está excluido debido a su extracción político-social. De esta forma Eurípides reflexiona sobre la posibilidad de incluir a los que viven en los márgenes en el centro político y cultural.

3) Este intento de apropiarse de un papel que no le pertenece lleva a Alejandro a un agón en que encontramos verbalizados los prejuicios propios de la sociedad aristocrática en que δοῦλος se iguala con κακός, y ἐλεύθερος, con ἀγαθός. Alejandro tratará de demostrar que la ἀρετή no viene marcada por el nacimiento, sino por la educación, especialmente la educación sobria de los humildes pastores apartados de todo lujo corruptor, si bien, finalmente, se demostrará que él mismo es noble. Este debate se produce en el teatro de una ciudad democrática donde la pobreza ya no es un obstáculo ante la ley, pero de cuya *isonomía* quedan excluidos esclavos y mujeres.

4) En *Alejandro*, además, Eurípides nos muestra a una comunidad pastoril en la que se produce una disensión. Para llegar a un acuerdo estos pastores deben presentarse ante un juez, Príamo, que pone a prueba al pastor díscolo. Los pastores llevan maniatado a Alejandro ante su rey como fieles súbditos del monarca, a quien traen a un esclavo insolente que perjudica el bienestar del reino. Como los pastores de obras posteriores, e.g. *IT* y *Bacantes*, el coro secundario de pastores se presenta en escena y transmite un incidente extraescénico –la insolencia de Alejandro– con la voluntad de servir a su señor.

En las tragedias posteriores a *Alejandro* Eurípides parece incluir nuevos motivos en su descripción del Juicio. El primero es el del pastor músico que aparece tanto en *Helena* como en *Ifigenia en Áulide*, mediante el que la soledad del pastor da lugar a un

pasatiempo, en cierto sentido noble y elevado, la música. Nos preguntamos si en *Alejandro* Paris tocaba la siringe o tal vez la lira y si esto era visto por sus compañeros como una prueba más de su soberbia. Quizá el dramaturgo tenía en mente su *Alejandro* en estos pasajes de *Helena* e *Ifigenia en Áulide*. Es esta una hipótesis sugestiva, pero que no puede quedarse más que en el campo de la conjetura, debido al estado fragmentario de la obra.

Sin embargo, hay dos temas que sí tienen una clara inspiración en el *Alejandro*: el primitivismo y la educación. Así, en *Helena* Alejandro parece vivir en una gruta (*Hel*. 24), motivo que acentúa el ya tratado anteriormente por el dramaturgo, la soledad, pero que, además, enfatiza la vida primitiva del pastor. El gran contraste que se da en *Alejandro* entre la vida austera de los pastores del Ida y la riqueza en la que han crecido los Priámidas pudo sugerir a Eurípides incluir la mención de la cueva, símbolo de austeridad y primitivismo, en su evocación del Juicio. Relacionado con el primitivismo y la vida campesina, no ciudadana, se encuentra el tema de la educación y la cultura explotado en el primer estásimo de *Ifigenia en Áulide*, tragedia donde además se menciona la exposición de Alejandro, como un posible guiño a la obra homónima del autor. Habiéndose criado entre pastores Paris no conoce las leyes que rigen la vida en la ciudad, como se ve claramente ya en *Alejandro* cuando intenta medirse con los hombres libres, lo que lo hace vulnerable ante la novedad del amor apasionado que le promete Afrodita en el Juicio y ante la fastuosidad del palacio de Menelao. Este tema tanto en *Alejandro* como en *IA* adquiere connotaciones ambiguas: la vida aislada y campesina supone paz y desconocimiento de las "intrigas palaciegas", así como una existencia recta y una moral basada en el trabajo duro, sin embargo, es también un peligro, pues nos hace vulnerables ante los riesgos de quienes son más poderosos, en el caso de *Alejandro*, Hécuba y Deífobo, que intentan matarlo, en el caso de la evocación del Juicio en *Ifigenia*, la diosa Afrodita que lleva a Paris a la perdición de una pasión descontrolada.

Por último, hemos de señalar que, aun con su propia idiosincrasia poética, los motivos pastoriles que Eurípides evoca en el Juicio de Paris estaban ya presentes en la épica:

1) El pastor es símbolo de soledad y aislamiento ya en la *Ilíada*, donde se siente sobrecogido ante los fenómenos naturales que observa en lo alto de las montañas (cf. *Il*. 3.10-14; 4.275-82, 452-56; 8.555-61 y Capítulo 1 de esta Tesis).

2) Paris se encuentra pastoreando cuando las diosas van a su encuentro en la *Ilíada* (24.22-30), si bien aquí se excluye el motivo del abandono, y el pastoreo forma parte de las tareas habituales de los príncipes.

3) En la *Odisea* los personajes pastores, Eumeo, Filecio y Melantio también son δούλοι y, como tales, se contraponen a los ἀριστοί como sucede en el *Alejandro* de Eurípides.

4) Eumeo evita la ciudad, pues no quiere saber nada de los tejemanejes de los Pretendientes (cf. *Od*. 14.360-72). El campo se ve así como un lugar donde la codicia y otros vicios aristocráticos no tienen lugar, como en *Alejandro* y el primer estásimo de *Ifigenia en Áulide*.

5) El primitivismo asociado a la vida pastoril se ve de forma ambigua ya en la *Odisea*, donde Polifemo no conoce las asambleas ni las normas de la vida civilizada, pero vive en un *locus amoenus* donde la tierra ofrece sus frutos sin ser trabajada.

6) La figura del pastor músico es ya prominente en la *Ilíada* donde los pastores que aparecen en el escudo de Aquiles tocan la siringe (18.526) y en el *Himno Homérico a Afrodita* donde Anquises está tocando la lira cuando se le aparece la diosa (68-80). La siringe es, además, el instrumento pastoril por antonomasia, inventado por el dios de los pastores, Hermes (cf. *h.Herm.* 511-12).

CAPÍTULO 13

ANTÍOPE: EL PASTOR MÚSICO

0. Introducción

Antíope, incluso en su estado fragmentario, se muestra como una tragedia rica en elementos pastorales. En primer lugar, la acción dramática tiene lugar en la región fronteriza entre Beocia y el Ática, cerca de Eléuteras, una zona, por tanto, de ἐσχατιά, cuyos pastos son explícitamente mencionados en el prólogo (fr. 179 Kn.). En segundo lugar, sabemos, a partir del mito tradicional, que Anfión y Zeto, abandonados por Antíope nada más nacer, fueron criados por un pastor, al que Eurípides concede bastante importancia en su obra. Los propios jóvenes se criaron como pastores y este ambiente, como veremos, habría forjado el carácter de uno y otro. Sin embargo, antes de analizar las características pastoriles de este drama, hemos de decir algunas palabras sobre la fecha de composición y la posible reconstrucción del mismo.

El mito de Antíope está recogido por diversos mitógrafos[1]: Antíope era excepcionalmente bella, por lo que despertó la pasión de Zeus, que se unió a ella en forma de Sátiro[2]. Temiendo la cólera de su padre al enterarse de su embarazo, la joven huyó de casa y buscó refugio junto a Epopeo, rey de Sición. Por desesperación, su padre, Nicteo, murió o se suicidó, pero al morir encargó a su hermano, Lico, que lo sucediera y vengase su nombre[3]. Lico lanza entonces una expedición contra Sición, toma la villa, mata a Epopeo y se lleva a Antíope como prisionera a Tebas. En la ruta hacia Tebas, en Eléuteras, cerca del Citerón, Antíope da a luz a gemelos que debe abandonar en la montaña, donde son recogidos por un pastor. Reciben los nombres de

[1] Los textos mitográficos pueden consultarse en KANNICHT (2004): 274-80 y KAMBITSIS (1972): 139-41, que solo recoge las principales fuentes. Un análisis de estas fuentes puede verse en JOUAN - VAN LOOY, de aquí en adelante VAN LOOY (1998): 213-20; COLLARD - CROPP - GILBERT, de aquí en adelante COLLARD (2004): 260-62.

[2] Es posible que este detalle dionisiaco se deba precisamente a Eurípides, como afirma BURKERT (2013): 290, n. 236. LÓPEZ CRUCES (2011): 465, aun cuando admite que quizás se trate de un episodio antiguo, señala en nota 21 que, aparte de la dudosa documentación iconográfica «Euripides is the first certain evidence of the presence of Zeus in the guise of a satyr in Antiope's myth». Un 'vaso homérico' de época helenística (ca. 160-130 a. C.) parece representar a Zeus como un sátiro en la cueva con Antíope. A la derecha se encuentran Anfión, Zeto y el pastor. Sin embargo, la escena ha sido puesta en cuestión, vid. LIMC 1 s.v. 'Amphion', nº 9.

[3] Esta es la versión que sigue Eurípides (cf. fr. 223.42 Kn.). Sin embargo, las fuentes más tempranas consideran a Antíope hija de Asopo, epónimo del río beocio (cf. *Od*. 11.260). En las *Ciprias* se dice que Epopeo tuvo que sufrir que su ciudad fuese conquistada por haber violado a la hija de Licurgo (sc. Antíope), vid. VAN LOOY (1998): 214, n. 4; BURKERT (2013): 289. Pausanias (2.4.6) cita al poeta Asio, según el cual, Antíope habría quedado embarazada a la vez de Zeus y de Epopeo, por lo que Anfión sería hijo del dios y Zeto del mortal, vid. LÓPEZ CRUCES (2010): 127, n. 11; BURKERT (2013): 289-90.

Anfión y Zeto. Lico confía a Antíope a su esposa Dirce, que la maltrata y la tiene prisionera. Sin embargo, una noche las cadenas que la retienen se sueltan por sí solas y Antíope huye por segunda vez[4].

El azar la conduce al Citerón, hacia el lugar donde había expuesto a sus hijos. Ignorantes de su origen, Anfión y Zeto, ya adultos, no la reconocen, sino que la toman por una esclava fugitiva. Cuando Dirce llega al lugar para recuperarla, ellos la entregan. Es en este momento cuando el pastor, que ha reconocido a Antíope, les revela el secreto de su nacimiento. Anfión y Zeto liberan a su madre e infligen a Dirce el castigo que ella había imaginado para Antíope. La atan a un toro salvaje que la estampa contra las rocas. En la versión de Apolodoro (3.5.5), Anfión y Zeto matan igualmente a Lico, pero en el drama euripídeo la intervención de Hermes como *deus ex machina* lo salva, y al mismo tiempo, lo obliga a ceder el poder a los gemelos.

Para la reconstrucción de la obra, los estudiosos se basan, principalmente, en la *Fábula* 8 de Higino, que menciona explícitamente a Eurípides; en la tragedia homónima de Pacuvio, que, según Cicerón (*De Fin.* 1.24), se trata de una traducción *ad verbum* del griego[5] y, en menor medida, en Apolodoro (3.5.5).

El prólogo era recitado por el Pastor, padre adoptivo de Anfión y Zeto, que dirige una oración a Dioniso (fr. 179 Kn.) y da una explicación etimológica del nombre de los gemelos (fr. 181-182 Kn.). Analizaremos este discurso prologal con más detenimiento en el segundo epígrafe del presente capítulo.

Anfión entra en escena con su lira y canta un himno dedicado al Éter y la Tierra (fr. 182a Kn.). Atraídos por el canto y los sonidos desconocidos de la lira, los ancianos pastores que forman el coro, procedentes de alguna villa fronteriza del Ática, entran en la *orchestra* por una de las dos *parodoi*[6]. Su meta era probablemente el santuario rústico

---

[4] Así en Apollod. 3.5.5 y Prop. III.15, 23-24. No sabemos si esta huída milagrosa estaba presente en la *Antíope* de Eurípides, pero, si lo estaba, el dios encargado de hacer que las cadenas se soltasen debió de ser Dioniso, vid. LÓPEZ CRUCES (2011): 465-66. WEBSTER (1967): 208 y 272, n. 48 opina que, si esta escena estaba presente en *Antíope*, debió de influir en la escena de *Bacantes* (497 ss.) en que los grilletes de las ménades se sueltan por acción del dios.

[5] VAN LOOY (1998): 226 está convencido de que Pacuvio sigue fielmente a Eurípides. COLLARD (2004): 260 piensa más bien que se trataba de una adaptación cercana, como otras copias romanas de modelos griegos.

[6] Tanto VAN LOOY (1998): 222, como LÓPEZ CRUCES (2007): 10, n. 27 afirman que el coro está compuesto por pastores del Ática. WEBSTER (1967): 206 habla, simplemente, de «men of Attica»; COLLARD (2004): 262, de «Attic farmers»; KANNICHT (2004): 280 de «ΧΟΡΟΣ senum Atticorum»; RITOÓK (2008): 31 de «old men». Dado el peso del ambiente pastoril en la obra es altamente probable que el coro estuviera compuesto, efectivamente, por pastores. También la escenografía del drama hace más plausible la intervención de un coro rústico. Que estos pastores son ancianos los sabemos por *Schol*. E. *Hipp*. 58 (=test. v Kn.): καὶ ἐν Ἀντιόπῃ δύο χοροὺς εἰσάγει, τόν τε τῶν Θηβαίων (leg. Ἀθηναίων) γερόντων διόλου καὶ τὸν μετὰ Δίρκης. Como señala LÓPEZ CRUCES (2011): 474, n. 61, dado que los

de Dioniso, y podemos suponer, aunque ningún fragmento lo atestigüe, que glorificarían a Dioniso en su canto[7].

El primer episodio comenzaría, probablemente, con Anfión respondiendo a las preguntas del coro sobre la lira, instrumento que parecen desconocer (frr. 190, 192 Kn.) y que el joven habría recibido de manos del propio Hermes, como veremos más adelante. La llegada de Zeto, que viene de cazar o de pastorear los rebaños[8]. La vista de su hermano tocando la lira suscita su enfado[9]. Así comienza el ἀγών entre los dos modos de vida: el βίος πρακτικός, defendido por Zeto (frr. 183-8 Kn.) y el βίος θεωρητικός, representado por Anfión (frr. 193-4, 196-202 Kn.).

Anfión cedería ante su hermano y entraría en la cueva para soltar la lira y coger el arco y el carcaj con el fin de dirigirse a la caza[10]. En este momento entraría en escena Antíope que contaría sus infortunios, en primer lugar, al coro (fr. 204 Kn.) y después a los gemelos (frr. 207, 208 Kn.). Anfión se niega a creer la historia de la violación por parte de Zeus (fr. 210 Kn.). Zeto la toma por una esclava fugitiva. Al parecer, los jóvenes se niegan a ayudarla[11].

---

miembros del coro principal no reconocen al rey tebano cuando aparece en escena (cf. fr. 223.17-18 Kn.), parece razonable corregir el texto del escolio a partir de Cic. *div*. II 133, donde los miembros del coro de la *Antiopa* de Pacuvio son llamados *Attici*. En p. 477, n. 73 el autor ofrece una lista de estudiosos que opina que el coro estaba efectivamente compuesto por pastores áticos, aunque como él mismo afirma: «But what matters most in their characterization is not their occupation but their age: they are elderly and therefore feeble, so that they cannot intervene in the action either to save Antiope from the maenads or when king Lycus appears on stage with his guards». Para otros coros de ancianos en la tragedia euripídea, vid. MASTRONARDE (2010): 101, n. 26.

[7] KAMBITSIS (1972): XII-XIII supone, sin embargo, que Anfión entraría y mantendría un breve diálogo con su padre adoptivo. Una vez que este sale de escena, aparece el coro cantando en honor de Dioniso. Después, al descrubrir a Anfión ante la cueva, el corifeo lo interrogaría acerca de la lira y tras esta escena el citaredo ejecutaría su canto cosmogónico.

[8] Así, por ejemplo, en Apolodoro (3.5.5): Ζῆθος μὲν οὖν ἐπεμελεῖτο βουφορβίων, Ἀμφίων δὲ κιθαρῳδίαν ἤσκει, δόντος αὐτῷ λύραν Ἑρμοῦ.

[9] Sobre todo, Zeto recrimina a Anfión por su vestimenta femenina. Como señala LÓPEZ CRUCES (2011): 463-64, esta apariencia andrógina relaciona a Anfión con Dioniso, una prueba más de los variados elementos dionisiacos que incluía esta tragedia. Además, continúa el estudioso, Anfión, que se muestra pacífico en el ἀγών, es también capaz de mostrar su cara más salvaje cuando inflige su castigo a Dirce. Esta doble faz dionisiaca se encuentra incluso en la etimología de su nombre: «el que camina por ambos lados» (ὁ ἀμφὶ ἰών). Es posible que el vesturario de Anfión contrastara con la vestimenta más rústica de su hermano, un pastor más práctico.

[10] Así piensan KAMBITSIS (1972): XXIII-XXIV y VAN LOOY (1998): 232, n. 60 a partir de la epístola a Lolio de Horacio. Esta sugerencia ya había sido hecha por SNELL, vid. WEBSTER (1967): 207. Sobre la relación entre el pastor y el cazador de animales que pueden atentar contra el ganado, cf. Capítulo 1.

[11] Así, VAN LOOY (1998): 233; COLLARD (2004): 263, sostiene que después del agón Zeto se convertiría en un personaje mudo. Según RITOÓK (2008): 34, antes del diálogo con los gemelos, Antíope hablaría con el Pastor, que deduciría la identidad de la joven. Aunque sería interesante para nuestra tesis, no hay nada en los fragmentos que apoye esta hipótesis.

Llegaría en este momento Dirce en compañía de las Ménades, que constituyen el coro secundario[12]. Dirce encuentra fortuitamente a la fugitiva y ambas mujeres discuten[13]. La reina ordena la muerte de Antíope. Según el sch. A.R. 4.1090 Dirce entregaría a Antíope a los gemelos, probablemente, para matarla, pero no parece que Eurípides siga esta versión[14]. Probablemente, en este momento, el Pastor informaría a los gemelos de la identidad de la fugitiva. Cómo y cuándo el pastor mismo ha reconocido a Antíope es un problema que ni los fragmentos ni las fuentes secundarias nos permiten resolver.

Después del canto del coro, la liberación de Antíope, seguida por el suplicio de Dirce, era contada por un mensajero[15]. Poseemos un solo fragmento que describe la carrera desenfrenada del toro salvaje (fr. 221 Kn.). En el fr. 223 Kn. está claro que los gemelos y su madre corren ante la llegada inminente de Lico que, acompañado de gente armada, busca a la cautiva. Alguien propone huir, pero Anfión rechaza esta proposición y se dirige a Zeus pidiéndole que ayude a sus hijos. Los gemelos se meten en la cueva. Lico llega y parece inquieto. Un «hombre», probablemente el Pastor[16], insta a Lico a entrar en la cueva solo, donde cae en manos de los gemelos. Se oirían los llantos del rey y el triunfo de la justicia se saluda mediante docmios llenos de excitación. En medio del *ekkyklema* el interior de la cueva se abre a los ojos de los coreutas: Lico aparece flanqueado por los gemelos[17]. La espada vengadora va a clavarse de un momento a otro. Es en este momento cuando aparece Hermes como *deus ex machina* sobre el *theologeion* y comunica las órdenes de Zeus: Lico debe ceder el poder a los gemelos y ocuparse del entierro de su mujer. Predice al mismo tiempo un brillante futuro para

[12] Como señala LÓPEZ CRUCES (2011): 467, hacer de Dirce, la ninfa que da nombre al río de Tebas, una bacante es una innovación euripídea.

[13] Según LÓPEZ CRUCES (2010): 128-31 y (2011): 468-69, el rencor de Dirce contra Antíope estaría motivado por los celos de la reina, que cree que la bella esclava ha dormido con su marido, por lo que tendríamos un agón entre mujeres semejante al de E. *Andr.* 147-273.

[14] Vid. COLLARD (2004): 263. Sin embargo, RITOÓK (2008): 35-36 piensa que Dirce entregaba, en efecto, a Antíope a los gemelos, entraba en la cueva y poseída por el éxtasis dionisiaco, al salir, decidía matar a Antíope ella misma.

[15] LÓPEZ CRUCES (2010): 142-44 considera posible que la propia Antíope instigara a los gemelos a matar a Dirce. Según el estudioso, dado el carácter dionisiaco de la tragedia, es posible que Antíope fuese la encargada de los cultos de Dioniso antes de ser violada por Zeus, y ahora, castigaría a Dirce por no considerarla digna de vestir la nébrida. El autor defiende con más fuerza esta hipótesis en LÓPEZ CRUCES (2011): 460-481 apoyándose en la posible pertenencia del *P.Oxy.* 3317 a la *Antíope* de Eurípides.

[16] Tanto VAN LOOY (1998): 236, como COLLARD (2004): 264, piensan que este personaje es el Pastor. Sin embargo, WEBSTER (1967): 210, seguido por KAMBITSIS (1972): XXI, apoyándose en las escenas de engaño paralelas de *IT*, donde es Ifigenia quien engaña a Toante, y *Helena*, donde es la protagonista quien embauca a Teoclímeno, y en el hecho de que el *ekkyklema* solo parece mostrar a Lico y los gemelos, cree que en *Antíope* sería Anfión quien se dirigiría a Lico para hacerlo entrar en la cueva.

[17] Con Zeto como personaje mudo, vid. WEBSTER (1967): 210.

Anfión y Zeto que construirán los muros de Tebas. Hermes abandona el *theologeion* y Lico se inclina ante la voluntad de Zeus.

Respecto a la fecha de producción de *Antíope*, el escolio a *Ranas* 53 recoge la representación de *Hipsípila*, *Fenicias* y *Antíope* poco antes de *Ranas* (405 a. C.), y la de *Andrómeda* ocho años antes, i.e. 412 a. C; de ahí los estudiosos coligen que *Antíope* debió de ser representada entre el 410-408 a. C. Sin embargo, los análisis métricos de Cropp y Frick apuntan a una fecha más temprana, entre el 425-415 a. C., por lo que se ha sugerido que en el escolio *Antíope* es una corrupción de *Antígona*[18]. *Adhuc sub iudice lis est.*

Como se deja entrever por la reconstrucción de la obra, el ambiente y los personajes pastoriles son importantes en la trama. En primer lugar, la cueva del pastor ocupa el centro de la σκηνή y es donde tendrían lugar los eventos más importantes de la tragedia. En segundo lugar, el padre adoptivo de Anfión y Zeto, un pastor, participa activamente en la acción teatral, no sólo recita el prólogo y procura el reconocimiento, a la vez que evita un matricidio trágico, sino que probablemente interviene en el complot tramado por los gemelos para acabar con la vida de Lico, pues persuade al rey para que penetre en su cueva. En tercer lugar, Anfión es el pastor músico, tañedor de la lira, cuyo debate con su hermano sentará un antecedente de la poesía bucólica. Finalmente, el coro estaba formado muy posiblemente por pastores, si bien ancianos. Estudiaremos, pues, estos elementos en el orden mencionado.

1. Escenografía pastoril: la cueva del Pastor

Como sabemos por el prólogo (fr. 179 Kn.) la acción de *Antíope* se desarrolla cerca de Eléuteras. El fr. 223 Kn. deja claro que hay una cueva visible en escena, lugar de la emboscada de Lico: πέτραν (v. 19), πέτρας (v. 32, 37). Pausanias (1.38.9) describe esta región, donde hay un santuario de Dioniso y una pequeña gruta, de la que sale una fuente de agua fría y en la que el pastor descubrió a los niños y los bañó después de haberles quitado los pañales. Los estudiosos están convencidos de que la descripción del periegeta vale igualmente para la puesta en escena de nuestra tragedia[19]: la cueva estaría representada por la puerta central de la σκηνή, por lo que tendríamos un escenario muy

[18] Vid. VAN LOOY (1998): 220-21; COLLARD (2004): 269. HUYS (1995): 73 sigue la datación de Cropp y Frick situando la obra entre el 427-29 a. C. KAMBITSIS (1972): XXXI- XXXIV y LÓPEZ CRUCES (2007): 5, n. 1 y (2011): 460, n. 1 consideran que hay que aceptar la fecha del escolio.

[19] Cf. WEBSTER (1967): 205; KAMBITSIS (1972): 21; HUYS (1995): 178; VAN LOOY (1998): 221-22; COLLARD (2004): 268-69; LÓPEZ CRUCES (2007): 13-14 y (2011): 461; RITOÓK (2008): 31.

parecido, quizás, al de *Andrómeda* y, sobre todo al de del *Cíclope* de Eurípides, drama satírico de gran ambientación pastoril, pero también similar al del *Filoctetes* y, sobre todo, al de *Rastreadores* de Sófocles, drama satírico que nos puede ofrecer ciertas claves para algunos elementos de la reconstrucción de *Antíope*, como veremos a continuación.

El mismo fr. 223 Kn. hace alusión a que la gruta funcionaba como casa del pastor: στέγ[ος (v.26), δόμων (v. 29, 38), καὶ πρὶν οἰκοῦμεν (v. 30), στέγην (v.44), στ]έγα (v.53). A la información de los fragmentos hay que añadir una crátera siciliana de figuras rojas (ca. 380 a.C.) que representa la muerte de Dirce y donde se ve una cueva, que parece habitable, y un suelo rocoso, relacionada por Taplin con nuestra tragedia[20].

Si la cueva era, en efecto, la casa del Pastor esto relacionaría a este personaje con el *Cíclope* de Eurípides, en una tradición que, además, no es ajena a la carcaterización tradicional del pastor, pues en la *Ilíada* los pastores se refugian en grutas para proteger sus rebaños del mal tiempo y en la *Odisea* encontramos a dos pastores míticos, Proteo y Polifemo, cuyo habitat es la cueva. Además, como ha demostrado López Cruces[21], esta cueva también tiene paralelos con *Rastreadores* de Sófocles y, por ende, con el *Himno Homérico a Hermes*. En este sentido hemos de recordar que tanto en el himno como en el drama satírico, la lira tiene, como en *Antíope*, un papel de suma importancia y que el coro de *Rastreadores* interroga a la Ninfa Cilene respecto al nuevo instrumento musical, del mismo modo que aquí los ancianos pastores que posiblemente formaban el coro parece que se maravillaban ante la destreza citaródica de Anfión[22].

Del paralelo con *Rastreadores*, así como de nuestro conocimiento de otros mitos afines, podemos extraer las siguientes conclusiones, ya avanzadas en parte por otros estudiosos:

1) Tanto en el *Himno Homérico a Hermes* como en *Rastreadores* de Sófocles, la cueva, casa de la Ninfa Maya, es el lugar donde Zeus se une con dicha Ninfa en la oscuridad de la noche (cf. *h.Herm*. 4-9; S. *Ichn*. fr. 314.265-70 Radt). Es, por tanto, muy probable que Zeus eligiera precisamente esta misma cueva para tener relaciones con Antíope, lo cual la heroína recordaría con amargura en la conversación con sus hijos. De

[20] Cf. TAPLIN (2007b): 188-89 (fig. 65).
[21] LÓPEZ CRUCES (2007): 13-14. HUYS (1995): 178, n. 286 afirma que la cueva debería de ser comparada a la del *Cíclope* de Eurípides, si bien no señala el paralelo, a nuestro parecer igualmente adecuado, con *Rastreadores* de Sófocles.
[22] Como señala, de nuevo, LÓPEZ CRUCES (2007): 10-17. Volveremos sobre este tema en el tercer epígrafe del presente capítulo.

ser esto así, el paralelo que se ha visto entre esta obra e *Ión* queda aún más subrayado, pues también Creúsa lleva a su hijo recién nacido a la gruta de Pan en la que fue violada por Apolo y allí lo expone[23]. Si el dios eligió, como dicen algunas fuentes mitográficas, la forma de Sátiro para "seducir" a la joven, el lugar no podría ser más adecuado, dada la relación de los Sátiros con las grutas con los espacios de naturaleza bucólica y dionisiaca[24].

2) La cueva debió de ser también el lugar de la ἔκθεσις. Como ha señalado Huys el enclave elegido para abandonar a los hijos no deseados suele ser en el mito un entorno salvaje, pero que, al mismo tiempo, ofrece posibilidad de salvación[25]. Si la cueva era la casa temporal del Pastor, Antíope se habría dado cuenta de que estaba habitada y habría elegido este lugar para la ἔκθεσις con la esperanza de que el morador rescatase a sus hijos[26]. Ello concordaría con la información transmitida por Pausanias: el Pastor encontró a los niños en la cueva, lugar donde habían sido abandonados.

Si la cueva era, en efecto, la casa del Pastor, ello nos hace pensar, como ya hemos dicho, en el Polifemo del *Cíclope* euripídeo. Sin embargo, en *Antíope* la gruta sería la casa temporal del pastor, que suele llevar una vida seminómada, según las épocas de pasto, que le permiten una actividad ganadera más o menos estabular, conforme a las estaciones. A diferencia del pastor humano, el Cíclope hace de la cueva su casa permanente. En el *Himno Homérico a Hermes* la cueva es, también, la morada de la Ninfa Maya y en *Rastreadores* de Sófocles el lugar donde Cilene actúa como nodriza del pequeño Hermes. Las cuevas, en efecto, son el hábitat preferido de seres divinos en íntima asociación con la naturaleza, como Ninfas y Sátiros. Sin embargo, el Pastor es un hombre, no una divinidad; por ello, la gruta es su morada solo en ciertas estaciones del año.

En nuestro análisis de la figura del Pastor en Homero y Hesíodo hemos visto que las cuevas son utilizadas, principalmente, para resguardar al rebaño en épocas de trashumancia. La expresión que utiliza el Pastor en el fr. 223.30 Kn.: καὶ πρὶν οἰκοῦμεν parece indicar, o bien que ya no vive ahí, o bien que es, para él, un lugar de paso. En

[23] Cf. E. *Ion* 31, 288, 493-44, 892, 937, 958, 1400, 1494.
[24] Vid. HUYS (1995): 178-79; LÓPEZ CRUCES (2007): 14 y (2011): 461-62. Para la relación de las cuevas con los Sátiros vid. Capítulo 8 de esta Tesis.
[25] HUYS (1995): 38-39. Como señala también el estudioso Ibid.: 163 las cuevas son lugares privilegiados para la ἔκθεσις. Sobre este aspecto de las grutas míticas, vid. también BUXTON (1994): 107.
[26] Piensan que la cueva fue el lugar del abandono de los gemelos VAN LOOY (1998): 222; COLLARD (2004): 269. HUYS (1995): 178 afirma que, aunque la cueva tiene gran importancia dramática en la obra, no puede probarse que fuese aquí donde Antíope abandonó a sus hijos. Pero este detalle confirmaría la 'firma euripídea' por el paralelo patético con la infortunada Creúsa en *Ión*.

este sentido creemos posible que el Pastor usase, en efecto, esta cueva como cabaña o refugio en la época de trashumancia, cuando debía pasar una larga temporada en las montañas[27].

Es posible que la cueva fuese lugar de culto de Dioniso, tal como se atestigua en el rito[28]. Esto es lo que parece dar a entender el problemático fr. 203 Kn.:

> ἔνδον δὲ θαλάμοις (...?) βουκόλου (...?)
> κομῶντα κισσῷ στῦλον εὐίου θεοῦ
>
> En el interior de las casas (...?) del pastor (...?)
> una columna coronada de hiedra en honor del dios del evohé.

El primer problema que presenta el fragmento es su atribución a uno u otro personaje. Van Looy y Collard ponen estas palabras en boca de Dirce que las pronunciaría al entrar en escena con el coro secundario de Bacantes[29]. Ritoók también atribuye estos versos a Dirce e imagina una escena en que la reina habría entrado en la cueva y, poseída por el éxtasis dionisiaco, sale, cuenta lo que ha visto y echa a correr enloquecida, perseguida por el coro secundario[30]. Huys, por su parte, acepta la corrección de Willamowitz: βουκόλων,[31] y cree que la expresión se refiere a los seguidores de Dioniso en general, que, como sabemos, eran llamados "pastores" del dios[32]. En este sentido cabe señalar que una de las acepciones de θάλαμος es 'altar' o 'santuario', si bien esta solo se registra en autores tardíos[33]. López Cruces considera que estas palabras serían pronunciadas por Antíope que, veinte años antes habría sido violada allí por Zeus en el contexto de las fiestas báquicas, de ahí la forma de Sátiro escogida para "seducir" a la muchacha. La joven se habría dirigido a la cueva a

---

[27] Vid. LÓPEZ CRUCES (2011): 462 «the cave served as the temporary home of the Herdsman and the twins when they were tending the cattle of the king of Oenoe there –or, at least, they used it as a cattle-stall–». Además, la época de trashumancia, cuando los pastores recorren montañas y cuevas parece adecuada para encontrar a niños expósitos. Así en el *Edipo Rey* de Sófocles, el pastor de Layo entrega a Edipo al pastor de Pólibo en época de trashumancia.
[28] Vid. BUXTON (1994). 180.
[29] Cf. VAN LOOY (1998): 234; COLLARD (2004): 308-9.
[30] RITOÓK (2008): 35.
[31] Cf. HUYS (1995): 315, n. 785. La lectura βουκόλων es también aceptada por VAN LOOY (1998): 257. Para las distintas reconstrucciones de este texto vid. el apparatus de la edición de KANNICHT (2004): 297.
[32] Cf. SEAFORD (1996): 206; DI BENEDETTO (2004): 10. COLLARD (2004): 309 señala además que en E. *Cret.* fr. 472.11 Kn. la palabra βούτης se refiere a los seguidores de Dioniso. Contra, KAMBITSIS (1972): 87.
[33] Vid. LSJ s.v. IV.

descansar y, al ver la columna, confió en estar protegida por la santidad del lugar, pero Zeus la vio, tomó la forma de un Sátiro y la violó[34].

Nosotros interpretamos el fragmento como sigue: la cueva, en efecto, es la casa del Pastor, pero no su vivienda habitual, sino la morada que usa en época de trashumancia. En el momento en que tiene lugar la acción de la tragedia se estarían celebrando en Eléuteras festividades en honor de Dioniso, señor de la región, lo que explicaría no sólo la presencia de Dirce y las ménades en el lugar, sino también la del coro de Pastores[35]. Si estas palabras pertenecen a Dirce, es posible que la hipótesis de Ritoók sea acertada, pues, en efecto, ha tenido que entrar en la cueva para observar la columna coronada de hiedra, aunque de ahí no se desprende, necesariamente, que aparezca en escena poseída por el éxtasis dionisiaco. Es posible también que sea la propia Antíope quien describa la cueva al recordar sus infortunios pasados, como señala López Cruces.

Sea como fuere, el fragmento nos sirve, indirectamente, para caracterizar al Pastor. Se trata de un ser piadoso. Recuerda, por tanto, al Eumeo de la *Odisea*, así como a uno de los pastores de *Ifigenia entre los tauros* que toma a Orestes y Pílades por dioses, y al Pastor Mensajero de *Bacantes* que, al tiempo que aconseja al prejuicioso Penteo, alaba las maravillas del rito dionisiaco. No es de extrañar que los pastores estén estrechamente relacionados con este dios, vinculado a la naturaleza salvaje y pastoril. Prueba de ello es que algunos de sus seguidores eran llamados, como hemos visto, βουκόλοι[36].

La cueva, por tanto, símbolo del espacio bucólico y pastoril de la obra, jugaba un papel significativo, pues era el lugar donde acontecían los sucesos más importantes de la historia de Antíope: allí habría sido violada por Zeus y habría tenido que abandonar a sus hijos, hecho que la heroína recordaría con angustia y ansiedad en su treno. Allí acudirían también Dirce y el coro secundario de ménades. Por último, es el lugar de la emboscada a Lico. Así, la cueva, casa "veraniega" del Pastor, es indispensable para que se cumpla la anagnórisis y ofrece la oportunidad de hacer de este un personaje que desempeña una acción dramática mucho más extensa e importante que la de otros personajes humildes de las obras euripídeas, pues es, precisamente, ante su morada

[34] LÓPEZ CRUCES (2011): 461-62. WEBSTER (1967): 208 también atribuyó el fragmento a Antíope. KAMBITSIS (1972): 87 duda entre el Pastor, el corifeo y la propia Antíope. Según PICKARD-CAMBRIDGE (1991): 32, n. 2 esta columna adornada con hiedra alude al pilar de culto tebano de Dioniso Καδμεῖος o Περικιόνιος.
[35] Como señala LÓPEZ CRUCES (2007): 10, n. 27.
[36] Vid. supra, p. 416, n. 33.

donde se desarrollan los acontecimientos[37]. Pero no solo eso sino que, como suele ser habitual en el teatro euripídeo, el dramaturgo explora con maestría la influencia del ambiente en los personajes[38]. Así, esta vida pastoril y este entorno bucólico habrían hecho de Zeto un hombre de acción que reconoce las virtudes del trabajo duro; y de Anfión, un músico filósofo que canta himnos a los dioses.

2. El Pastor: padre adoptivo de Anfión y Zeto

El Pastor encuentra a Anfión y Zeto en la cueva y se encarga de su crianza. No es extraño que sea un pastor quien encuentre a los expósitos, pues, por su movilidad y el ambiente en que se mueven, los pastores suelen aparecer como los personajes favoritos del mito para descubrir a los niños abandonados en la naturaleza. Como señala Huys, parece que el motivo más antiguo de este tipo de leyenda habría sido el del animal que alimenta a los niños expuestos, de donde el mitema habría evolucionado a una nodriza pastora, y por un desarrollo más tardío, no solo los pastores, sino toda clase de persona podría cumplir la función de criar a un niño abandonado[39].

Sin embargo, Eurípides va más allá del motivo tradicional y hace del Pastor un personaje de suma importancia en la obra, pues no solo rescata a los gemelos, sino que los cría, pronuncia probablemente el prólogo, propicia la anagnórisis y participa en el complot tramado contra Lico. Así, al contrario de otras tragedias donde el pastor que encuentra al niño lo entrega al rey de la región, como en *Álope* y *Melanipa encadenada* de Eurípides o *Edipo Rey* de Sófocles, las funciones de rescatador y padrastro están combinadas aquí en la única figura del βουκόλος[40]. Nos recuerda, pues, al Pastor del *Alejandro* euripídeo que, en lugar de abandonar al niño, como probablemente le había sido ordenado, lo salva y lo cría, si bien en aquella tragedia el papel del pastor, parece ser, solo se limita a la anagnórisis[41].

Si bien ha habido estudiosos que han atribuido el prólogo de esta tragedia a una divinidad, bien Dioniso, bien Hermes[42], hoy en día es *comunis opinio* que el

[37] Vid. HUYS (1995): 316, seguido por COLLARD (2004): 266.
[38] Hemos de citar aquí, de nuevo, las sabias palabras de BARLOW (1971): 18 para quien Eurípides «more than any other ancient poet, he grasped and explored the significance of enviroment as an operating factor in human behaviour».
[39] Vid. HUYS (1995): 277, 303.
[40] Vid. HUYS (1995): 313.
[41] Quizá, como se ha sugerido, era también el προλογίζων. Vid. supra, p. 444 y n. 54.
[42] Así, e.g. WEBSTER (1967): 206 pensaba que el prólogo debía de ser recitado, bien por una Ninfa, bien por Dioniso.

προλογίζων de *Antíope* era el pastor[43], pues en el fr. 179 Kn. dirige una oración, posiblemente a Dioniso:

... ἔχεις,
εὖ μοι διδοίης δεσπότῃ θ´ ὅς Οἰνόης
σύγχορτα ναίει πεδία ταῖσδ´ Ἐλευθεραῖς

... tienes,
podrías tú concederme bienes a mí y a mi señor, que habita
las llanuras de Énoe con los pastos limítrofes a los de Eléuteras

En efecto, estas palabras no podían estar más que en boca del Pastor, pues Dión Crisóstomo XV 9 (= Test. ivd Kn.) señala que fue un Pastor de Énoe, llamado Ordión, al servicio del rey Eneo, quien crió a los gemelos.

El prólogo cumple la función habitual de localizar la acción dramática, en este caso en Eléuteras, incidiendo, además en el paisaje pastoril, como cuadra bien al personaje que, dada su labor, se encuentra en plena ἔσχατιά, en los pastos que limitan con Eléuteras. El compuesto σύγ-χορτος se encuentra solo en los autores trágicos[44].

Cabe preguntarse cuál es el motivo de preocupación o ansiedad que lleva al Pastor a pronunciar esta oración. Snell supuso que había tenido un mal sueño en el que Dioniso le predecía futuros peligros relacionados con Lico y Dirce[45]. Ello supondría que el Pastor conocía de antemano la identidad de los gemelos y hay estudiosos que incluso han supuesto que los recibía directamente de la madre, pero ningún fragmento ni los relatos de Apolodoro e Higino hacen mención de ello, por lo que esta hipótesis no parece plausible. Podría objetarse que quizá fuese el propio Dioniso quien en este sueño le revelara, después de tantos años, la identidad de la madre de los niños expósitos, pero, desde nuestro punto de vista, ello sería un obstáculo para la tensión dramática que la escena de la anagnórisis debía crear. Coincidimos, por tanto, con aquellos que opinan

[43] Cf. KAMBITSIS (1972): IX-XII; HUYS (1995): 313; VAN LOOY (1998): 226-27; KANNICHT (2004): 280-81 ad fr. 179; COLLARD (2004): 262; LÓPEZ CRUCES (2007): 6, n. 4 y (2011): 461, n. 2; DI GIUSEPPE (2012): 48.
[44] Vid CHANTRAINE s.v. 'χόρτος'.
[45] Citado por VAN LOOY (1998): 227 que ve la hipótesis plausible y por COLLARD (2004): 298, que deja la cuestión en suspenso. RITOÓK (2008): 31 sigue también la hipótesis de Snell. KAMBITSIS (1972): 22 señala que en Eurípides solo se hace referencia a sueños nocturnos de mujeres.

que el Pastor conoció la identidad de Antíope en el curso del drama[46]. De ahí, la importancia que tuvo este personaje en la obra, según se puede desprender de los fragmentos conservados.

Consideramos, por tanto, que el Pastor pronuncia esta oración simplemente porque ha venido a celebrar las fiestas báquicas de la región y encontrándose ante su cueva, que usa en épocas de trashumancia y que va a adornar con hiedra con motivo de las festividades (cf. fr. 203 Kn.), aprovecha para pedir bienes al dios, no solo para él, sino también para su dueño, lo que confirma su caracterización como hombre piadoso, de la que ya hemos hablado en el epígrafe anterior, además de mostrarnos a un siervo fiel, en consonancia con otros pastores de la literatura griega, como Eumeo, y con otros personajes humildes de la tragedia euripídea[47].

En el fr. 181 Kn. el Pastor explica el origen etimológico del nombre de los niños. El imperativo κίκλησκε ha traído de cabeza a la crítica, pues no se sabe quién pudo dar al Pastor la orden de imponer los nombres a los niños. Hay quienes han pensado en su esposa[48], mencionada por Dión Crisóstomo, pero, dado que esta es la única fuente que hace referencia a la mujer del Pastor, creemos más acertada la hipótesis de Ritoók, según la cual, antes de encontrar a los niños, un dios, probablemente Hermes, mensajero de Zeus, se le habría aparecido en sueños y le habría ordenado criar a los niños que encontrase en su cueva y darles los nombres de Anfión y Zeto[49].

Es difícil saber de qué información disponía el Pastor, dada la parquedad de los fragmentos pertenecientes al prólogo. Como hemos señalado, hay quien ha propuesto que recibió a los gemelos de parte de la propia Antíope, que le habría informado de que eran hijos de Zeus[50]. Sin embargo, si la joven iba siguiendo a Lico no pudo tener mucho tiempo de pararse a dar explicaciones. Además, la salvación de los niños estaba asegurada por haber sido abandonados en una cueva habitada. Desde nuestro punto de vista el Pastor debía de saber poco acerca de los gemelos y su madre. Probablemente ignoraba que eran hijos de Zeus y no se había topado con Antíope, por lo tanto, es plausible que en el prólogo contase el sueño que le habían enviado los dioses, cómo había recogido a los niños y los había criado. Después diría que había venido al lugar para celebrar las fiestas de Dioniso. Es por ello que, siguiendo a Van Looy creemos que

[46] Cf. e. g. HUYS (1995): 313-14; VAN LOOY (1998): 234; LÓPEZ CRUCES (2007): 27 y (2011): 463, n. 11
[47] Vid. HUYS (1995): 333.
[48] Como señala VAN LOOY (1998): 227.
[49] RITOÓK (2008): 31. Sin embargo, KAMBITSIS (1972); HUYS (1995): 314 y COLLARD (2004): 270, entre otros, aceptan la corrección de Wecklein: κικλήσκω.
[50] La distintas hipótesis propuestas pueden verse en VAN LOOY (1998): 227-28 y RITOÓK (2008): 30.

el fr. 180 Kn., en que se nombra la patria de Antíope, no pertenece al prólogo, sino a la parte de la tragedia en que Antíope entra en escena y comienza a relatar sus infortunios al coro[51].

Un problema aún mayor es averiguar cómo y cuándo descubre el Pastor la identidad de Antíope. Se ha propuesto que estaría presente en la confrontación entre Antíope y Dirce y, de ahí, deduciría su identidad[52]. Se ha hipotetizado también la siguiente escena: cuando Antíope aparece por primera vez en escena, ante la cueva, y cuenta sus infortunios al coro, recuerda que ese era el lugar donde había abandonado a los niños y el Pastor la oye o bien es informado, más tarde, por el coro[53].

Es posible que nuestro Pastor estuviese también presente cuando los gemelos infligieron su castigo a Dirce. Así lo considera Oliver Taplin a partir de una crátera apulia (ca. 320 a. C.) donde se representan dos escenas: una, se refiere al final del drama, cuando Hermes aparece *ex machina* para detener la matanza de Lico; la otra, a la muerte de Dirce, donde se representa a un anciano con un perro que algunos han identificado con un pedagogo, pero que Taplin, dado el parecido de la escena con la tragedia euripídea, identifica con el Pastor que, de este modo, podría incluso haber actuado como mensajero, ya que ha sido testigo de la tortura sufrida por la reina[54]. Si la crátera, en efecto, se basa en la tragedia euripídea, es muy posible que el estudioso tenga razón. En este sentido, hemos de recordar que Eurípides suele poner a pastores en el papel de mensajeros, así en *Andrómeda*, *Ifigenia entre los tauros*, *Bacantes* y, quizás, *Teseo*.

[51] Vid. VAN LOOY (1998): 233. Sin embargo, COLLARD (2004): 262 sigue el orden propuesto por Kannicht en lo que al prólogo se refiere y opina que el Pastor contaría cómo recogió a los niños después de que Antíope los abandonara y hablaría de los ancestros de la joven y de cómo había sido hecha prisionera por Lico y Dirce. Dado el paso del tiempo transcurrido desde que Antíope se viera obligada a abandonar a sus hijos recién nacidos y el momento dramático en el que se inicia la obra, cuando los gemelos son ya dos vigorosos jóvenes, es muy posible que el Pastor no reconociese en principio a la protagonista y que su conocimiento de la historia no empañara la complicación del nudo de la obra ni la tensión sobre la anagnórisis.

[52] Cf. HUYS (1995): 315; VAN LOOY (1998): 234; COLLARD (2004): 263; LÓPEZ CRUCES (2011): 479.

[53] RITOÓK (2008): 34 imagina que Antíope entraría en escena y sería seguida por el Pastor al que contaría sus infortunios. Este deduciría su identidad, pero callaría. Los fragmentos apuntan, más bien, a un diálogo, primero con el coro, después con los gemelos, aunque no puede descartarse una escena anterior. Sin embargo, tendría un mayor efecto dramático que Antíope se encontrase, en primer lugar, con sus hijos a los que pide ayuda sin saber quiénes son, pero ellos se niegan a dársela. Por otra parte, no se entiende muy bien por qué el Pastor habría de callar una vez que ha reconocido a la madre de los niños.

[54] TAPLIN (2007b): 190, figura 66.

El vaso descrito por Taplin vendría a corroborar la hipótesis de López Cruces que, a partir del testimonio del *P.Oxy*. 3317[55], que él adscribe a *Antíope*, y el mito tal como es narrado por Cefalión[56], propone la siguiente reconstrucción:

1) Después de la partida de Dirce con Antíope y las ménades, el Pastor, que ha presenciado al menos parte de la discusión entre la reina y su esclava y ha reconocido en la heroína a la madre de Anfión y Zeto[57], queda solo en escena. Entonces ve a los gemelos que vuelven de la caza y les revela la verdadera identidad de Antíope. Todos dejan la escena: Anfión y Zeto para salvar a su madre, y el Pastor para buscar apoyo entre los pastores de la ciudad. El coro de ancianos pastores canta un estásimo, quizá pidiendo a Dioniso que salve a la heroína.

2) Después de la canción coral, Dirce vuelve a escena, huyendo de los gemelos y Antíope. Antes de que sus perseguidores lleguen, Dirce cuenta cómo los pastores han matado a las ménades y busca refugio en el altar de Dioniso, pero obligada por Antíope y los gemelos deja el santuario[58]. Los gemelos salen de escena llevándose a Dirce, y Antíope, sola otra vez, canta una canción de alivio y alegría, un peán quizá, que contrastaría con el θρῆνος que ha cantado antes, en el que recordaba sus infortunios.

3) Después entra un mensajero, que narra la muerte de Dirce a Antíope. Entonces entra el Pastor y le revela que los gemelos son los hijos que se vio forzada a abandonar y que él los ha criado. Si, como se ha propuesto, el Pastor mismo ha sido testigo de la muerte de Dirce, combinaría las dos noticias en un mensaje para Antíope.

4) Poco después, los gemelos vuelven y su madre los saluda como sus hijos. Comienza entonces el dueto de reconocimiento[59].

La reconstrucción de López Cruces puede defenderse desde varios puntos de vista. En primer lugar, es habitual en la dramaturgia euripídea que los pastores se unan, como una verdadera comunidad, en interés del bien común. Así, en *Ifigenia entre los*

---

[55] También COLLARD (2004): 283 adscribe el *P.Oxy*. 3317 a *Antíope*. Para otros estudiosos que aceptan esta adscripción, vid. LÓPEZ CRUCES (2011): 471, n. 45. Los problemas que presenta el texto en cuanto a su reconstrucción y la dificultad de saber quiénes son los interlocutores están tratados en COLLARD (2004): 311-12 y LÓPEZ CRUCES (2011): 471-78.

[56] El relato de Cefalión es transmitido por Juan Malalas, *Chronographia* II 16. Vid. LÓPEZ CRUCES (2011): 475, n. 65.

[57] Como señala LÓPEZ CRUCES (2011): 479, n. 79, a partir de la evidencia del fr. 16 de la *Antiopa* de Pacuvio, el Pastor sale de su casa cuando oye a las ménades que tratan de llevarse de sus establos a un toro para castigar a Antíope.

[58] Según LÓPEZ CRUCES (2010): 144, n. 69 y (2011): 469-70 y nn. 40 y 41 esta intervención activa de Antíope en el castigo de Dirce cuadraría con una información de Pausanias (9.17.6), según la cual Dioniso se enojó con la heroína por el excesivo castigo infligido a Dirce y la enloqueció, hasta que Foco la sanó y se casó con ella.

[59] Vid. LÓPEZ CRUCES (2011): 479-80.

tauros capturan a Orestes y a Pílades para que sirvan de sacrificio a Ártemis; en *Bacantes* pretenden capturar a las ménades lideradas por Ágave para satisfacer a Penteo; en *Andrómeda* ofrecen a Perseo leche y vino tras su lucha con el monstruo marino. Es posible, por tanto, que aquí también, como en *Bacantes*, hubiese una lucha entre pastores y ménades. De este modo el pastor habría tenido un papel importante en el castigo de Dirce. Por otra parte, como afirma López Cruces, Eurípides habría retrasado el momento de la anagnórisis para deleite del público e incluso habría hecho un hábil uso de la ironía trágica cuando Antíope se dirige a sus hijos como οἵδε πρόσπ[ολοι (*P. Oxy.* 3317, v. 2)[60].

Por tanto, la anagnórisis tendría lugar después del castigo a Dirce en que el Pastor jugaba una parte esencial. Ahora bien, su papel no se agota ahí, sino que está presente en la emboscada a Lico. En el fr. 223.26 Kn. Lico se dirige en vocativo a un hombre, personaje que después lo insta a entrar en la cueva. La crítica coincide en reconocer aquí al Pastor, que convence a Lico para que entre en la gruta desarmado, donde lo esperan Anfión y Zeto para darle muerte. Ello presupone que el Pastor hubo de tomar una parte activa cuando se tramó el μηχάνημα, del mismo modo que en *Ifigenia entre los tauros* el complot contra Toante es urdido por tres personajes: Ifigenia, Orestes y Pílades.

Así, en relación con la escenografía bucólica de esta obra subrayada por la presencia de una gruta en escena, el Pastor jugaba una parte importante en la acción: probablemente contaba la historia del descubrimiento y crianza de los gemelos, tanto en el prólogo como en el momento del reconocimiento; es muy posible que estuviese presente cuando los gemelos castigan a Dirce y que fuese él mismo quien narrase esta acción en función de mensajero. Propiciaba la anagnórisis, magistralmente retrasada por Eurípides, como acabamos de ver, y, por último, jugaba un papel en la conspiración y ejecución del μηχάνημα contra Lico[61].

3. Los gemelos pastores: Anfión y Zeto

3.1. La lira de Anfión: regalo de Hermes

Como hemos visto en nuestra reconstrucción de la tragedia, el primer episodio se abre con Anfión que aparece con su lira entonando una canción al Éter y a Gea (fr. 182a Kn.). Este canto cosmogónico nos recuerda a otro célebre pastor, Hesíodo, al que las

[60] Así, según el estudioso, las interlocutoras del *P.Oxy.* 3317 serían Antíope y Dirce.
[61] Vid. HUYS (1995): 316 y LÓPEZ CRUCES (2011): 480, n. 83.

Musas (cf. *Th*. 22-9) incitan al arte de la poesía y que comienza su *Teogonía* ensalzando a Gea y Urano (cf. *Th*. 44-50)[62]. Ello lo caracteriza desde su primera aparición como el pastor músico, poeta y filósofo. De esto hablaremos cuando analicemos el famoso ἀγών λόγων entre los hermanos. Lo que ahora nos interesa es la lira de Anfión.

En efecto, en este momento entra el coro de ancianos pastores áticos, seducidos por un sonido totalmente nuevo para ellos, como puede deducirse de los fragmentos en que Anfión ofrece explicaciones sobre el origen de la lira. Como ha señalado acertadamente López Cruces, la escena debió de tener paralelos con *Rastreadores* de Sófocles[63]. Allí los Sátiros, aterrorizados por la novedad del sonido, huyen despavoridos hasta que encuentran la cueva de la Ninfa Cilene y la interrogan sobre el nuevo instrumento. Cilene propone una adivinanza a los Sátiros (S. *Ichn*. fr. 314.300 Kn., cf. *h.Herm.* 38) que acaban descubriendo que Hermes habría fabricado la lira con el caparazón de una tortuga y pieles de vaca para hacer las cuerdas. En su versión latina Pacuvio pone un acertijo en boca de Anfión. Cabe preguntarse si el poeta latino sigue a Eurípides. López Cruces considera que Pacuvio quizá hubiese tomado la escena del drama de Sófocles, pues habría advertido la similitud entre *Antíope* y *Rastreadores*[64].

Con adivinanza de por medio o no, está claro que Anfión relata al coro de humildes pastores la invención de la lira por parte de Hermes, como demuestra el fr.190 Kn.: λύρα βοῶν <γὰρ> ῥύσι΄ ἐξερρύσατο: <Pues> la lira, en compensación por las vacas, procuró la salvación

Anfión se refiere aquí al intercambio final que se da en el *Himno Homérico a Hermes* entre las vacas y la lira. En el Himno, recordemos, Hermes, nada más nacer, sale de su cueva con la intención de robar las vacas de su hermano Apolo. Al traspasar la entrada, se topa con una tortuga, que le da la idea de construir la lira. Una vez perpetrado el robo y descubierto por Apolo, este queda tan fascinado por el bello sonido del instrumento inventado por el recién nacido que decide dejar que se quede con las vacas si este, a cambio, le entrega la lira. Como sabemos, Sófocles, en *Rastreadores*, cambia el orden de los eventos: Hermes roba, en primer lugar, las vacas y después usa las pieles de los animales robados para hacer las cuerdas del instrumento. Es imposible

[62] La relación entre Anfión y Hesíodo ha sido también señalada por ROSENMEYER (1969): 37. WEBSTER (1967): 206, n. 54, siguiendo a WILLAMOWITZ, y LÓPEZ CRUCES (2007): 7-10 indican que pudo haber en esta escena ecos del *Támiras* de Sófocles.
[63] LÓPEZ CRUCES (2007): 10-15. Vid. también KAMBITSIS (1972): XII, n. 1.
[64] LÓPEZ CRUCES (2007): 12-13.

saber qué orden seguía Eurípides, si el del Himno o el de Sófocles[65]. Lo que está claro es que la lira adquiere gran importancia para caracterizar a Anfión.

La relación entre Anfión y Hermes pudo haber sido estrecha. Pausanias (9.5.8) afirma que Anfión había recibido la lira de manos del propio Hermes por haber sido el primer mortal en construirle un altar[66]. Es posible que este detalle, que Pausanias derivaba de Miro de Bizancio, apareciera ya en *Antíope*, y en su apoyo López Cruces aduce una vasija de Apulia de la segunda mitad del siglo IV a.C., cuya pintura está inspirada en la tragedia. En ella se ve a Hermes con el caduceo a su vera, haciendo entrega de la lira a Anfión, quien extiende su mano para cogerla. Lo significativo es que entre ellos hay una herma, que Trendall, el editor de la vasija, ha interpretado como un símbolo de aquel primer altar erigido por Anfión. De ser correcta su interpretación, tanto Miro como el pintor de la vasija habrían tomado la noticia de Eurípides[67].

Por tanto, es bastante plausible que después de narrar la historia de la invención de la lira Anfión contase a los pastores del coro cómo Hermes le habría entregado una lira, semejante a la que había construido en compensación por las vacas, y le habría enseñado a tocarla en agradecimiento por el altar que él había construido en su honor. Anfión se presentaría así como un hombre piadoso, devoto de Hermes, algo que cuadra bien a un pastor, pues Hermes, al cambiar la lira por las vacas, se convirtió, precisamente, en dios de los pastores. Así, si Sófocles había dramatizado en *Rastreadores* la invención de la lira, tema del *Himno Homérico a Hermes*, Eurípides había preferido poner en escena al primer citaredo mortal.

Como sabemos, en el *Himno Homérico a Hermes* el pequeño dios entona dos canciones: un himno dedicado a sus padres, Zeus y Maya (vv. 57-61) y una teogonía que canta en presencia de Apolo (vv. 427-33). En *Antíope* tenemos restos de una canción teogónica de Anfión (fr. 182a Kn.) y la crítica se ha preguntado, si no cantaría algo más, siguiendo el modelo del himno. Probablemente, a petición de los pastores y dado que el contexto es el de las fiestas en honor a Dioniso, Anfión cantase una canción simposíaca en que alabaría a Baco y el vino. Ello le acarrearía la reconvención de su

[65] LÓPEZ CRUCES (2007): 15 considera que Eurípides habría seguido el orden del Himno.
[66] Apolodoro 3.5.5 también señala que la lira es un don de Hermes: Ζῆθος μὲν οὖν ἐπεμελεῖτο βουφορβίων, Ἀμφίων δὲ κιθαρῳδίαν ἤσκει, δόντος αὐτῷ λύραν Ἑρμοῦ. Cf. VAN LOOY (1998): 225, n. 39. Sin embargo, las fuentes iconográficas atestiguan una tradición tardía según la cual Anfión habría recibido la lira de Apolo, vid. LIMC 1 s.v. 'Amphion', nº 10b.
[67] LÓPEZ CRUCES (2007): 16.

hermano que lo insta a cantar sobre temas más prácticos, iniciándose así el célebre ἀγών[68].

Por tanto, Anfión, primer personaje en escena después del προλογίζων, está caracterizado como un hombre piadoso, poeta, músico y sabio. Para ello, Eurípides ha bebido de las más variadas fuentes literarias: el canto teogónico de Anfión lo relaciona con Hesíodo, pero también con Hermes, inventor de la lira; el diálogo de Anfión con el coro parece estar inspirado en *Rastreadores* de Sófocles, si bien Eurípides habría manejado la escena según sus propios gustos y necesidades. Por último, es muy posible que Eurípides siga la versión del mito según la cual la lira de Anfión sería un regalo del propio Hermes, detalle que nos lleva a pensar que la actividad musical del joven, reprobada por su hermano Zeto, está sancionada por los dioses.

3.2. El ἀγών λόγων: el pastor músico contra el pastor práctico

Tan admirado fue el ἀγών λόγων entre Anfión y Zeto que Platón lo menciona en *Gorgias* (506b 4). El debate, como es bien sabido, gira en torno a si es preferible el βίος πρακτικός, como defiende Zeto, o el βίος θεωρητικός, preferido por Anfión. Cabe imaginar, dada la habitual estructura de un ἀγών, que este empezaba por una *rhesis* de Zeto, a la que Anfión respondería con una *rhesis* de longitud similar; una esticomitia terminaría, probablemente, la discusión[69]. En los fragmentos podemos ver cómo Zeto insta a su hermano a que abandone la música, pues esta afemina el espíritu, y se dedique a labores prácticas y masculinas: el deporte, la caza y los asuntos de la ciudad. Anfión se defiende menospreciando las riquezas y los asuntos políticos y haciendo una alabanza de la música y la sabiduría, que permite tomar decisiones prudentes sin tener que recurrir a la fuerza. Como hemos adelantado, es posible que Anfión cediese ante su hermano y se fuese a cazar con él, pero el final de la obra, donde Hermes *ex machina* sanciona la actividad musical de Anfión demuestra que este es el verdadero vencedor del ἀγών[70].

No es nuestra intención aquí analizar los argumentos de uno y otro punto por punto ni las implicaciones filosóficas y políticas que el ἀγών pudiese contener, tema que ya ha sido ampliamente explorado por la crítica y que se sale del ámbito de nuestro

[68] Vid. LÓPEZ CRUCES (2007): 16-7.
[69] Como indican VAN LOOY (1998): 230 y COLLARD (2004): 267.
[70] Como señala LÓPEZ CRUCES (2007): 22.

estudio[71]. Simplemente cabe señalar que el debate contrasta los modos de vida de dos generaciones atenienses: la antigua, representada por Zeto, que evoca los tiempos heroicos de la batalla de Maratón que vivió Esquilo, y la nueva, educada en la sofística, a la que pertenecían tanto Eurípides como los renovadores del ditirambo[72]. De ahí que algunos estudiosos hayan querido ver en Anfión un trasunto de Eurípides[73].

Nosotros, por nuestra parte, nos vamos a centrar en aquellos elementos del ἀγών que apuntan a la caracterización literaria de Anfión y Zeto como pastores. En este sentido, nos parece particularmente interesante el fr. 188 Kn. pronunciado por Zeto:

ἀλλ΄ ἐμοὶ πιθοῦ·
παῦσαι ματᾴζων, καὶ πόνων εὐμουσίαν
ἄσκει· τοιαῦτ΄ ἄειδε, καὶ δόξεις φρονεῖν,
σκάπτων, ἀρῶν γῆν, ποιμνίοις ἐπιστατῶν,
ἄλλοις τὰ κομψὰ ταῦτ΄ ἀφεὶς σοφίσματα,
ἐξ ὧν κενοῖσιν ἐγκατοικήσεις δόμοις

¡Venga, hazme caso!
Deja de decir tonterías y el bello canto de los trabajos duros
practica: a estas cosas canta y parecerás sensato,
a cultivar, a arar la tierra, a cuidar de los rebaños,
a otros deja estos refinados artificios,
por los que habitarás casas vacías.

Zeto aconseja a Anfión que cante cosas de provecho y relacionadas con la labor que ambos practican. Es, por así decir, como si le estuviese animando a que dejase las canciones teogónicas y a que cantase al estilo de los *Trabajos y días* de Hesíodo.

Las palabras de Zeto en que nombra primero la labor agrícola, después la labor pastoril, pueden interpretarse, dada la falta de un contexto más amplio, desde dos puntos de vista: o bien los gemelos se dedican ante todo a la agricultura, dejando el pastoreo en un segundo plano, como sucede en los *Trabajos y días* hesiódicos; o bien Zeto insta a su hermano a alabar a los agricultores, por un lado, y a los pastores, por otro. Desde este

[71] Vid. la abundante bibliografía sobre el tema señalada en VAN LOOY (1998): 229, n. 51. LÓPEZ CRUCES (2007): 18-24 ha reconocido modelos cómicos en el ἀγών.
[72] Vid. LÓPEZ CRUCES (2007): 18.
[73] Vid. e.g. VAN LOOY (1998): 231; LÓPEZ CRUCES (2007): 19 y la bibliografía allí citada.

punto de vista, cabe destacar que agricultores, pastores (y también pescadores) comparten el espacio de la ἐσχατιά y que la relación entre estos seres que, debido a sus ocupaciones, están fuera de la ciudad es ampliamente explotada en el drama satírico y en tragedias como *Pastores* de Sófocles e *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides[74]. Dado el marcado ambiente pastoril de nuestra tragedia, consideramos más plausible la segunda opción.

Desde nuestro punto de vista, los gemelos son pastores hesiódicos que representan el distinto tipo de canto que puede entonar el pastor: Anfión prefiere alabar a los dioses con su música, olvidando el trabajo y las preocupaciones, como Hesíodo en *Teogonía*, mientras que Zeto considera que esa misma música debe ser encaminada a cultivar un carácter capaz de soportar los duros πόνοι agrícolas y pastoriles, al modo de los *Trabajos y Días* hesiódicos. En este sentido, cabe recordar que los primeros pastores "músicos" de la literatura griega, los que aparecían en el Escudo de Aquiles (cf. *Il*. 18.520-34), tocaban la siringe como acompañamiento a su labor. En el *Himno Homérico a Afrodita* Anquises, por contra, toca la lira, ocioso, mientras sus compañeros se dedican a pastorear (cf. *h.Aphr*. 68-80). Como vimos, ello es una prueba del carácter heroico y noble del padre de Eneas[75]. Solo hace falta un paso más y este paso lo da Eurípides en la caracterización de Anfión: la música parece ahora incompatible con el trabajo y el cuidado de los rebaños y conduce a una actividad espiritual profunda; la meditación y reflexión filosófica.

Por tanto, si Hesíodo era un poeta pastor que ensalzaba el πόνος, como hace aquí Zeto, Anfión se convierte en el primer representante de una poesía pastoral contraria al πόνος tal como la encontramos en época helenística. Gutzwiller, entre otros autores, supone que es posible que en esta escena el Pastor, padre adoptivo de los gemelos, esté presente como una especie de "árbitro" en la disputa. Si esta reconstrucción es correcta, la *Antíope* habría dado lugar a un modelo literario, en la forma de agón trágico, para los concursos de canto entre pastores arbitrados por otro personaje rústico, como se encuentra en las pastorales del corpus de Téocrito y en Virgilio[76].

Sin embargo, Anfión desoye los consejos de su hermano, tanto este como el que le da en el fr. *187a Kn. donde lo insta a dedicarse a la labor política y militar. Anfión

[74] Vid. Capítulos 7, 8 y 10.
[75] Vid. Capítulo 3.
[76] Vid. GUTZWILLER (2006): 18. HUYS (1995): 314, n. 784 cree que el Pastor no estaba presente en el agón. Realmente su presencia no era estrictamente necesaria, pues el coro de ancianos pastores áticos podía hacer las veces de testigo y árbitro de la lid.

responderá afirmando que un hombre tranquilo es mucho más provechoso para la ciudad (fr. 194 Kn.); además, añadirá que, como en la vida están mezcladas fortunas y desdichas, es preferible vivir sin preocupaciones (fr. 196 Kn.); por último, el joven considera que un hombre sabio es más útil para la ciudad que miles de brazos (fr. 200 Kn.). Sus palabras parecen ser un anticipo de los ideales de ἡσυχία y ἀπραγμοσύνη propios de la poesía bucólica[77]. Ahora bien, como señala con acierto Rosenmeyer, estamos aún lejos del *otium* promulgado por los pastores teocriteos. Lo que Anfión defiende es que la sabiduría es más importante para el gobierno de la ciudad que las cualidades atléticas o militares, en una tradición que recuerda más bien a la protesta de Jenófanes de Colofón contra la veneración de atletas y soldados en detrimento de los filósofos[78]. Anfión, como Platón, parece pensar que la ciudad debe ser dirigida, no por soldados, sino por hombres sabios.

Aún así en el debate puede advertirse una oposición entre la tranquilidad idílica de la vida bucólica y la decadente πολυπραγμοσύνη de la *polis* (cf. e.g. frr. 198, 202 Kn.), que nos recuerda a la dicotomía explotada en *Alejandro* entre la nobleza esforzada de los simples pastores y la decadencia de los hijos de Príamo criados con lujo y boato. Está claro que el espacio pastoril de esta tragedia, los montañosos e idílicos alrededores de Eléuteras, jugaban un papel importante en este contraste, pues este paisaje era ciertamente explotado como el fondo del βίος musical de Anfión, el ideal de una vida retirada en armonía con la naturaleza. En un sentido, Anfión, al preferir la paz de su existencia pastoral al βίος πρακτικός, prepara para el típico estilo de vida del período tardío ejemplificado en el romance de Dafnis y Cloe: incluso cuando han reconocido que sus padres son ciudadanos prósperos, prefieren vivir en el campo (Longo 4.39). Por otra parte, esta similitud está estructuralmente conectada con una idealización del lugar donde el niño fue expuesto, encontrado y criado, como señala Huys[79]. Sin embargo, creemos oportuno añadir que este ambiente pastoril ha influido no sólo en la caracterización de Anfión, sino también en la de Zeto, pues el mundo pastoril en el que se ha criado ha influido en su carácter acostumbrándolo al trabajo duro. Una reminiscencia de este tema se encuentra también, de nuevo, en el *Alejandro* euripídeo donde un personaje, probablemente el mensajero, resalta que es más fácil encontrar la

[77] Vid. GUTZWILLER (2006): 18 quien señala debates similares a los de Anfión y Zeto en la poesía teocritea.
[78] ROSENMEYER (1969): 70.
[79] HUYS (1995). 180-81.

εὐανδρία en hombres pobres que afrontan una vida esforzada (cf. E. *Alex*., fr. 54 Kn.)[80]. De hecho el tópico de que el lujo y los placeres debilitan la naturaleza del hombre aparece también en *Antíope*, en boca de Zeto (cf. fr. 187.5-6 Kn.).

Por último, como ha señalado Huys, y como es también patente en *Alejandro*, es un motivo típico del mito de los niños expósitos que muestren una excelencia que no cuadra con su bajo estatus social, signo de su verdadera nobleza de nacimiento. En *Antíope* las cualidades de los niños pueden estar reflejadas en su castigo a Dirce y la emboscada contra Lico, hazañas que los hacen adecuados para tomar el más alto poder en Tebas, como anuncia Hermes *ex machina*. El motivo de las excepcionales cualidades de los expósitos, sin embargo, está solo presente en una forma derivada, por la diferenciación o especialización en vista del contraste entre los dos hermanos, para Zeto, la excelencia en el βίος πρακτικός y para Anfión, la del βίος θεωρητικός. Los dos diferentes estilos de vida representados por los hijos de Antíope son dos desarrollos diferentes de la εὐγένεια, la de Zeto se parece al tradicional ideal heroico dirigido hacia la destreza física, la de Anfión es más bien comparable con la excelencia espiritual de Ión[81].

Podemos, por tanto, concluir que Eurípides usa el ἀγών λόγων para caracterizar a los gemelos pastores. La crítica se ha centrado básicamente en la figura de Anfión ignorando, hasta donde nosotros sabemos, que Zeto también es un representante de la vida pastoral, si bien de otro tipo de vida pastoral. En este sentido, hemos señalado cómo Anfión se asimila al Hesíodo que encontramos en la *Teogonía*, mientras que Zeto es más parecido al pastor que defiende las virtudes morales del πόνος, como el Hesíodo de *Trabajos y Días*. Así, mediante el debate de los gemelos, Eurípides nos presenta a dos tipos de pastores bien anclados en la tradición literaria griega. Los estudiosos han sabido ver con acierto cómo el ambiente pastoril ha influido en la caracterización del pastor músico Anfión, que tanto predicamento ha tenido en la poesía bucólica, pero la importancia de este personaje para la poesía teocritea les ha hecho olvidar que el *background* pastoril es también de suma importancia en la caracterización del pastor práctico y esforzado que es Zeto.

Por último, como suele ser habitual cuando un *deus ex machina* aparece al final de una tragedia, este da instrucciones precisas a cada uno de los protagonistas. Así, Hermes prohíbe matar a Lico y da algunas encomiendas a Zeto, de las que poco

[80] Vid. Capítulo 12, epígrafe 3.
[81] HUYS (1995): 346; vid. también GUTZWILLER (2006): 16-17.

sabemos, debido a una laguna en el texto; sin embargo, sí se han conservado las palabras que dirige a Anfión (fr. 223.119-26 Kn.) en que lo insta a celebrar a los dioses con la lira, instrumento que le servirá, además, para construir las murallas de Tebas. Que Anfión construyó las murallas de Tebas con ayuda de la lira es un dato tradicional[82].

El pasaje demuestra que Anfión ha sido el vencedor del ἀγών, pues el propio Hermes en persona, el dios que le regaló la lira, le ordena tañer el instrumento para celebrar a los dioses[83]. Contra Zeto, que quería que su hermano cantara al estilo de *Trabajos y días*, Hermes opina que los citaredos deben celebrar a los dioses con himnos y teogonías.

El sonido que producirá la lira ayudará a la construcción de las murallas, pues las piedras se ensamblarán solas y los árboles abandonarán el seno materno. Así, Anfión se encargará de proteger mágicamente la ciudad con una compacta muralla, símbolo del poder civilizador de la música. Nos encontramos ante el tópico del poder de la música sobre la naturaleza, representado también en el mito de Orfeo. Como señala, además, López Cruces, Anfión actúa al final de la tragedia como un ser apolíneo, puesto que tanto la construcción de murallas como la citaródica son competencias de este dios[84].

La obra termina, pues, con la armonía de los dioses, que colaboran para dar gloria a Anfión: Dioniso, señor del Citerón, evita la muerte de Antíope y de los gemelos; Hermes, que ha fabricado la lira de Anfión, impide que el músico asesine a Lico y transmite a todos los mandatos de Zeus; y, ahora, al final, Apolo parece sancionar el triunfo de Anfión mediante sus actividades musical y constructora. Todos, pues, colaboran en el plan de Zeus, quien reconoce su unión con Antíope y la paternidad de los gemelos[85].

[82] La construcción de la muralla de Tebas al son de la lira de Anfión está representada en otras fuentes literarias, e.g. Philostr. Im. 1.10; A.R. 1.735-741 (bordado en el manto de Jasón); Nonn. *D.* 25.417-21 (en el escudo de Dioniso). El propio Eurípides vuelve a mencionarlo en *Ph.* 824-25 e *Hyps.* fr. 752f 32-3 Kn. Vid. LIMC 1 s.v. 'Amphion'.
[83] Cf. COLLARD (2004): 320; LÓPEZ CRUCES (2007): 31.
[84] LÓPEZ CRUCES (2007): 31.
[85] Vid. LÓPEZ CRUCES (2007): 31-32.

4. Conclusiones

Antíope debió de ser una tragedia donde el ambiente pastoril cobraba un protagonismo inusitado. Desgraciadamente no se han conservado descripciones del posible *locus amoenus* que incitaba a Anfión a entregarse al placer de la música. Sin embargo, sí que está claro que la σκηνή representaba la entrada a la cueva del Pastor. Esta gruta es de suma importancia para el desarrollo de los acontecimientos y tiene implicaciones simbólicas ancladas en el mito: allí fue, probablemente, donde Zeus, aprovechando las fiestas dionisiacas, violó a Antíope, que se había refugiado en la cueva por su carácter sacro. Zeus adoptó en aquella ocasión forma de Sátiro, lo que cuadra, a su vez, con la predilección de estos seres dionisiacos por las grutas para sus encuentros sexuales; allí abandonó Antíope a sus hijos, probablemente, porque se dio cuenta de que era un lugar habitado que propiciaba la salvación de los gemelos; a ese mismo lugar vuelve la heroína años después, huyendo de sus amos, Lico y Dirce, con la esperanza, probablemente, de reencontrar a sus vástagos. Allí, si aceptamos la atribución del *P. Oxy.* 3317 a la *Antíope*, se refugiaría también Dirce para escapar de los gemelos y su madre y en ese mismo lugar se tendería la emboscada a Lico.

Pero la gruta es, sobre todo, la morada del Pastor, probablemente solo en épocas de trashumancia, ello le permite estar "en el lugar adecuado en el momento oportuno", por así decir. Así, en este enclave encontrará y educará a los gemelos. Asimismo, es el lugar donde ha de volver cuando la labor pastoril lo dicta. Por último, gracias a las fiestas en honor de Dioniso que se celebran en Eléuteras, a las que los pastores acuden presurosos, es posible el feliz reencuentro entre madre e hijos por intermediación del Pastor. Nuestro estudio de este personaje ha demostrado que tenía un papel en la acción dramática mucho más importante que el de otros personajes pastores de los dramas euripídeos. No solo encuentra a los niños y propicia la anagnórisis, sino que ayuda a los gemelos a tender la emboscada a Lico y, muy posiblemente, como ha aducido Oliver Taplin, estaba presente cuando Anfión y Zeto ataron a Dirce al toro que habría de matarla, por lo que es posible que actuara como mensajero de estos hechos. Incluso puede que llamase a los pastores de la región para ayudar a los gemelos a castigar a Dirce y las ménades. Además, Eurípides, por lo que puede colegirse de los fragmentos, debió de caracterizar bien a este personaje, que se nos presenta como un hombre piadoso y fiel siguiendo la tradición literaria del buen pastor Eumeo y, en consonancia, además, con la querencia del dramaturgo de presentar a los personajes de bajo estatus social como seres nobles y con grandes virtudes morales.

El impulso de la vida pastoril se deja sentir no sólo en la figura del padre adoptivo de los gemelos, sino también en el mismo coro, ancianos pastores áticos que llegan a Eléuteras con el fin de celebrar a Dioniso. La escenografía pastoril hace que la caracterización del coro como pastores tenga una plausible motivación dramática. Además, la relación de los pastores con Dioniso está atestiguada por el nombre que se daban a sí mismos los miembros de una antigua asociación báquica: βουκόλοι. Este coro protagonizará junto con Anfión una escena llena de reminiscencias del *Himno Homérico a Hermes* y de *Rastreadores* de Sófocles. Al entrar, se maravillan ante el sonido de la lira e interrogan al joven, que pasa a contarles la trifulca entre Apolo y Hermes. Eurípides jugaba, probablemente, de forma original, con estos hipotextos. De este modo, es posible que el orden seguido por Anfión al narrar el robo de las vacas de Apolo por parte de Hermes y su posterior cambio por la lira sea el del Himno, mientras que de Sófocles habría tomado el asombro y algarabía del coro ante las dulces melodías citaródicas. Asimismo, las fuentes mitográficas insisten en que la lira fue un regalo de Hermes a Anfión, que habría construido el primer altar a este dios. Esta escena, por tanto, no es un divertimento ni una prueba de erudición literaria por parte de Eurípides, sino que sirve para caracterizar a Anfión como el pastor devoto del dios de los pastores, el pastor que habría introducido la lira entre los mortales.

Un paisaje pastoril, un esclavo pastor fiel y piadoso, un coro de pastores y, por último, los pastores Anfión y Zeto, que, insistamos, aun de nacimiento noble, se han criado entre pastores, por pastores se tienen, pues ignoran su origen, y representan dos polos opuestos, y tal vez, complementarios de la vida pastoril. La crítica ha centrado su atención en Anfión, personaje, ciertamente, inolvidable, que, educado en la belleza armónica de la naturaleza abandona la labor pastoril y se dedica a la música, actividad que en la antigüedad, abarcaba la filosofía. Anfión se convierte así en un primer modelo lejano de los ideales bucólicos de ἡσυχία y ἀπραγμοσύνη. Sin embargo, dejémoslo bien claro, el joven no rechaza del todo la vida política, sino que considera que dicha actividad debe ser sometida al raciocinio de un hombre sabio. Ahora bien, debemos insistir –dato que la erudición filológica parece haber pasado por alto maravillada por los sones de la lira de Anfión– en que si el ambiente pastoril forja el carácter de Anfión también delinea el de Zeto. En este sentido, hemos intentado demostrar que los jóvenes son representantes de dos tipos de actividad pastoril que se conjugan en la obra de Hesíodo: Anfión, como el poeta en la *Teogonía*, abandona su labor y se dedica a tañer la lira; Zeto, por su parte, insta a su hermano a cantar al πόνος de la vida pastoral y

agrícola como hiciese Hesíodo en *Trabajos y días*. Es evidente que la alabanza de Zeto al πόνος como forjador de grandes virtudes morales se relaciona con el entorno en que ha crecido y se ha criado, es decir, con la dura vida pastoril.

Al final de la obra, Hermes parece dar relevancia al Pastor músico, cantor de teogonías, frente al pastor esforzado que celebra el πόνος. La lira se convertirá, por tanto, en el instrumento por antonomasia para alabar a los dioses y Anfión será representante de dos actividades característicamente apolíneas: la citaródica y la construcción. Así, la lira, instrumento pastoril con el que los pastores en la literatura temprana guiaban al ganado, sirve ahora para guiar una ciudad con armonía y recto juicio.

CAPÍTULO 14

LA FIGURA DEL PASTOR EN *ALCESTIS* Y EN OTRAS TRAGEDIAS FRAGMENTARIAS DE EURÍPIDES

0. Introducción

A pesar de que *Alcestis* es la obra más temprana conservada dentro del corpus euripídeo, hemos decidido estudiarla en último lugar, en primer lugar, por su estatus ambiguo, ya que, como hemos dicho en nuestro capítulo dedicado al *Cíclope*, se representó cerrando la trilogía del 438 a.C., en lugar del drama satírico que cabría esperar, lo que le ha valido la etiqueta de *prosatyric drama* por parte de la crítica anglosajona[1]. En segundo lugar, porque el tema que aquí nos interesa, el servicio de Apolo como pastor del rey Admeto, ocupa solo un lugar marginal en la obra.

Además de *Alcestis*, analizaremos en este capítulo un grupo de tragedias fragmentarias euripídeas que debían de contener una rica ambientación pastoril, pero cuyos restos –a excepción de *Andrómeda*– son tan exiguos que nos es imposible un análisis pormenorizado del ambiente y los personajes pastoriles como el que hemos realizado hasta ahora. Para su estudio hemos de contar, principalmente, con los testimonios de los mitógrafos que, si bien poco o nada nos aclaran acerca del léxico usado por Eurípides, pueden arrojar algo de luz sobre el papel asignado a los pastores en estas obras.

Los dramas que van a ser objeto de estudio en este capítulo son: *Alcestis*, *Álope*, *Andrómeda*, *Teseo*, *Melanipa sabia*, *Melanipa Encadenada* y *Faetón*. Dado que solo conocemos con seguridad la fecha de *Alcestis* (438 a.C.) y *Andrómeda* (412 a.C.), hemos decidido ordenar estas obras por el orden alfabético del título original en griego.

1. *Alcestis*

Si en la *Ilíada* (21.448-49) veíamos a Apolo como pastor al servicio de Laomedonte, en *Alcestis* su estrecha relación con Admeto se debe a que el dios ha sido también esclavo de este, como él mismo nos cuenta en el prólogo (1-8)[2]:

[1] Vid. supra, pp. 347-48.
[2] Sobre el prólogo euripídeo puede verse e.g. SEGAL (1991):106-109; sobre el prólogo de *Alcestis*, vid. e.g. DALE (1974): 51-58; CONACHER (1988): 155-160; CAMPOS DAROCA (2015): 50-65.

Ὦ δώματ' Ἀδμήτει', ἐν οἷς ἔτλην ἐγὼ
θῆσσαν τράπεζαν αἰνέσαι θεός περ ὤν.
Ζεὺς γὰρ κατακτὰς παῖδα τὸν ἐμὸν αἴτιος
Ἀσκληπιόν, στέρνοισιν ἐμβαλὼν φλόγα·
οὗ δὴ χολωθεὶς τέκτονας Δίου πυρὸς
κτείνω Κύκλωπας· καί με θητεύειν πατὴρ
θνητῳ παρ' ἀνδρὶ τῶνδ' ἄποιν' ἠνάγκασεν.
ἐλθὼν δὲ γαῖαν τήνδ' ἐβουφόρβουν ξένῳ[3],
(...)

¡Oh, moradas de Admeto, en las que sufrí yo
con resignación una comida servil aun siendo un dios!
Pues Zeus fue el responsable al matar a mi hijo
Asclepio, lanzando un rayo contra su pecho;
por lo que yo, terriblemente irritado, a los constructores
del fuego de Zeus, los Cíclopes, maté; y mi padre me obligó
a servir a un hombre mortal como castigo.
Y viniendo a esta tierra pastoreaba vacas para el huésped,
(...)

Apolo saldría del palacio de Admeto y recitaría el prólogo[4]. El dios se queja amargamente de haberse sentado en una mesa servil (θῆσσαν τράπεζαν, 2) y es que su estatuto en casa de Admeto era el de un θής (θητεύειν, 6), el jornalero a sueldo, cuyo estatus en la antigua Grecia era aún más bajo que el del δοῦλος, como hemos visto en varias ocasiones. El dios nos recuerda al pastor corintio del *Edipo Rey* al que Edipo acusa de ser un θής. La esclavitud de Apolo consiste en pastorear las vacas de Admeto (ἐβουφόρβουν, 8). Si en el *Himno Homérico a Hermes* el dios es dueño de un magnífico

[3] Citamos por la edición de CONACHER (1988).
[4] Vid. DALE (1974): 51; CONACHER (1988): 65; CAMPOS DAROCA (2015): 59. ELFERINK (1982): 46-38 ha supuesto que el dios entraría desde la izquierda como corresponde a un θής que sirve en el campo. Aparecería corriendo en harapos y se dirigiría irritado sacudiendo el puño al palacio donde se ha visto en tan miserable situación. A partir del verso 9 se produciría una metamorfosis en la que Apolo se presenta ya como el dios que es. Durante su discurso se ha desecho de sus harapos y ahora sostiene sus atributos, el arco, el carcaj, y quizá, la lira. Si bien las sugestiones de ELFERINK son interesantes para nuestro tema, no parece probable que la escena se desarrollara así.

rebaño de cincuenta vacas que no necesitan ser pastoreadas, pues son cuasi inmortales y pastan en la divina pradera de Pieria, en *Alcestis* se ve obligado a pastorear las simples vacas de un mortal, trabajo realmente duro y denigrante para un dios.

Como ha señalado además Campos Daroca la aparición de Apolo en el prólogo –en lugar de cerrar la tragedia como sería lo normal por ser un dios joven– es señal inequívoca de que estamos ante una obra más cercana al drama satírico que a la tragedia. El estudioso pone el ejemplo de *Rastreadores* de Sófocles donde Apolo recita el prólogo. Tanto en *Alcestis* como en el drama satírico sofocleo recita el prólogo una divinidad cuya condición divina está precisamente en cuestión[5]. Podemos añadir que si allí el dios se quejaba por haber perdido sus vacas, aquí deplora su servidumbre pastoril en casa de Admeto. En ambas obras, por tanto, el pastoreo es clave en la representación de este dios "degradado".

Sin embargo, Apolo, dios de los pastores, parece haber tenido una buena relación con Admeto[6] (él mismo nos dice que es un hombre ὅσιος en el verso diez) hasta tal punto que con su labor hacía crecer los rebaños de su huésped, como recuerda el coro en el tercer estásimo (569-90):

ὦ πολύξεινος καὶ ἐλευθέρου ἀνδρὸς ἀεί ποτ'
οἶκος, [στρ. α
σέ τοι καὶ ὁ Πύθιος εὐλύρας Ἀπόλλων
ἠξίωσε ναίειν,
ἔτλα δὲ σοῖσι μηλονόμας
ἐν νομοῖς γενέσθαι,
δοχμιᾶν διὰ κλειτύων
βοσκήμασι σοῖσι συρίζων
ποιμνίτας ὑμεναίους.

σὺν δ' ἐποιμαίνοντο χαρᾶι μελέων βαλιαί τε
λύγκες, [ἀντ. α

[5] CAMPOS DAROCA (2015): 59. Como señala el estudioso, ibid.: 50 en la dramaturgia euripídea los dioses que abren la tragedia son los dioses antiguos y los que la cierran pertenecen a las nuevas generaciones de dioses que sancionan con sus ritos el fin de toda una edad de la historia.

[6] Como señalan, entre otros, CONACHER (1988): 156-57; PADUANO (1993): 53, n. 4; CAMPOS DAROCA (2015): 61-62. Contra, ELFERINK (1982): 43-50. Para la relación entre el comportamiento ὅσιος y la hospitalidad en este verso, vid. CALDERÓN DORDA (2015): 58. Como afirma el estudioso, Admeto es, en efecto, un hombre ὅσιος, por ello, el dios lo premia librándolo de la muerte.

ἔβα δὲ λιποῦσ' Ὄθρυος νάπαν λεόντων
ἁ δαφοινὸς ἴλα·
χόρευσε δ' ἀμφὶ σὰν κιθάραν,
Φοῖβε, ποικιλόθριξ
νεβρὸς ὑψικόμων πέραν
βαίνουσ' ἐλατᾶν σφυρῷ κούφῳ,
χαίρουσ' εὔφρονι μολπᾷ.

τοιγὰρ πολυμηλοτάταν [στρ.β
ἑστίαν οἰκεῖς παρὰ καλλίναον
Βοιβίαν λίμναν. (...)

¡Oh casa hospitalaria y de un hombre siempre
generoso, [1ª estr.
a ti también el Pitio Apolo de bella lira,
se dignó a habitarte,
y sufrió ser pastor
en tus pastos
a través de las sinuosas laderas
tocando con la siringe para tus vacas
pastoriles himeneos.

Y lo acompañaban al pasto con alegría de las canciones los moteados
linces, [1ª ant.
también venía, abandonando el valle Otris, la tropa
de rojizos leones;
y danzó en torno a tu cítara,
Febo, la moteada
cierva dejando atrás
con ligera carrera los pinos de alto follaje,
alegrándose con la jovial melodía.

Pues en verdad habitas [2ª estr.
una casa muy rica en rebaños junto al lago

Bebia de bella corriente. (...) 590

El coro ve la estancia de Apolo en casa de Admeto como un gran honor para su señor, pues el dios sufrió la esclavitud reportando grandes bienes a su anfitrión. Con la siringe Apolo entonaba pastoriles himeneos (ποιμνίτας ὑμεναίους, 577), es decir, canciones de boda que hacían que los rebaños se reprodujesen y, por tanto, proliferasen[7]. Así, gracias al dios, la hacienda de Admeto llegó a ser πολυμηλοτάταν (588). El dramaturgo usa aquí el epíteto épico πολύμηλος (cf. *Il*. 2.605, 2.705, 14.490; *h.Herm.* 2) en grado superlativo para acentuar la prolijidad de los ganados de Admeto.

Las melodías de Febo son tan deliciosas que no solo lo siguen los rebaños, sino también los animales salvajes: linces, leones y ciervos. Nos encontramos ante el motivo típico del poder de la música, capaz de amansar incluso a las más terribles criaturas[8].

Además, este pasaje, que remite a un espacio extraescénico evocado con marcados elementos bucólicos, recuerda al *Himno Homérico a Afrodita*, donde la mera presencia de la diosa del amor hace que todas las criaturas salvajes del lugar se apareen (68-80). Del mismo modo, en este espacio pastoral, la mera presencia del dios de la música hace que todas las criaturas silvestres se pongan a escucharlo.

La imagen de Apolo como citaredo se retrotrae, como sabemos, al *Himno Homérico a Hermes*, donde el dios recibió la lira de manos de su hermano a cambio de las vacas robadas. La lira y la siringe aparecen aquí, no solo en su papel tradicional de instrumentos con los que el pastor se deleita y guia al ganado, sino como instrumentos que procuran la reproducción y abundancia del mismo. Un motivo que no habíamos encontrado hasta ahora y que nos demuestra la originalidad de Eurípides al tratar temas tradicionales.

Este estásimo, por tanto, es un ejemplo de la ya conocida querencia de Eurípides por incluir pasajes de rica ambientación pastoril en las partes líricas de sus tragedias. Así lo hemos visto al tratar la figura del pastor Paris en la obra del dramatugo. Ahora volvemos a encontrar a un pastor con su siringe en la figura del dios Apolo. Si la siringe de Paris, un simple mortal al fin y al cabo, no tenía más función que el deleite del propio pastor y la guía del ganado, la siringe de Apolo, patrón de los pastores, procura la reproducción milagrosa e incesante de los rebaños que pueden pastar sin peligro de

[7] Vid. DALE (1974): 100; CONACHER (1988): 179.
[8] El pasaje recuerda al mito de Orfeo como destacan BARLOW (1971): 19; CONACHER (1988): 180 y PADUANO (1993): 105, n. 103. Para SAÏD (1992): 214 estamos ante un cuadro idílico, evocador de la edad de oro.

ser atacados por las fieras predadoras, dóciles como animales domésticos, ante las melodías del pastor divino[9].

2. *Álope*

Es imposible precisar la fecha de *Álope*, dada la parquedad de los testimonios y fragmentos[10]. Álope era la hija del formidable luchador Cerción que obligaba a los viajeros que pasaban por el camino entre Mégara y Eleusis a luchar contra él. Cerción daba muerte a todos hasta que fue él mismo asesinado por Teseo. Violada por Poseidón, Álope dio a luz a Hipotoonte, uno de los diez héroes tribales de la Atenas democrática.

Para reconstruir la *Álope* de Eurípides solo contamos con dos testimonios: la fábula 187 de Higino y la escena de arbitraje de Ἐπιτρέποντες de Menandro (vv. 218-375), si bien ambas fuentes deben ser usadas con mucha cautela. Según Higino[11], Álope fue violada por Neptuno a causa de su belleza. Esta dio a luz un hijo, al que envolvió con jirones de su propio vestido y confió a su nodriza para que lo expusiese. Una yegua amamantó al niño expósito. Un pastor, que había estado siguiendo a la yegua, recogió al niño y lo llevó a su cabaña. Cuando otro de los pastores vio al bebé cubierto por ropajes regios, pidió al primer pastor que se lo cediera. Este lo hizo, pero se quedó con la lujosa ropa. El segundo pastor demandaba al primero que se la diese. Como no llegaban a un acuerdo, se presentaron ante Cerción para que dirimiese el asunto. Cerción reconoció la ropa de su hija, y la Nodriza, asustada, informó al rey de que se trataba del hijo de Álope. Cerción ordena entonces encarcelar a su hija hasta que muera y volver a exponer al niño. La yegua lo volvió a alimentar y los pastores recogieron, de nuevo, al niño, pues creyeron que esto era un signo de protección divina. Los pastores lo llamaron Hipotoonte. Cuando Teseo pasó por allí, procedente de Trecén, Hipotoonte reivindicó el reino de su abuelo, que Teseo le concedió con buena voluntad, pues sabía que este era hijo de Neptuno como él. Neptuno transformó a Álope en una fuente que lleva su nombre.

Aunque la mayoría de estudiosos está de acuerdo en que el relato de Higino reproduce, más o menos, el drama de Eurípides, dudan respecto al motivo de la doble exposición y optan por la aparición de Poseidón *ex machina* después de la segunda

[9] CONACHER (1988): 179 define este estásimo, con toda razón, como «the prettiest ode in the play».
[10] Vid. WEBSTER (1967): 32; JOUAN - VAN LOOY, de aquí en adelante VAN LOOY (1998): 139-40; KARAMANOU (2003): 29; KANNICHT (2004): 229; COLLARD & CROPP (2008): 117.
[11] El texto puede verse en KANNICHT (2004): 228 (test. *iib). Texto y traducción en VAN LOOY (1998): 138-39; COLLARD & CROPP (2008): 118-19.

ἔκθεσις, que predeciría el nuevo rescate del niño, su brillante futuro y la conversión de Álope en una fuente[12].

Sabemos que la acción tenía lugar en Eleusis[13], probablemente ante el palacio de Cerción. Sin embargo, nuestro principal testimonio, Hyg. *Fab*. 187, no proporciona información precisa acerca del lugar de la doble ἔκθεσις. Aunque este relato, con el niño amamantado por una yegua y descubierto por el pastor sirviente de Cerción, sugiere el campo en las inmediaciones del palacio. Esto está confirmado por la representación en una cerámica de figuras rojas conservada en Tübingen (segunda mitad del siglo IV a. C.), donde al lado de Hipotoonte amamantado por una yegua se ve a la ninfa Eleusis. Además, en la escena del arbitraje de Ἐπιτρέποντες de Menandro, que estaba posiblemente modelada sobre una escena comparable de *Álope*[14], Daos explica a Esmícrines dónde encontró al bebé con las palabras (242-43): ἐν τῷ δασεῖ τῷ πλησίον τῶν χωρίων / τούτων[15]. Esto no tiene por qué corresponderse necesariamente con el lugar de la ἔκθεσις en el modelo euripídeo, pero es natural que no fuese muy lejos de palacio, en los pastos aledaños donde solían alimentarse los ganados[16].

En este sentido, la escena se parece a la de *Melanipa sabia* (cf. infra): mientras la acción principal se localiza en el palacio, el lugar de la ἔκθεσις pertenece al espacio extraescénico y debe haber sido descrito con detalle en el episodio en que el pastor contaba la historia del descubrimiento al rey. Si la disputa entre los dos pastores concerniente a la posesión de γνωρίσματα, tal como narran Menandro e Higino, se retrotrae a Eurípides, podemos inferir que el poeta usó el tradicional emplazamiento pastoril de la ἔκθεσις para insertar una escena realista protagonizada por simples pastores[17].

Los personajes en escena debían de ser Cerción, Álope, su nodriza, los dos pastores y Poseidón como *deus ex machina*. El coro estaría formado por un grupo de atletas que comparte la afición de Cerción por la palestra (cf. fr.105 Kn.). Hay quien ha

[12] Vid. HUYS (1995): 81, 114, 327; VAN LOOY (1998): 142; COLLARD & CROPP (2008): 116 y, sobre todo, KARAMANOU (2003): 32, para quien Poseidón ofrecería dos etiologías al final de la obra, la de Álope como el nombre de la fuente eleusina y la de Hipotoonte como héroe epónimo del Ática. WEBSTER (1967): 94 considera posible el motivo de la doble ἔκθεσις.
[13] Vid. KANNICHT (2004): test. ii.
[14] Willamowitz puso en duda que Menandro se hubiese basado en Eurípides y atribuyó la escena del arbitraje a la propia invención del comediógrafo, idea que la crítica actual ha rechazado, vid. VAN LOOY (1998): 141, n. 12; KARAMANOU (2003): 35, n. 76; CUSSET (2003): 168-87.
[15] Citamos por la edición de IRELAND (2010).
[16] Vid. HUYS (1995): 187.
[17] Estos paralelos entre *Álope* y *Melanipa sabia* también son señalados por HUYS (1995): 187 y KARAMANOU (2003): 34.

sugerido que Teseo aparecería en escena después del encarcelamiento de Álope y mataría a Cerción, pero ni su participación es imprescindible para el desarrollo del drama ni hay fragmento alguno que sugiera su intervención directa[18]. Cabe destacar que, como en *Melanipa sabia* (cf. infra), sería la nodriza y no la propia Álope quien procediera a la exposición de los niños y confirmara las sospechas de Cerción, bajo amenaza (Hyg. *Fab*. 187.4: *timens*). De hecho, el paralelo con *Melanipa sabia* nos lleva a pensar que, en este punto al menos, Higino se basó en Eurípides[19]. Por otra parte, poco es lo que se puede colegir de los fragmentos acerca de cómo llevó Eurípides su drama a escena. Los frr. 106, 107 Kn. se refieren a la violación y el embarazo de Álope y proceden, probablemente, del prólogo recitado por la propia Álope o por la Nodriza[20]. El fr. 108 Kn., una sentencia gnómica en que se afirma que las mujeres son aliadas naturales, se refiere, probablemente, a la ayuda que la Nodriza prestó a Álope al abandonar al niño[21]. Los frr. 109-111 podrían pertenecer a la condena de Álope por parte de Cerción[22].

Desgraciadamente nada nos ha quedado de la escena de la disputa entre los dos pastores dirimida por Cerción[23]. Por tanto, hemos de depender para su posible reconstrucción del relato de Higino y la escena de Ἐπιτρέποντες de Menandro, basada, como opinan la mayoría de estudiosos en la *Álope* de Eurípides[24].

Menandro opone en la escena de arbitraje a Daos, el pastor que había encontrado al niño, y Sirisco, el carbonero que había pedido a Daos que le cediese al expósito, pues su mujer hacía poco había perdido a su bebé. Mediante esta escena Menandro contrapone dos caracteres, el de Daos, egoísta y avaricioso, y el de Sirisco, hombre justo

---

[18] Vid. VAN LOOY (1998): 141-42. Sin embargo, KARAMANOU (2003): 32 cree que la muerte de Cerción a manos de Teseo sería contada por un mensajero antes de la aparición de Poseidón ex machina. El dios se dirigiría a Teseo y lo instruiría acerca del destino de Hipotoonte. Como señalan VAN LOOY (1998): 142 y COLLARD & CROPP (2008): 116, parece que el juicio de Borecky fue decisivo a la hora de aceptar que la segunda parte de la narración de Higino no habría sido representada en la versión de Eurípides.

[19] La importancia del papel de la nodriza en *Álope* es señalada por WEBSTER (1967): 94; HUYS (1995): 155 y KARAMANOU (2003): 30. CUSSET (2003): 171-72 considera, además, que la escena V, 3 de *Epitrepontes* de Menandro en que Esmícrines amenaza a la nodriza (personaje mudo) de Panfile puede estar basada en Eurípides.

[20] WEBSTER (1967): 94 y KARAMANOU (2003): 30 se inclinan por la nodriza; VAN LOOY (1998): 142, por Álope. COLLARD & CROPP (2008): 116 apuntan ambas posibilidades sin decantarse por ninguna.

[21] Según KARAMANOU (2003): 31 habría que colocar este fragmento en el prólogo.

[22] Se trataría de una escena agonal entre padre e hija muy violenta según KARAMANOU (2003): 31.

[23] WEBSTER (1967): 94 y VAN LOOY (1998): 142 piensan que podría pertenecer a esta escena el fr. **105a Kn.: μὴ δὲ σκυθρωπὸς ἴσθι, al que KARAMANOU (2003): 30 añade el fr. 113 Kn.: ὀδῆσαι. Respecto al fr. **105a Kn. cabe señalar que el adjetivo σκυθρωπός también aparece en la escena de arbitraje menandrea (v. 260). Como advierte CUSSET (2003): 175 y n. 55, si bien el adjetivo no es ajeno ni a Menandro ni a Eurípides, cabe suponer una relación intertextual.

[24] Vid. WEBSTER (1967): 94; POOLE (1977): 58-59; HUYS (1995): 80; VAN LOOY (1998): 141; KARAMANOU (2003): 30; KANNICHT (2004): 229; COLLARD & CROPP (2008): 117.

y preocupado, ante todo, por el bienestar del bebé[25]. Es muy posible que esta oposición se retrotraiga a Eurípides, que así habría puesto en escena a dos personajes humildes caracterizados por las preocupaciones que les son propias: el Pastor A (en Menandro, Daos), viéndose incapaz de criar al niño[26], lo entrega al Pastor B (en Menandro, Sirisco), pero se queda con los γνωρίσματα para venderlos[27]. Es posible que en Eurípides el Pastor B apareciese, como Sirisco en Menandro, como un hombre piadoso y preocupado por la justicia y que incluso profiriera alguna sentencia gnómica (cf. Men. *Epit*. 233-35), dada la querencia del dramaturgo por este tipo de expresiones.

En Ἐπιτρέποντες los esclavos deciden someter a arbitraje su querella y llevan el caso ante Esmícrines, sin saber que este es el abuelo de la criatura. El anciano muestra su hastío ante el hecho de que los esclavos anden metidos en asuntos legales. Su estatus servil se señala mediante la expresión διφθέρας / ἔχοντες (229-30)[28]. La διφθέρα, chaqueta de piel de cabra típica del pastor, era el atavío que llevaba Argos en el *Ínaco* de Sófocles (fr. 281 Radt). Asimismo, en el *Cíclope*, Eurípides hace que sus Sátiros vistan pieles de macho cabrío (v. 80). Es muy posible, por tanto, que la mención de la διφθέρα por parte de Menandro se retrotraiga a Eurípides y a la convención teatral de caracterizar al personaje pastoril por su vestuario típico[29]. Cerción, hombre tiránico y misántropo, pudo también expresar su menosprecio al tener que decidir en un asunto de esclavos. Aun así, tanto si la διφθέρα se mencionaba en el original euripídeo como si no, cabe deducir que los pastores irían ataviados con las pieles animales indicativas de su profesión y su estatus social.

Esmícrines, pasando por alto el procedimiento habitual, da la palabra primero al acusado, Daos[30]. Es muy posible que este orden esté inspirado en la obra euripídea, pues

---

[25] Sobre la caracterización de estos esclavos a través de la escena de arbitraje, vid. IRELAND (2010): 219.
[26] Vid. Men. *Epit*. 254-56.
[27] Vid. Men. *Epit*. 334-35 donde Sirisco acusa a Daos de querer vender los γνωρίσματα. A una situación similar puede referirse el ὀδῆσαι, 'vender', del fr. 113 Kn. de la *Álope* de Eurípides. CUSSET (2003): 178-79 demuestra de forma, a nuestro parecer, convincente, que la venta de los γνωρίσματα aparecía en el original euripídeo.
[28] Más adelante Sirisco (vv. 325-31) vuelve a hacer referencia a su propia διφθέρα cuando en su discurso explica a Esmícrines que en la tragedia los niños, criados por cabreros que visten la διφθέρα, suelen ser reconocidos, finalmente, como hijos de nobles gracias a los γνωρίσματα. Para la relación de estos versos con la *Tiro* de Sófocles, vid. supra, pp. 299-301.
[29] Como señala también CUSSET (2003): 174.
[30] Vid. IRELAND (2010): 218-19. Como señala CUSSET (2003): 178, según Higino, que seguiría en este punto a Eurípides, habría hablado primero el Pastor B. Con todo, es una convención dramática que el personaje que habla en último lugar en un agon sea el que suele llevar razón. Eurípides en *Troyanas* también deja hablar a Helena, la acusada, en primer lugar, para que Hécuba la rebata y haga más evidente su culpabilidad. Sea como fuere el orden de los interoluctores en la tragedia euripídea, CUSSET (2003): 177-78 y 183-87 demuestra que la escena menandrea tiene muchos puntos en común con el agón trágico, sobre todo, euripídeo.

ello le permitía, mediante el discurso del Pastor A, poner en conocimiento del público los hechos relativos a la salvación del niño. En Menandro, Daos cuenta con todo lujo de detalles cómo encontró al niño y por la noche le surgieron dudas acerca de si podría hacerse cargo de su crianza. Por la mañana siguió con su trabajo habitual, pastorear las ovejas cuando se encontró con Sirisco que, al verlo con mala cara, le preguntó qué le pasaba. Daos le contó que había encontrado a un niño y Sirisco le pidió que se lo entregara, pues su mujer acababa de perder a su hijo hacía poco. Creemos que en Eurípides el Pastor A contaría también minuciosamente los hechos extraescénicos. Probablemente, mientras llevaba los animales al pasto, vio cómo una yegua se separaba de la manada. Entonces decidió seguirla y encontró al bebé. Después se habría encontrado con el Pastor B y habría decidido darle al expósito, pues él no tenía medios para criarlo. Si este Pastor B acababa de perder a un hijo, como el Sirisco de Menandro, es imposible decirlo[31]. Lo que está claro es que surgiría una discusión acerca de los γνωρίσματα y decidirían llevar el caso ante su amo, Cerción[32].

Respecto al motivo de discusión entre los pastores Higino habla de *vestis* (*Fab*. 287.2-3) e *insignia* (*Fab*. 287.3). Según Huys, ambos términos parecen referirse a la misma realidad, pues se trata de dos diferentes traducciones de la misma palabra griega: σπάργανα. Este término puede indicar cualquier pieza de ropa para cubrir al niño (*vestis*) así como incluir otros γνωρίσματα (*insignia*)[33]. Sin embargo, cabe señalar que Higino dice expresamente «agnosceret Cercyon ea esse ex ueste scissa filiae suae» (*Fab*. 287.4). En la obra menandrea se nombran los siguientes objetos: collares y algún otro adorno (δέραια καὶ τοιουτονί τινα κόσμον, 246-47, cf. 303, 404); pequeñas bagatelas y oropel (μικρὰ δὲ / ἦν ταῦτα καὶ λῆρός τις, οὐθέν, 276-77);[34] lo que parecen ser objetos de oro (τὰ χρυσί΄ ἤ ταῦθ΄ ὅ ποτ΄ ἐστὶ, 309); un trozo de manto púrpura (προφυρᾶ πτέρυξ, 404) y un anillo (387, 419, 444, 459, 467, 514, 554).

Se ha sugerido que Álope habría envuelto al niño con un jirón de su vestido, que habría sido destrozado por Poseidón cuando la atacó sexualmente[35]. Por su parte, Huys considera que Álope habría envuelto al niño con sus mejores ropas para indicar su estatus regio, esperando que, así, alguien rescatase al bebé y pudiese cumplirse su alto

[31] Aunque es muy posible que así fuera, pues es un motivo común en este tipo de relatos, como se ve en la historia de Ciro, narrada por Hdt. 1.109 ss., y muy probablemente conocida por el público de la época.
[32] En Menandro Sirisco se entera de que Daos se ha quedado con los γνωρίσματα porque se lo dice otro pastor, compañero de Daos, cf. Men. *Epit*. 291-301.
[33] Vid. HUYS (1995): 198, n. 347, 230.
[34] Es Daos quien aquí habla de oropel, evidentemente, para quitarle peso a las acusaciones de Sirisco.
[35] Vid. HUYS (1995): 230, n. 483.

destino[36]. En este sentido, creemos que el προφυρᾶ πτέρυξ de Menandro apunta en esta dirección, pues la púrpura era un material caro y apreciado[37].

Sin embargo, es extraño que los Pastores discutan solo por una pieza de ropa. Los *insignia* de Higino, parecen apuntar a que, como en Ἐπιτρέποντες de Menandro, había en juego otros γνωρίσματα. En la obra menandrea junto a los ropajes hay collares, objetos de oro y un anillo. El motivo del anillo, que Panfile habría quitado a su violador, está basado no en *Álope*, sino en *Auge*, donde la heroína se queda con el anillo de Heracles. Influencia destacada por Menandro cuando hace a Onésimo, esclavo de Carisio (marido y también violador de Panfile, padre, por tanto, del niño que se creía ilegítimo) pronunciar unos versos de la *Auge* euripídea para que Esmícrines conozca la verdad[38]. Sin embargo, sí que es posible que los collares y otros objetos de oro apareciesen en *Álope*[39]. Al poner estas joyas junto al bebé Álope se aseguraría , en primera instancia, de sufragar los gastos de la crianza del niño expuesto, así como, en última instancia, de que se reconociese el alto estatus social de su hijo y de que, con el tiempo, este pudiese encontrar a sus verdaderos progenitores[40].

Finalmente, Esmícrines da la razón a Sirisco, y Daos ha de entregarle la bolsa de cuero (πήραν, 363) en que guarda los γνωρίσματα. La πήρα forma parte del atavío típico del pastor y creemos que también aparecería en Eurípides. Cerción daría la razón al Pastor B. El Pastor A le entregaría la πήρα con los objetos y cuando el Pastor B los sacase para ver si estaban todos, Cerción reconocería las joyas y demás enseres de su hija o, si seguimos la versión de Higino, el trozo de tela del vestido de su hija (*Fab*. 287.4).

Si bien solo podemos hacer vagas conjeturas acerca de cómo manejó Eurípides esta escena, cabe destacar que el hecho de que los pastores lleven al expósito ante el rey no para que lo críe, como sería lo normal (cf. e.g. *OT*), sino para discutir sobre los συνεκτιθέμενα, puede ser una innovación introducida para propiciar la escena del

[36] HUYS (1995): 231. La sugerencia de Huys se sostiene en relación con otras obras similares de Eurípides, como *Ión*.
[37] Vid. CUSSET (2003): 180-81 que defiende que el término ῥάκος en *Epit*. 490, única aparición de esta palabra en el corpus menandreo, bien podría retrotraerse a la tragedia euripídea.
[38] Cf. Men. *Epit*. 1123-24; POOLE (1977): 58-59; HUYS (1995): 232; CUSSET (2003): 180; IRELAND (2010): 260.
[39] HUYS (1995): 231 opina que no es posible saber si en Eurípides aparecían otros objetos de valor junto con los ropajes. Con todo, el paralelo con obras como *Ión* hace plausible esta posibilidad.
[40] En la *Hécuba* (1-12) de Eurípides, el fantasma de Polidoro deja claro que sus padres lo enviaron junto con una enorme cantidad de oro a casa del rey Poliméstor para que el cuidado y la educación de Polidoro no fuese gravosa ¡a un rey!

arbitraje. No será la primera vez que Eurípides cree disensión en la comunidad pastoril por un hijo adoptivo: también en *Alejandro* los pastores acudían al rey para que este dirimiese en un conflicto entre el soberbio Alejandro y el coro secundario de pastores. De este modo Eurípides usa a los rústicos pastores para introducir una escena "realista" en su tragedia. Desde el punto de vista dramático, estos pastores acaban poniendo al niño en peligro, pues lo entregan a su perseguidor, que volverá a abandonarlo, como sucede con los gemelos Eolo y Beoto en *Melanipa sabia* (cf. infra)[41].

El milagro de la crianza por parte de una yegua debe de haber sido relatado con detalle a Cerción, como hemos dicho, por el Pastor A, al explicarle las causas de la disputa. Pero dado que los preciosos συνεκτιθέμενα eran el foco de la querella, el prodigio, probablemente, tenía un lugar menos central que el de la vaca que amamantó a los gemelos en *Melanipa sabia* (cf. infra). Su función en la narrativa del Pastor puede haber sido ocasionar el descubrimiento del niño en la forma narrada por Higino: el Pastor siguió a la yegua cuando se separó de las demás, probablemente, porque había notado su comportamiento inusual[42].

La imposición del nombre dado al niño expósito debe de haber figurado en el drama, pues ya conocemos la querencia de Eurípides por las etimologías. Así, en *Melanipa sabia*, Hipo *ex machina* impone a Beoto su nombre por el hecho de haber sido amamantado por una vaca (cf. infra). Si, como dice Higino, fueron los pastores quienes le dieron a Hipotoonte su nombre, ello debe de haber sido predicho por Poseidón *ex machina* o, tal vez, en este punto el relato de Higino no se retrotrae a Eurípides, y puede pensarse que, como en *Melanipa sabia*, sería el dios quien le habría dado el nombre a su hijo[43].

Podemos, pues, concluir que Eurípides en *Álope* explotó el motivo del niño expósito con originalidad. La crianza de pequeños abandonados por parte de animales domésticos es un motivo tradicional del mito que, Eurípides, sin embargo, desdeña para introducir una escena costumbrista y con toques realistas en que dos pastores discuten por los γνωρίσματα. Si en la poesía bucólica los pastores se enfrentarán para competir por sus habilidades musicales, en Eurípides el agón pastoril se basa en motivos más materialistas y prácticos. Ello cuadra bien con el carácter humilde de estos personajes. Su bajo estatus les hace desear los ricos ropajes y abalorios que cubren al bebé, pues

[41] Vid. HUYS (1995): 326-27.
[42] Como señala HUYS (1995): 292.
[43] HUYS (1995): 293 también opina que la etimología del nombre pertenecería al discurso *ex machina*.

querrían venderlos para tener una vida mejor y sufragar los gastos por el cuidado de la criatura. Al igual que el Sófocles de *Edipo Rey*, Eurípides parece complacerse en enfrentar entre sí no solo a héroes, sino también a pastores, tanto en esta tragedia como en *Alejandro* y, sobre todo, en *Antíope*.

La crianza de los expósitos por parte de los animales pastoriles, volverá a aparecer en *Melanipa sabia*, donde el motivo servirá para oponer el pensamiento supersticioso al pensamiento racional. Tanto en *Álope* como en *Melanipa sabia* los pastores se presentan como seres humildes e ignorantes.

Cabe destacar que tanto los pastores como Cerción debían de ser en buena media insensibles al sufrimiento de la madre que se ha visto obligada a exponer al bebé. Que los pañales del niño sean un jirón del vestido que Poseidón le hizo trizas en su asalto "amoroso" da cuenta del mensaje implícito que Álope transmite como madre inocente e indefensa. Los hombres (pastores y reyes) son indiferentes a este sufrimiento de una joven que, de manera insólita en la dramaturgia euripídea, no saldrá al final bien parada, sino que morirá injustamente, emparedada viva y convertida luego en fuente por su violento amante divino. Eurípides explotaba así en esta obra el sufrimiento femenino de la joven y su nodriza. Los rústicos pastores solo van a empeorar las cosas con su torpe discusión, quién sabe si solo por un jirón de vestido regio. Como en *IT*, están a punto de provocar un crimen intrafamiliar, pero mientras que en *IT* el crimen se evita, aquí, probablemente, no.

3. *Andrómeda*

3.1. Introducción

Andrómeda fue representada en el 412 a. C. junto con *Helena*[44]. Desgraciadamente, la obra ha llegado hasta nosotros en estado fragmentario a través de la transmisión indirecta proveniente, en su mayor parte, de las parodias de Aristófanes y de la antología de Estobeo. Con apenas 40 fragmentos conservados dependemos para su reconstrucción, en buena parte, de la narración del mito conservada en Apolodoro (2.4.3), Higino (*Fab*. 64) y los *Catasterimos* (17) de Eratóstenes[45].

[44] Para un análisis de los temas comunes de *Helena*, *Andrómeda* y la *Antígona* euripídea, vid. MORENILLA (2008): 89-110.

[45] Los textos de los mitógrafos pueden verse en KANNICHT (2004): 233-35 así como en VAN LOOY (1998): 147-52, que presenta también un análisis de los mismos. El análisis de las fuentes mitográficas también se encuentra en PAGANO (2010): 1-24 y GIBERT en COLLARD-CROPP-GIBERT, de aquí en adelante GIBERT (2004): 137-39.

La escena tenía lugar en Etiopía y el coro estaría formado por muchachas del lugar. Los personajes serían Andrómeda, la Ninfa Eco (invisible), Cefeo, Perseo, Casiopea y un mensajero. El prólogo era recitado por la heroína que, atada a un acantilado, probablemente representado por la σκηνή, con Andrómeda subida sobre el ἐκκύκλημα, para ser devorada por el monstruo marino, deplora su infortunio, nos dice su nombre y debía de dar cuenta de las razones por las que se encontraba en tal situación (frr. 114, 115, 115a Kn.)[46]. No sabemos, en este punto, qué versión del mito seguiría Eurípides, si aquella según la cual este castigo, que trajo una inundación y la aparición del monstruo que exigía el sacrificio de la joven, había sido provocado porque Casiopea, madre de la muchacha, se había jactado de ser más bella que las Nereidas (cf. Apollod. 2.4.3) o bien porque se había enorgullecido en demasía de la belleza de su hija (cf. Hyg. *Fab*. 64)[47].

Las palabras con las que da comienzo el prólogo: Ὦ νὺξ ἱερά (fr. 114.1 Kn.) hacen pensar a los estudiosos que esta debía de ser la primera pieza de la trilogía puesto que se desarrollaba por la mañana[48]. Para acentuar la total soledad de Andrómeda, el poeta habría insertado en el drama a la Ninfa Eco, que aquí, invisible, respondería a los llantos de la muchacha repitiendo las últimas palabras de la pobre víctima. La presencia (extraescénica) de la Ninfa es adecuada a esta escenografía en plena ἐσχατιά, pues estos seres habitan los bosques, árboles y cuevas compartiendo el espacio con los pastores. La escenografía que Eurípides usa en la obra se nos presenta, pues, proclive a la aparición de personajes pastoriles o relacionados con el mundo pastoral.

A continuación aparecería el coro que se uniría en sus lamentos a la joven, cuyo canto de entrada se convierte en un diálogo en amebeos (frr. 116, 117, 118, 119, 120, 122 Kn.)[49]. Ahora que el coro está aquí para participar en los llantos de la joven, la heroína le pide a la Ninfa Eco que calle, pues le es más grato compartir las lágrimas con sus compañeras (fr. 118 Kn.).

---

[46] Es probable que, como propuso WEBSTER (1967): 196, en esta obra hubiese un cambio de escenario, de la roca en el mar, al palacio de Cefeo. Vid. MORENILLA (2008): 96-97. Contra, GIBERT (2004): 142, quien tampoco cree que fuera necesario el uso del ἐκκύκλημα, ibid. 141-42. El uso del ἐκκύκλημα fue también defendido por TAPLIN (1977): 434-35.

[47] WEBSTER (1963): 193, basándose en la adaptación de Enio, cree que la segunda opción es más probable.

[48] Cf. VAN LOOY (1998): 155; PAGANO (2010): 221. Sin embargo, WRIGHT (2005): 54-55, que considera que *Ifigenia entre los tauros* formaba parte de la trilogía del 412 a. C., piensa que *Andrómeda* sería la segunda pieza.

[49] PAGANO (2010): 227 considera que también pertenecerían al diálogo prologal los frr. 154 y 155 Kn.

El salvador, Perseo, haría su entrada en el primer episodio. El héroe llegaría volando en la μηχανή y se presentaba sucintamente indicando el nombre, su anterior empresa –el degüello de la Gorgona– y el lugar hacia donde se dirigía, Argos (fr. 124 Kn.)[50]. El joven no sabe dónde se encuentra y confunde a Andrómeda, entre la bruma matutina, con una estatua, pero la "estatua" es tan bella que surge el amor a primera vista (fr. 125 Kn.). A las primeras preguntas de Perseo, Andrómeda debía de responder con el silencio (fr. 126 Kn.). Se inicia después un diálogo entre los dos donde la joven hace un llamamiento a la compasión que surte gran efecto, pues el apuesto héroe se enamora y le pide gratitud a cambio de la salvación, petición a la que ella responde entregándole su propia persona, sea como esclava, sea como esposa (frr. 127, 128, 129, 129a Kn.). Sin embargo, la desdichada muchacha parece no estar muy segura del éxito de la empresa, pero Perseo la reconforta (frr. 130, 131, 133, 134, 134a, 135 Kn.)[51]. Antes de dirigirse a combatir contra el monstruo marino el héroe dirige una oración a Eros a quien pide ayuda, pues va a realizar este acto heroico movido por el amor (fr. 136 Kn.).

No se conserva el estásimo que el coro cantaría mientras Perseo está ausente de la escena. Inmediatamente después habría que situar los frr. 145, 146 Kn.[52], en que el mensajero, con toda probabilidad un pastor, relata la victoria sobre el monstruo.

La reconstrucción hasta esta parte de la tragedia es bastante segura. Los problemas comienzan después del discurso de mensajero, pues los fragmentos, transmitidos por Estobeo, son sentencias gnómicas de difícil adscripción a una u otra sede del drama. Lo que está claro es que el nudo trágico estaría constituido por la resistencia que encuentran los jóvenes a su boda. De este modo, los fragmentos pueden adscribirse a un agón entre Perseo y Cefeo en que el rey se opondría a tal matrimonio debido a la pobreza y al nacimiento ilegítimo de Perseo. Pagano incluso imagina que los progenitores de Andrómeda tramarían la muerte del joven y fracasarían en su intento[53].

---

[50] El uso de la μηχανή en esta escena es defendido por TAPLIN (1977): 444; VAN LOOY (1998): 156-57. Contra, WEBSTER (1967): 195 y GIBERT (2004): 142.

[51] VAN LOOY (1998): 157, 178 sitúa en esta sede, siguiendo el orden propuesto por KANNICHT, el fr. 135 Kn., que, según el estudioso, expresaría el miedo de la joven. PAGANO (2010): 234, en cambio, considera que pertenece al segundo discurso de mensajero del drama.

[52] Como señalan VAN LOOY (1998): 158 y PAGANO (2010): 230 alterando el orden de los fragmentos propuesto por KANNICHT.

[53] Vid. con más detalle las distintas reconstrucciones de esta parte del drama por parte de VAN LOOY (1998): 158-60 y PAGANO (2010): 230-36. Se ha propuesto que la confrontación entre los personajes se produciría porque Cefeo ya había dado la mano de su hija a su hermano Fineo. Así, e.g. WEBSTER (1967): 198-99 creía que el antiguo pretendiente de Andrómeda podría haber tramado la muerte de Perseo, lo que coincidiría con otras obras de esta época como *Alejandro* e *Ión*. Perseo lo habría detenido con la cabeza

El catasterismo de Andrómeda por la voluntad de Atenea que está atestiguado en Eurípides (cf. Eratosth. *Cat*. 17, quien alude a Eurípides como fuente) indica que la divinidad aparecía como *dea ex machina*. La diosa aparecería sobre el *theologeion* para poner fin a la disputa entre los dos hombres, anunciando la partida de Andrómeda hacia Argos en compañía de Perseo y prediciendo el brillante futuro de estos así como el catasterismo final de aquella.

A pesar de los escasos fragmentos que han sobrevivido, *Andrómeda* debía de ser rica en ambientación pastoril. Encontramos huellas en el vocabulario que indican que la tragedia se desarrollaba en un espacio de ἐσχατιά, como otras obras de Eurípides, e.g., *Antíope* o el *Cíclope*. En relación con este paisaje no es de extrañar que Eurípides eligiese, de nuevo (como en *IT*, *Ba*. y, quizás, *Teseo*) a un pastor para recitar el discurso de mensajero. Analizaremos, por tanto, en primer lugar, la escenografía del drama, en segundo lugar, los escasos versos que pueden adscribirse al discurso de mensajero.

3.2. La ἐσχατιά como centro de la escena.

Aristófanes es una fuente decisiva (cf. *Thesm*. 1098) para la indicación del país en que se desarrollaba la escena: Etiopía[54], cuya extrañeza bárbara impresiona a Perseo nada más llegar (fr. 124.1 Kn.: τίν΄ ἐς γῆν βαρβάρων ἀφίγμεθα). Por tanto, *Andrómeda*, al igual que *Ifigenia entre los tauros* y *Helena*, entre otras, tendría como uno de sus temas centrales la oposición bárbaro/heleno. Como suele ser habitual en aquellas obras euripídeas que se desarrollan en ambiente bárbaro, la escenografía es la de la ἐσχατιά. Se trata este, como ya hemos repetido en varias ocasiones, de un paisaje proclive a los elementos pastoriles, adecuado para representar, en primer lugar, la naturaleza feraz por la que transita el pastor con su ganado en busca de pastos y, en segundo lugar, el primitivismo asociado al bárbaro, ya que el pastor es símbolo de la etapa más primitiva del devenir de la humanidad. La ἐσχατιά está representada en *Andrómeda* por los siguientes elementos:

1) En primer lugar, la muchacha está atada a una roca, con los brazos extendidos, como sabemos por varias representaciones iconográficas y por el relato de

---

de Medusa y Atenea o Afrodita profetizarían el futuro en el epílogo. La mayoría de estudiosos hoy en día no aceptan esta reconstrucción, sin embargo, GIBERT (2004): 136 apunta a que bien podrían ambas tramas haberse fundido en la obra. Así, Perseo, en primer lugar, habría petrificado a Fineo acabando con su contrincante, y después, habría tenido que enfrentarse a la reticencia de los padres de dejar marchar a su única hija.

[54] Cf. KANNICHT (2004): test. iii y fr. 145; WRIGHT (2005): 129, n. 228; PAGANO (2010): 9. Para la localización del mito en otros enclaves bárbaros, vid. WRIGHT (2005): 128-29; PAGANO (2010): 7-18.

los *Catasterismos* de Eratóstenes[55]. La escena, por tanto, representa un promontorio rocoso, un acantilado, mencionado por Perseo cuando llega al lugar (fr. 125.1 Kn. ὄχθον) [56].

2) El acantilado estaba situado a orillas del mar, como es obvio, del que el monstruo habría de salir para devorar a la desgraciada Andrómeda. Este es mencionado por Perseo a su llegada (fr. 124.4 Kn.: πόντου) donde se pregunta qué promontorio bañado por la espuma del mar se encuentra ante sus ojos: τιν΄ ὄχθον ὁρῶ περίρρυτον / ἀφρῷ θαλάσσης (fr. 125.1 Kn.). El mensajero, cuyo discurso analizaremos con detenimiento a continuación, nos informa de que el monstruo surge ἐξ Ἀτλαντικῆς ἁλός (fr. 145 Kn.).

De este modo, la σκηνή de *Andrómeda* es muy similar a la del *Cíclope*, y al espacio extraescénico de *Ifigenia entre los tauros* donde también encontramos un paisaje rocoso bañado por el mar[57]. Tanto en *IT* como en *Cyc*. este entorno representa la cautividad de los personajes griegos, Ifigenia y Odiseo respectivamente, mientras que en *Andrómeda* la situación es aún peor, la joven autóctona está sentenciada a la muerte debido a los errores de sus padres.

Las orillas del Atlántico representan los confines del mundo, de modo que simbolizan la liminalidad y marginalidad del lugar. Pero hemos de recordar que el mar tanto en algunas tragedias de Eurípides (e.g. *IT*.) como en el drama satírico en general[58] hace también referencia a otro tipo de marginalidad, la del pastor, pues los pastores se alejan incluso hasta los promontorios marinos en busca de pastos para sus rebaños o para lavar su ganado en el mar.. De ahí que, como en *Ifigenia entre los tauros*, sea muy probablemente un pastor el encargado de recitar la *rhesis* de mensajero de *Andrómeda*, pues este debió de ver la lucha de Perseo contra el monstruo mientras pastoreaba a sus animales.

3) Por último, en el fr. 118 Kn. Andrómeda hace referencia a la cueva (ἐν ἄντροις) en la que se oculta la Ninfa Eco, por lo que se puede imaginar que la gruta era visible en el fondo de la σκηνή[59]. Este elemento pone, una vez más, en relación la

[55] Como señala VAN LOOY (1998): 152-53. Para el análisis de las fuentes iconográficas del mito vid. GIBERT (2004): 139-40; PAGANO (2010): 259-66; LIMC 1 s.v. 'Andromeda'. Para los vasos relacionados con la Andrómeda euripídea, vid. TAPLIN (2007b): 174-85.
[56] El mismo vocablo aparece en E. *Cyc*. 114. También defiende esta escenografía PAGANO (2010): 221.
[57] Cf. *IT* 261, 300 (mar), 260, 324 (montañas y acantilados); *Cyc*. 85, 702 (acantilado a orillas del mar), 20, 27, 43, 50, 62, 95, 114, 116, 298, 324, 448, 666, 680, 682 (montes y rocas).
[58] Vid. Capítulos 8 y 9.
[59] Defienden la cueva como parte de la escena WEBSTER (1967): 194; GIBERT (2004): 142; WRIGHT (2005): 204; PAGANO (2010): 221.

escenografía de *Andrómeda* con la de *Antíope* y *Cyc*[60]. Las cuevas son el hábitat común de seres semidivinos, como las Ninfas, o monstruosos, como el Cíclope, además de ser el lugar donde los pastores se guarecen del mal tiempo[61] o donde los héroes, como Orestes y Pílades, se esconden para escapar del peligro en el espacio extraescénico de Ifigenia entre los tauros.

Así, en tres de las obras de Eurípides que representan una tierra bárbara*: Ifigenia entre los tauros*, el *Cíclope* y *Andrómeda*, la escena y el espacio extraescénico (en el caso de *IT*) representa una zona de ἐσχατιά donde sobresalen tres elementos comunes: la montaña, el mar y la cueva[62]. De este modo, el paisaje pastoril se asimila al primitivismo propio de los pueblos bárbaros. En las tres obras, además, en consonancia con el paisaje representado, se pone en escena a un pastor: en el *Cíclope*, a Polifemo y los Sátiros obligados a servirle contra su voluntad; en *IT* y *Andrómeda*, a un mensajero pastor, testigo de lo que sucede fuera de la escena debido a que, por su oficio, transita la ἐσχατιά.

3.3. El Pastor Mensajero

Pertenecen al discurso de mensajero de *Andrómeda* los frr. 145, 146 Kn., si bien vamos a citar solamente el segundo por su mayor relación con la temática propiamente pastoril:

fr. 146 Kn.

<×–˘> πᾶς δὲ ποιμένων ἔρρει λεώς,
ὁ μὲν γάλακτος κίσσινον φέρων σκύφος,
πόνων ἀναψυκτῆρ΄, ὁ δ΄ ἀμπέλων γάνος.

Todo el pueblo de los pastores afluye,
uno trae una copa de hiedra repleta de leche,
refresco de las fatigas, otro el líquido brillante de la viña.

[60] Cf. *Cyc.* 22, 35, 47-48, 82, 87, 100, 118, 191, 195, 197, 206, 224, 252, 255, 288, 375, 382, 426, 491, 593, 707.
[61] De ahí, la estrecha relación entre Ninfas y pastores que se advierte en el drama satírico, vid. Capítulo 8.
[62] WRIGHT (2005): 203-4 también nota que estos son elementos en común en *Helena*, *Ifigenia entre los tauros* y *Andrómeda.*

Que estos fragmentos pertenecen a un discurso de mensajero, queda claro, en primer lugar, por el empleo del verbo en primera persona ὁρῶ, del fr. 145 Kn., un verbo típico del discurso de mensajero con el que este deja clara su función de testigo ocular, así como por el uso del presente histórico mediante el que este personaje hace más vívido su relato[63].

Sabemos que el mensajero es un pastor[64] porque en el fr. 146 Kn. hace referencia a sus compañeros. En este sentido, cabe recordar las escenas de mensajero de *Ifigenia entre los tauros* y *Bacantes*, donde el pastor mensajero es testigo de los hechos que narra, precisamente, cuando realiza su labor a la que convierte en parte importante de su narración. De este modo, es muy posible que el Pastor de *Andrómeda* comenzara su *rhesis* con el adverbio temporal ἐπεί para indicar qué momento del día era cuando vio el prodigio y que dijese también lo que estaba haciendo, probablemente, pastorear el ganado en las montañas, como en *IT* 260 ss., o que, como el pastor de *Bacantes* (677), hiciese, en primer lugar, mención a sus animales. La comparación de los discursos de mensajero de *IT* y *Bacantes* ha demostrado que las escenas de mensajero puestas en boca de un pastor tienen muchos puntos en común entre los que cabe destacar[65]:

1) El mensajero es un narrador en primera persona, testigo ocular, que participa, en mayor o menor grado, en la acción.

2) Como pastor hace hincapié en su oficio.

3) Su interés se centra también en el paisaje: la ἐσχατιά que frecuenta debido a su profesión y donde tienen lugar los eventos extraescénicos de la tragedia.

4) Involucra en la escena a la comunidad pastoril.

Respecto al primer punto ya hemos señalado el uso de la forma verbal ὁρῶ. No parece, por otra parte, que los pastores de *Andrómeda* intervinieran en la acción de una forma tan activa como los de *IT* y *Ba.*, ya que Perseo está acometiendo un gran acto heroico en el que no puede participar cualquiera. Sin embargo, tras presenciar la muerte del monstruo, los pastores se acercan a ofrecer al héroe leche y vino para que se refresque después de su agotadora tarea.

En lo que a la segunda característica se refiere es muy posible, como hemos dicho, que el Pastor hiciese referencia a que estaba apacentando el rebaño cuando fue testigo de los hechos que narra. Sea como fuere, aún así, el fr. 146 Kn. es una indicación

[63] Como señalan también PAGANO (2010): 177 y ROMERO MARISCAL (2014): 196.
[64] En ello coinciden los estudiosos, cf. e.g. VAN LOOY (1998): 158; PAGANO (2010): 178, 230; ROMERO MARISCAL (2014): 198.
[65] Vid. supra, pp. 429-30.

indirecta de la labor pastoril: como los pastores ordeñan a sus animales deben tener leche de sobra que pueden ofrecer al héroe.

Del paisaje, solo nos ha quedado la mención al Ἀτλαντικῆς ἁλός del fr. 145 Kn. Ya hemos visto que el mar es un elemento importante en la acción dramática de *Andrómeda*. Posiblemente, como en *IT,* el Pastor mencionaría el entorno rocoso, los promontorios y acantilados que rodean esta costa. Habría notas quizá de la caracterización del *locus amoenus*, un *locus amoenus* que sería presentado como una distopía bárbara a la manera del *Cíclope*[66], puesto que en este entorno "bucólico" una joven corre el peligro de ser engullida por un monstruo marino, del mismo modo que en el *Cíclope* Odiseo y sus compañeros se veían bajo la amenaza de ser devorados por Polifemo. Así, el bello paisaje pastoril ofrecería un inquietante contraste con los hechos que se llevan a cabo en estas tierras bárbaras.

El fr. 145 Kn. pertenece al núcleo central de la narración en que se describe la salida del monstruo del mar y que seguiría con la lucha de Perseo contra el abominable animal. El discurso debía de ser espectacular y, probablemente, tenía puntos en común con la *rhesis* de mensajero del *Glauco Marino* esquíleo donde también un pastor parece estar describiendo la salida del mar de Glauco metamorfoseado en divinidad[67]. El θαῦμα es un elemento prominente en los discursos de mensajero y el pastor es el personaje más adecuado para presenciar este tipo de prodigios, ya que, debido a su labor, anda siempre frecuentando las montañas, "mirador natural" por excelencia[68].

La expresión πᾶς ποιμένων λεώς nos muestra a estos pastores como una comunidad viva que actúa conjuntamente, del mismo modo que los pastores de *IT* y *Ba.*, pero si aquellos eran violentos y agresivos –como siervos de una autoridad política a la que obedecen pese a sus dudas y reticencias personales–, los de *Andrómeda* son pacíficos y acogen sin miramientos al extranjero, a pesar de ser bárbaros, ofreciéndole sus mayores bienes (leche y vino) para librarlo del cansancio. La leche es el alimento por excelencia del pastor que lo liga a una sociedad primitiva donde no se conocía la agricultura y, por tanto, es una bebida que también se relaciona con el bárbaro, como queda manifiesto en el *Cíclope* de Eurípides[69]. Sin embargo, los pastores etíopes sí conocen la agricultura, pues ofrecen vino al héroe. El conocimiento del vino los liga no

[66] Vid. Capítulo 9.
[67] Vid. Capítulo 8.
[68] Sobre el θαῦμα en los discursos de mensajero, vid. STEFANIS (1997): 156-59. Para la descripción de monstruos y prodigios en otras tragedias fragmentarias euripídeas, vid. ROMERO MARISCAL (2014): 197, n. 14.
[69] Y en la tradición historiográfica herodotea, vid. Capítulo 9.

solo al avanzado conocimiento agrícola, sino también al dios Dioniso, pues, como ya hemos señalado, está constatada la existencia de una asociación dionisiaca cuyos miembros eran llamados βουκόλοι[70]. El recipiente que usan para servir la bebida (κίσσινον σκύφος) supone una nota más en la caracterización de este pueblo pastoril y está, además, en relación con otros pastores de la literatura: Polifemo (cf. *Od*. 9.346) y Eumeo (cf. *Od*. 14.78, 16.52) que tienen en sus respectivas cabañas un κισσύβιον, una copa rústica[71].

La mención de la leche y el vino en referencia a las dos actividades económicas por excelencia, el pastoreo y la agricultura, así como la generosidad con que los pastores ofrecen estos bienes, hace muy posible que Eurípides presentase esta sociedad pastoril como una especie de utopía bárbara, similar a la de los libios de Homero donde las ovejas son prolijas y nadie está falto de leche o queso (cf. *Od*. 4.85-9). Así, el dramaturgo, como es habitual en su obra, presentaría el barbarismo de una forma ambigua y compleja: Etiopía sería una especie de *locus amoenus* con productos pastorales y agrícolas en abundancia, pero gobernada por un rey capaz de sacrificar a su propia hija. De este modo, los φαῦλοι, como en *Bacantes* y *Alejandro*, representados por estos pastores, demostrarían una nobleza mayor que la de los aristócratas: acogen al extranjero y le brindan una rústica "hospitalidad"[72], mientras que Cefeo condena a la muerte a su hija, y una vez rescatada, rompe el pacto de darla en matrimonio a su salvador.

La escena debió de gozar de gran fama y admiración en la antigüedad. Prueba de ello es que Filóstrato describe en sus *Imágenes* (1.29) un cuadro que representa la victoria de Perseo sobre el monstruo marino, donde muchos detalles parecen estar sacados de Eurípides. El autor menciona «el monstruo del mar Atlántico», la oración que el héroe dirige a Eros (cf. fr. 136 Kn.) y a los pastores que ofrecen a Perseo leche y vino[73].

[70] Vid. supra, p. 416 n. 33.
[71] Como señala PAGANO (2014): 180-81.
[72] En este sentido, se relacionarían también con el buen porquero Eumeo, que, frente a los soberbios Pretendientes, acoge hospitalariamente al mendigo, vid. Capítulo 2.
[73] Vid. VAN LOOY (1998): 166-67; KANNICHT (2004): 256; PAGANO (2010): 178; ROMERO MARISCAL (2014): 197-98.

4. *Teseo*.

La parodia de Aristófanes en las *Avispas*, representadas en el 422 a. C. procuran un *terminus ante quem* para la datación de *Teseo*. Dado el número limitado de versos conservados y la incertidumbre en la atribución de muchos de ellos, los criterios métricos no permiten precisar la fecha con exactitud[74].

El *Teseo* de Eurípides dramatizaba la aventura cretense del joven Teseo. Minos, rey de Creta, obligaba a los atenienses a enviarle cada nueve años siete muchachos y siete doncellas para ofrecerlos al Minotauro, el monstruoso descendiente de su esposa, Pasífae, cuya historia Eurípides dramatizó en *Cretenses*. En la tercera ocasión Teseo se ofreció voluntario para la expedición y consiguió acabar con el Minotauro con ayuda de Ariadna, que se había enamorado de él, y Dédalo, el arquitecto del laberinto. Teseo prometió matrimonio a Ariadna, pero en el viaje de vuelta la abandonó en Naxos donde Dioniso la reclamó como esposa; más tarde Teseo se casó con otra hija de Minos, Fedra. La historia nos es conocida por los relatos mitográficos de Apolodoro (*Epit*. 1.8-9) y Diodoro Sículo (4.61.4-5)[75].

El *P.Oxy*. 4640 (col.i 1-18) nos ha conservado la hipótesis de *Teseo*, si bien gravemente mutilada[76]. En ella podemos leer que Teseo mató al Minotauro y logró salir del laberinto con la ayuda de Dédalo. Se hace referencia también a la ayuda de Ariadna, a la huida de los jóvenes y a Minos.

El participio ὑπομείνας de la primera línea parece apuntar a que Eurípides seguía la versión del mito según la cual Teseo se habría ofrecido voluntario para ir a matar al Minotauro[77]. Las siete primeras líneas nos llevan a pensar que quizá el relato de Apolodoro (Epit. 1.8) esté basado en la tragedia euripídea, pues allí se nos dice que Ariadna pidió a Dédalo que le revelase la ubicación de la salida del laberinto. La razón que ofrece la hipótesis para la cooperación de Dédalo es que este era de origen ateniense (l. 5).

Las siguientes líneas son más dudosas, pero se han propuesto plausibles reconstrucciones. Así, en la línea 9 quizá podría leerse καὶ φυγόντας οὕτ]ω τοὺς περὶ Θησέα τὸν κίνδυνον[78]. Entendemos, por tanto, que, dado que los jóvenes y Teseo

[74] Vid. VAN LOOY en JOUAN - VAN LOOY (2000), de aquí en adelante VAN LOOY (2000): 146-47; COLLARD & CROPP (2008): 417; KANNICHT (2004): 428.
[75] Estos textos pueden verse en KANNICHT (2004): 427-28 (test. iii b).
[76] Cf. KANNICHT (2004): 426; COLLARD & CROPP (2008): 418-19; MECCARIELLO (2014): 208-11.
[77] Que este es el significado del participio parece corroborado por la *Hyp. Alc*. de Aristófanes de Bizancio: ὑπομείνασα ... τελεῦτησαι, como señala MECCARIELLO (2014): 209.
[78] Como propone VAN ROSSUM, vid. KANNICHT (2004) apparatus ad loc.

escaparon al Minotauro, Ariadna pidió a su padre que les perdonase la vida y los dejase regresar (líneas 10-12). La joven escapa con Teseo (l. 13), quizá usando algún tipo de estratagema para que su padre no advierta su huída. No sabemos si con ayuda, también, de Dédalo. Para la línea 15 se han propuesto las siguientes reconstrucciones: δ(ὲ) ἐν Νάξωι λιπὼν οὐκ] ἔγημε o bien δ(ὲ) ἐν Νάξωι Διόνυσος] ἔγημε[79]. Sea como fuere, estas últimas líneas debían de pertenecer al discurso de Atenea como *dea ex machina*. En refuerzo de esta hipótesis los estudiosos citan una crátera de Siracusa (430-420 a. C.) en que Eros corona a Ariadna mientras Dioniso se acerca a ella; Atenea corona a Teseo con un ramo de olivo y lo envía a la nave donde los muchachos están preparados para volver a Atenas, bajo la supervisión de Poseidón[80]. Podemos, por tanto, postular que tal vez el éxodo de *Teseo* fuese parecido al de *Ifigenia entre los tauros*[81]. Minos, habiéndose dado cuenta de la huída de su hija, mandaría a sus sirvientes a que persiguieran a los enamorados por mar. Entonces aparecería Atenea *ex machina* ordenando a Minos que depusiese su ira. Tal vez la propia diosa ordenase a Teseo que abandonara a Ariadna en Naxos, donde sería desposada por Dioniso, y que tomase, en su lugar, a Fedra por esposa.

Los fragmentos y la hipótesis sugieren solo el argumento general. La acción tendría lugar, probablemente, ante el palacio de Minos, cerca del laberinto. Es posible que hubiese un coro de hombres o mujeres cretenses que apoyasen, bien a Minos, bien a Ariadna, mientras que los compañeros de Teseo formarían un coro secundario (fr. 385+386 Kn.)[82]. Los personajes en escena serían Teseo, Ariadna, Dédalo (según puede deducirse de la hipótesis), Minos, un mensajero (frr. 386 a, **386b Kn.), un pastor iletrado (fr. 382 Kn.) y Atenea como *dea ex machina*[83]. La llegada de la nave de Teseo era narrada por el pastor iletrado en el primer episodio[84]. Teseo y sus compañeros serían llevados a presencia de Minos y entonarían un canto de lamento (fr. 385+386 Kn.) antes de ser conducidos al laberinto. No sabemos nada acerca del encuentro entre Ariadna y Teseo, pero sí, que obtuvieron la ayuda de Dédalo en su empresa (*hyp.* 3-7). Lo sucedido en el laberinto sería narrado, probablemente a Minos, por un testigo ocular

[79] Vid. KANNICHT (2004) apparatus ad loc.
[80] Vid. VAN LOOY (2000): 157; KANNICHT (2004): 428 (test. *iv); COLLARD & CROPP (2008): 416-17.
[81] Como ya señaló WEBSTER (1967): 107.
[82] Vid. VAN LOOY (2000): 149-50; KANNICHT (2004): 428; COLLARD & CROPP (2008): 416.
[83] Vid. COLLARD & CROPP (2008): 416. KANNICHT (2004): 428 no está muy seguro de la aparición de Atenea: «partes dei ex machina agens fortasse Minerva».
[84] Aquí sitúan el discurso del pastor, que analizaremos a continuación, COLLARD & CROPP (2008): 416 basándose en el paralelo con el pastor de *Ifigenia entre los tauros*. WEBSTER (1967): 107 y VAN LOOY (2000): 155 localizan el fragmento en el prólogo.

(frr. 386 a, *386 aa, **386 b Kn.). Ariadna persuadiría a su padre a aceptar que los jóvenes habían vencido y a dejarlos partir (*hyp.* 11-12) al tiempo que ella misma huía con Teseo (*hyp.* 13). Al final aparecería Atenea *ex machina* de cuya intervención ya hemos hablado.

De importancia para nuestro estudio es, por tanto, el fr. 382 Kn., donde un pastor analfabeto describe la insignia que ha visto en un navío:

ἐγὼ πέφυκα γραμμάτων μὲν οὐκ ἴδρις,
μορφὰς δὲ λέξω καὶ σαφῆ τεκμήρια.
κύκλος τις ὡς τόρνοισιν ἐκμετρούμενος,
οὗτος δ' ἔχει σημεῖον ἐν μέσῳ σαφές·
τὸ δεύτερον δὲ πρῶτα μὲν γραμμαὶ δύο,
ταύτας διείργει δ' ἐν μέσαις ἄλλη μία·
τρίτον δὲ βόστρυχός τις ὣς εἰλιγμένος·
τὸ δ' αὖ τέταρτον ἢ μὲν εἰς ὀρθὸν μία,
λοξαὶ δ' ἐπ' αὐτῆς τρεῖς κατεστηριγμέναι
εἴσιν· τὸ πέμπτον δ' οὐκ ἐν εὐμαρεῖ φράσαι·
γραμμαὶ γάρ εἰσιν ἐκ διεστώτων δύο,
αὗται δὲ συντρέχουσιν εἰς μίαν βάσιν·
τὸ λοίσθιον δὲ τῷ τρίτῳ προσεμφερές.

Yo no soy conocedor de las letras,
pero diré las formas y los signos claros.
Un círculo trazado como con tornos,
este tiene una señal clara en medio;
el segundo (i.e. signo) tiene primero dos líneas,
a estas las separa en medio otra única (línea);
el tercero es como un bucle enrollado;
el cuarto tiene una (línea) hacia arriba,
en esta tres (líneas) oblicuas están
apoyadas; el quinto no es fácil de describir:
pues son dos líneas que se separan,
pero estas se reúnen en una sola base;
la última se parece a la tercera.

Las palabras del Pastor deben de situarse en el contexto de una ῥῆσις ἀγγελική. Podemos hipotetizar, tomando como ejemplo el discurso del Pastor Mensajero de *IT*, que este pastor estaría conduciendo a su ganado por los acantilados cercanos al mar cuando vio que la nave de Teseo se acercaba[85]. Ahora habría llegado a las puertas de palacio para informar a Minos de la situación. Collard y Cropp sitúan este fragmento en el primer episodio basándose en el paralelo de *IT*[86]. Van Looy ha propuesto localizarlo en el prólogo donde el Pastor en un monólogo describiría la situación en Creta después del nacimiento del Minotauro; cuando Minos, alertado por los rumores concernientes a la llegada de un navío, sale de palacio, este le describe la inscripción que ha visto sobre la proa o la vela[87]. La hipótesis de Van Looy es, sin duda, sugestiva, aunque es extraño encontrar un discurso de estas características en los prólogos de Eurípides[88]. Aun así, si el estudioso está en lo cierto, es posible que este pastor fuera el encargado de cuidar al Minotauro y proporcionarle el alimento –en este caso, los jóvenes atenienses–. Quizá en el monólogo inicial se quejase de esta penosa tarea y es posible que, finalmente, cuando Teseo derrota al Minotauro, agradezca al héroe haberlo librado de esta macabra obligación.

Sea como fuere –y dado que cualquier posible reconstrucción descansa en meras hipótesis que no pueden comprobarse– está claro que Eurípides ha decidido, una vez más, poner a un pastor en función de mensajero. Como hemos visto, la elección de este personaje como testigo ocular de eventos extraescénicos hunde sus raíces en la épica, donde el pastor en lo alto de la montaña se convierte en un observador privilegiado de la naturaleza y todo cuanto le rodea. En este caso, nuestro humilde Pastor, desconocedor de las letras, muestra una memoria prodigiosa, pues se ha aprendido las formas de los signos. Como es evidente, el Pastor describe las letras que forman el nombre ΘΗΣΕΥΣ. Al presentarlo como un analfabeto, Eurípides no solo imprime una caracterización "realista" a este personaje, sino que también despliega todo su arte en la construcción del discurso de mensajero, al hacerlo describir con detalle las formas de las letras, de modo que averiguar la insignia escrita en el navío supone el esfuerzo intelectual por parte del interlocutor –en este caso, probablemente, Minos– quien tiene que ir

[85] La posible semejanza con *IT* ya fue señalada por WEBSTER (1967): 106.
[86] COLLARD & CROPP (2008): 416.
[87] VAN LOOY (1998): 155. WEBSTER (1967): 106-7 y KANNICHT (2004): 430 también sitúan este fragmento en el prólogo.
[88] Sobre los prólogos de Eurípides vid. e.g. SEGAL (1991): 85-112; DE JONG (2007): 7-28 y (2009-2010): 21-34.

reconstruyendo las letras en su mente, como si de una adivinanza se tratara[89]. Se trata esta, además, de una escena muy de moda en la dramaturgia de época clásica. Así, el drama satírico *Anfiarao*, de Sófocles, incluía una escena en que un sátiro danzaba las formas de las letras (cf. Ath. 10.454s.); Aqueo hacía a un sátiro describir las letras de una inscripción donde se podía leer 'Dioniso' (Ath. 11.466 ss). La escena del *Teseo* fue más tarde imitada por Agatón (fr. 4 Nauck) y Teodectes (fr. 6 Nauck)[90]. Esta escena permitía el lucimiento del actor que interpretaba al personaje del pastor, quien acompañaría la descripción vocal con movimientos miméticos de su cuerpo, demostrando así sus cualidades de bailarín. El Pastor tiene aquí un papel relevante y espectacular debido, justamente, a su simplicidad e ignorancia.

Como otros pastores euripídeos (e.g. *Ba.*, *IT*) el Pastor llega a palacio con el fin de servir a su señor, en este caso, para comunicarle que una nave se acerca. Si este pastor no cuidaba al Minotauro, como se ha sugerido, sí que tenía que estar al cargo de los rebaños de Minos, pues los pastores trágicos que se acercan a palacio son aquellos subordinados al rey de la región. La condición servil que ostenta este personaje no es un obstáculo para que, llegado el momento, no se sintiese aliviado por el hecho de que Teseo librase a Creta del horrible monstruo.

Poco más es lo que puede deducirse de los fragmentos. No hay forma de saber si, como sucedía en *IT*, los pastores aparecían en *Teseo* para representar a una Creta bárbara, espejo de alteridad. Dada la exigüidad de versos, solo podemos esgrimir las siguientes conclusiones, muchas de ellas, pura hipótesis:

1) El Pastor aparece como testigo ocular, en función de mensajero, algo habitual en la dramaturgia euripídea. Esta función hunde sus raíces en la épica homérica.

2) Es posible que este pastor estuviese al cuidado del Minotauro. Si no es así, estaría al cargo de los rebaños de Minos.

3) Por tanto, como en *IT*, estaríamos ante un pastor que debe obedecer a un rey tiránico y sanguinario.

4) El hecho de que el pastor sea analfabeto imprime un toque "realista" a su caracterización y permite a Eurípides construir un original y espectacular discurso de mensajero.

---

[89] Sobre la falta de alfabetización en la Atenas rural de época clásica, vid. JONES (2004): 176-81.
[90] Vid. WISE (1998): 18; ROSENMEYER (2001): 63.

5. ***Melanipa sabia***

Eurípides fue el primero en tratar el mito de Melanipa, centrado en un nacimiento "ilegítimo" que tiene como consecuencia el castigo de la heroína que es rescatada por sus hijos, ya adultos, tras la anagnórisis[91]. Se trata, por tanto, de un tema parecido al que el dramaturgo trataría también en *Antíope*.

Si bien las fechas de ambas Melanipas son dudosas, la parodia de un verso de *Melanipa sabia* en la *Lisístrata* de Aristófanes (1124, cf. fr. 482 Kn.) procura el año 411 a. C. como *terminus ante quem*[92].

La hipótesis de la obra ha sido conservada en el *P.Oxy.* 2455[93]. Tras ofrecer la genealogía de Eolo, se nos dice que este, con Hipe, engendró a Melanipa. Eolo, habiendo cometido un asesinato, se exilia un año en el curso del cual Poseidón deja encinta a Melanipa. Ante el retorno del padre, Melanipa entrega a sus gemelos recién nacidos a su nodriza para que los abandone en un establo (εἰς τὴν βούστασιν, 13) siguiendo las órdenes del propio Poseidón. Cuando los pastores encuentran a los niños protegidos por un toro y amamantados por una vaca los llevan ante el rey creyendo que se trata de monstruos nacidos de una vaca (βουγενῆ τέρατα, 16)[94]. Habiendo pedido consejo a su padre, Helén, Eolo decide quemar a los niños vivos y ordena a Melanipa que los atavíe con las vestimentas fúnebres. Llevada por la compasión, la heroína pronuncia un discurso en favor de los recién nacidos. A continuación el papiro reproduce el prólogo, recitado por la propia Melanipa, donde esta habla de su genealogía (frr. 480, 481 Kn.). Es de suponer que contaría aquí también su violación por parte de Poseidón, además de informar al público de que ha escondido a sus hijos en un establo por temor a la reacción de su padre.

La hipótesis solo ofrece la información relativa a la primera parte de la tragedia, dejándonos a ciegas en lo que se refiere al castigo de Melanipa y la salvación de los gemelos[95]. En su discurso de defensa de los niños (frr. 482, 483, 484 Kn.)[96], ejemplo de

[91] Sobre el mito, al que Eurípides dio, sin duda, su forma definitiva, vid. VAN LOOY (2000): 347-49.
[92] Vid. HUYS (1995): 79; VAN LOOY (2000): 349-50. Los estudiosos suelen considerar que *Melanipa sabia* es anterior a *Melanipa encadenada*, vid. WEBSTER (1967): 116; HUYS (1995): 80, n. 223 y CROPP en COLLARD - CROPP - LEE, de aquí en adelante CROPP (1997): 247.
[93] El texto puede verse en CROPP (1997): 248; VAN LOOY (2000): 356; KANNICHT (2004): 525-26; MECCARIELLO (2014): 244-45.
[94] Como señala MECCARIELLO (2014): 249 el adjetivo βουγενής es poético y la expresión bien podría retrotraerse al propio Eurípides.
[95] HUYS (1995): 131, 153, 325, apunta la posibilidad de que la intervención de Hipo *ex machina* supusiera cambiar la muerte de los niños por una ἔκθεσις y un segundo rescate por parte de pastores que la diosa predeciría.

verdadera sabiduría opuesta a la superstición[97], Melanipa acabaría confesando que los niños son suyos y de Poseidón[98]. Eolo, incrédulo, ordenaría su castigo, tal vez a instancias de Helén[99]. Es segura la aparición de Hipo *ex machina* (cf. fr. 488=test. v Kn.), que da nombre a los gemelos y predice su porvenir[100]. No sabemos si la aparición de la diosa comporta también el rescate de Melanipa. Cropp sugiere que quizá Eolo actuó drásticamente contra su hija (e.g. cegándola) y que Hipo solo apareció después para revelarle su error, como Ártemis en *Hipólito* o los Dioscuros en *Electra*[101].

La escena tenía lugar, probablemente, ante el palacio de Eolo en Beocia. Las *dramatis personae* eran Melanipa, Eolo, Helén, la nodriza de Melanipa, un pastor e Hipo como *dea ex machina*. Este elenco está confirmado por una crátera de volutas apulia del 320 a.C. donde encontramos a una serie de divinidades en la parte superior y a personajes humanos en la parte inferior, cuyos nombres están inscritos. El centro de la escena lo ocupa un BOTHP que entrega los gemelos a ΕΛΛΗΝ. A la derecha se encuentra la ΤΡΟΦΟΣ y ΜΕΛΑΝΙΠΠΗ, que parecen expectantes ante la decisión del rey; a la izquierda ΑΙΟΛΟΣ y ΚΡΗΘΕΥΣ. Este último corona con una guirnalda a un caballo[102].

Como afirma Oliver Taplin, la presencia del pastor y la nodriza es una prueba de que este vaso estaba relacionado con una tragedia que no puede ser otra que *Melanipa sabia*, donde se contaba la exposición de los niños Eolo y Beoto[103]. El pastor y Helén son los personajes centrales. Este boyero, presentado como un anciano, lleva una vestimenta más ornamentada de lo normal y unas espléndidas botas, lo que podría indicar, a nuestro parecer, que no se trata de un pastor cualquiera, sino que, probablemente, cuidaba de los rebaños regios. Sin embargo, entrega a los niños en una manta de piel que cuelga de su cayado, atavíos pastoriles por antonomasia. La hipótesis

---

[96] A los que VAN LOOY (2000): 381 añade el fr. 506 Kn., mientras este opina que puede pertenecer tanto a *Melanipa sabia* como a *Melanipa encadenada*, vid. KANNICHT (2004): 551.
[97] Vid. JUFRESA (2002): 129-47.
[98] Así opinan HUYS (1995): 290 y VAN LOOY (2000): 362. WEBSTER (1967): 149, sin embargo, consideró que la verdad podría haber salido a la luz, bien por boca de Melanipa, bien por boca de la Nodriza.
[99] Si consideramos con VAN LOOY (2000): 383 que el fr. 497 Kn. pertenece a *Melanipa sabia*. Según Higino (*Fab*. 186), que presenta una amalgama de las dos Melanipas, Eolo ordena cegar y encarcelar a su hija, pero más tarde sus dos hijos, ya adultos, la liberan y Neptuno le devuelve la vista. El texto de Higino puede verse en VAN LOOY (2000): 364 y KANNICHT (2004): 538.
[100] Aceptamos con HUYS (1995): 286, 290-91 y VAN LOOY (2000): 384 que el fr. *489 Kn. que contiene la etimología del nombre Beoto pertenecería a la *Melanipa sabia* y no a la *Melanipa encadenada*, como supone KANNICHT (2004): 539. CROPP (1997): 253 sigue el orden propuesto por Kannicht.
[101] CROPP (1997): 241.
[102] El vaso es analizado por TAPLIN (2007b): 193-96 (fig. 68). Cf. también CROPP (1997): 241-42; VAN LOOY (2000): 375; KANNICHT (2004): test. iv.
[103] Cf. TAPLIN (2007b): 194 y n.80.

de la tragedia nos dice que «algunos pastores» (τινὲς τῶν βουκόλων, 13) entregaron los niños al rey, por lo que es muy probable que el pastor que aparece en la crátera tuviera una parte hablada[104]. Este debía de contar en detalle, actuando como ἄγγελος, el milagroso descubrimiento de los niños[105]. Esta interpretación no es ajena a la dramaturgia euripídea, dada a presentar a pastores en función de mensajeros (cf. *IT*, *Ba*., *Andrómeda* y probablemente *Teseo*). Puesto que el lugar de la exposición de los niños, los establos, formaría parte del espacio extraescénico, el pastor debía de narrar cómo los gemelos estaban siendo amamantados por una vaca y protegidos por un toro (*hyp*. 16-18). En este sentido, es posible que este pastor contanse, como sus análogos en *IT* y *Ba*., que, al encontrar a los niños los pastores se enzarzaron en una discusión acerca de qué hacer con ellos y, finalmente, llegaron al acuerdo de entregarlos al rey. Así, Eurípides nos presentaría, de nuevo, a una comunidad pastoril que discute y llega a acuerdos.

El vaso confirmaría que la Nodriza también tenía una parte hablada en la obra. Probablemente, aparecía en el prólogo, después del monólogo de Melanipa, para informarle de que había dejado a los gemelos en el establo, conforme a las órdenes de Poseidón, y de que estos estaban sanos y salvos, pues un toro y una vaca se estaban haciendo cargo de ellos[106].

La imagen muestra también cierta tensión entre Helén y Eolo, lo que vendría a confirmar la hipótesis de algunos estudiosos de que en la obra Eolo, en un principio, se negaba a seguir el consejo de su padre respecto a la muerte de los niños[107].

El caballo al que Creteo corona con la guirnalda debe de representar a Hipo, la madre de Melanipa, cuya metamorfosis se narra en el prólogo (fr. 481.13-22 Kn.) y que aparecía en el éxodo como *dea ex machina*. Parece que Creteo era su hijo (contra otras versiones), pero esto no significa que tuviese que aparecer o tener una parte hablada en la obra[108].

Si bien Hipo aparecía en el éxodo no parece necesario que los demás dioses pintados en la parte superior de este vaso tuviesen un papel hablado. Ártemis y Apolo aparecen a la izquierda, pero, como afirma Taplin, no podemos saber si eran

[104] Vid. TAPLIN (2007b): 195. También incluyen al pastor entre las *dramatis personae* HUYS (1995): 325; CROPP (1997): 241; VAN LOOY (2000): 351; KANNICHT (2004): 529.
[105] Vid. HUYS (1995): 325.
[106] Como creen HUYS (1995): 187; CROPP (1997): 241; VAN LOOY (2000): 360.
[107] Vid. WEBSTER (1967): 148; VAN LOOY (2000): 359-60; TAPLIN (2007b): 195.
[108] Vid. TAPLIN (2007b): 195 y CROPP (1997): 241-42. KANNICHT (2004): 529 sí incluye a Creteo entre las *dramatis personae*.

mencionados en la obra[109]. Nos atrevemos a sugerir que quizá estos dioses formaban parte de alguno de los cantos corales, lo cual no sería extraño en esta tragedia de marcado carácter pastoril. En este sentido, hemos de recordar, por una parte, que Apolo, como Νόμιος, es un dios estrechamente relacionado con los pastores al que se menciona en el tercer estásimo del *Edipo Rey* (cf. *OT*. 1096), drama que gira también en torno a un niño expósito rescatado por pastores. Ártemis en cuanto Ταυροπόλα tampoco estaría fuera de lugar en la obra, puesto que los niños son protegidos por un toro, como nos dice la hipótesis (14)[110]. Por otra parte, en nuestro capítulo dedicado al tratamiento del juicio de Paris en Eurípides, hemos comprobado que el dramaturgo sentía predilección por componer partes líricas de marcado carácter bucólico[111]. Ahora bien, si nuestra hipótesis no es correcta, está, al menos, claro, que el pintor del vaso incluyó en su composición a Ártemis y Apolo por sus connotaciones pastoriles.

La presencia de Poseidón, a la derecha, no presenta problemas, puesto que era el padre de los gemelos, y ello es suficiente para justificar la aparición de Afrodita y Eros[112]. La figura más desconcertante es Atenea que aparece totalmente armada en el centro de la escena. Ello podría indicar la relevancia de la ciudad de Atenas en nuestra obra. En el prólogo (fr. 481.9-11 Kn.) Melanipa relata como uno de los hijos de Helén, Juto, fue a la «famosa Atenas» y se casó con Creúsa que dio a luz a Ión en la Acrópolis. Puede ser que esta dimensión ateniense del mito fuese nombrada de nuevo hacia el final de la obra; pero, incluso si esta era la única referencia, estos versos hacen que la presencia de Atenea en el vaso sea significativa[113].

Si la hipótesis y las fuentes iconográficas nos ayudan a vislumbrar los hechos concernientes a la exposición de los gemelos y los personajes que aparecían en escena, estamos a ciegas en cuanto a la composición del coro se refiere. Se ha propuesto que podría tratarse de un coro de mujeres o, más plausiblemente, de un coro de hombres, servidores de Eolo[114].

---

[109] Vid. TAPLIN (2007b): 195.
[110] Ártemis Ταυροπόλα aparece en un canto coral del *Áyax* de Sófocles (vv. 172-78), puesto que el héroe ha matado toros, vid. Capítulo 5. Ello vendría a corroborar nuestra hipótesis de que la diosa es susceptible de ser mencionada en obras de carácter más o menos pastoril, aunque el caballo y el toro también están relacionados con Poseidón, padre de los gemelos.
[111] Vid. Capítulo 12.
[112] Como afirma TAPLIN (2007b): 195.
[113] Vid. TAPLIN (2007b): 195-96.
[114] WELCKER, citado por VAN LOOY (2000): 358, propuso un coro de mujeres; HARTUNG, citado también por VAN LOOY (2000): 358 se inclina por un coro masculino que recibe festivamente a su señor después de su exilio de un año. CROPP (1997): 241, VAN LOOY (2000): 360 y KANNICHT (2004): 529 no se pronuncian en cuanto a la composición del coro.

A pesar de los escasos fragmentos conservados, los datos suministrados por la hipótesis y las fuentes iconográficas nos ofrecen una información preciosa en lo que a nuestro tema se refiere y nos permiten extraer algunas conclusiones acerca de cómo trató Eurípides en *Melanipa sabia* el tema del niño expósito, que ya había tratado en otras tragedias como *Álope, Alejandro, Antíope* o *Ión*.

En primer lugar, debe hacerse hincapié en el lugar de la ἔκθεσις. Normalmente, el niño no deseado es abandonado en el entorno de la naturaleza salvaje donde se espera que muera. Así, como hemos visto, Edipo fue abandonado en el monte Citerón, y Alejandro, en el Ida. La naturaleza, sin embargo, paradójicamente, muestra su lado benigno y el niño es salvado, lo que es una prueba de su carácter heroico y su brillante destino[115]. En *Melanipa sabia* los gemelos no son abandonados a la naturaleza feraz y hostil, sino que Poseidón mismo, como dice la hipótesis (10-11), aconseja a Melanipa que los deje en los establos (εἰς τὴν βούστασιν). La intervención divina garantiza así el rescate de los niños y Melanipa no tiene por qué preocuparse. Sin embargo, como señala Huys, βούστασις y βουφόρβια, no deben ser interpretados tan estrechamente: estos términos pueden incluir todos los lugares donde pasta el ganado, no necesariamente cercanos al palacio. Así, es posible que el abandono no difiera de otros situados en el campo, donde los niños son encontrados por los pastores del mandatario masculino. Sin embargo, un punto está claro: los niños, en este caso, no son expuestos en un lugar por el que los pastores pasan por accidente, como pueda ser la montaña, sino entre el ganado, donde inevitablemente iban a ser descubiertos por los pastores, pero donde, por otra parte, corrían el riesgo de ser atacados por fieras predadoras. Así este lugar ilustra muy bien la esencial ambigüedad de la ἔκθεσις[116].

El motivo de los animales que amamantan o cuidan al niño expósito es antiguo y no debe tomarse como una innovación euripídea. Prueba de que este mitema está plenamente anclado en la tradición es la etimología del nombre Beoto y el hecho de que Poseidón es un dios estrechamente relacionado con los toros[117]. De hecho, en las formas más antiguas del mito son los animales de pastoreo quienes rescatan al expósito. De la nodriza animal se pasó a la nodriza pastora y, de ahí, en una evolución más tardía a un pastor o a cualquier otra persona[118]. *Melanipa sabia* muestra bien cómo se puede pasar

[115] Vid. HUYS (1995): 39.
[116] Vid. HUYS (1995): 186.
[117] Cf. fr. *489 Kn.: τὸν δ' ἀμφὶ βοῦς ῥιφέντα Βοιωτὸν καλεῖν y HUYS (1995): 288-91.
[118] Vid. HUYS (1995): 277, 303. El caso de Ciro en Hdt. 1.109 es revelador. Harpago, encargado de matar al recién nacido, encarga la dura tarea al pastor Mitridates, cuya esposa se llama 'Perra'. El matrimonio

fácilmente de un motivo a otro: al estar los niños entre los animales de pastoreo, lo más lógico es que sean pastores quienes los encuentren.

Sin embargo, el motivo de la crianza por parte de animales, que normalmente es interpretado como un signo de estatus excepcional o protección divina, es invertido por Eurípides que hace que estos pastores consideren a los gemelos βουγενῆ τέρατα[119]. Así, si en *Edipo Rey* de Sófocles o en *Alejandro* de Eurípides, los pastores actúan como verdaderos rescatadores, llevados por buenas intenciones, en *Melanipa sabia* los pastores no parecen dispuestos a salvar a los niños y, probablemente, están de acuerdo con la sentencia de Helén, que ordena quemarlos vivos. Con ello, Eurípides pretendía poner en entredicho ciertas creencias supersticiosas de las clases populares, a las que decidió representar a través de los pastores que encuentran a los niños. De nuevo, como en *Álope*, el sufrimiento femenino de la angustiada madre es desatendido por la inadvertencia masculina de reyes y pastores.

Esto es todo lo que podemos extraer acerca de los personajes pastores y el espacio pastoril en *Melanipa sabia*; poco, pero valioso. De la hipótesis, los fragmentos y las fuentes iconográficas parecen deducirse las siguientes conclusiones:

1) La hipótesis y la crátera apulia del siglo IV a. C. demuestran que el pastor que entrega a los niños, ya a Eolo, ya a Helén, debía de estar estrechamente relacionado con la casa del rey, pues aparece en dicho vaso con una vestimenta un poco más ornamentada que la de un pastor humilde. Además, como señala Huys, los pastores encargados del rescate de los niños expósitos están a menudo subordinados a un rey o noble, que resulta ser el padre, abuelo o perseguidor del expósito[120]. Un buen ejemplo de ello es el pastor del *Edipo rey* de Sófocles, esclavo de confianza de Layo y Yocasta[121].

Ahora bien, cualquiera que contemple la crátera, aun si esta no llevase inscripción, sabría inmediatamente que este personaje es un pastor, pues lleva a los niños en una piel de animal atada a su cayado. Es muy posible que Eurípides lo hiciese aparecer en escena de esta guisa.

---

de pastores acaba haciéndose cargo del niño. Ya hemos visto que la historia de Ciro pudo influir también a Eurípides en *Álope*.

[119] Como señala HUYS (1995): 289, 325.

[120] Vid. HUYS (1995): 304. Recuérdese la *Álope* de Eurípides citada más arriba.

[121] Vid. Capítulo 6.

2) Este pastor actuando como mensajero, daría todo tipo de detalles acerca del lugar de la exposición de los niños, el establo, espacio extraescénico de la obra[122]. En este sentido, sabemos que Eurípides hacía que sus pastores mensajeros describieran minuciosamente el espacio extraescénico en el que sucedían acontecimientos importantes para el desarrollo de la trama (cf. e.g. *IT*., *Ba*.). Asimismo, hablaría de su estupefacción al encontrar a los niños entre la vaca y el toro, incidiendo en su carácter de βουγενῆ τέρατα. Quizá contase como los pastores discutieron y, finalmente, decidieron llevar a los niños ante el rey. El estupor del pastor y la escena de debate posterior debía de obedecer, entre otras cosas, al hecho insólito de que la nodriza de Melanipa ha expuesto aparentemente a los niños sin γνωρίσματα que hagan sospechar el origen humano de las criaturas. No habría ni vestido, ni joyas, ni cestilla, nada por lo que pudiera reconocerse la identidad de los progenitores. De ahí que cuando Melanipa se refiera indirectamente a su historia como la causa del origen de los niños (cf. fr. 485 Kn.), ni su padre ni su abuelo parezcan creerla. Los pastores no podrán comparecer como testigos para el posible reconocimiento de los niños (como el pastor de *Alejandro* o el de *Antíope*), pues, sin este elemento esencial, quedan confundidos y no encuentran otra explicación que la del prodigio.

3) Los pastores no pueden interpretar el prodigio que han presenciado de forma correcta, sino que toman a los gemelos por βουγενῆ τέρατα. Ya hemos visto en *Teseo* que la representación del pastor como una persona analfabeta no es ajena a la dramaturgia euripídea.

4) Podemos, por último, hacer una comparación entre estos pastores y sus semejantes en otras obras de Eurípides. Como hemos visto, el pastor suele estar subordinado al personaje regio, a menudo, tiránico, al que trata de complacer. Tal es el caso de *Ifigenia entre los tauros* donde los pastores apresan a Pílades y Orestes para complacer a Toante, así como los pastores de *Bacantes* deciden capturar a Ágave para satisfacer al rey Penteo. Los pastores de *Melanipa sabia* y, en concreto, el Pastor que entrega a los niños a Eolo (o a Helén), debía de tener una estrecha relación con el rey, cuyos animales, probablemente, cuidaba y al que veía como responsable del país con poder decisorio. De ahí que acuda a él para que decida qué hacer con los niños, contra otros pastores teatrales, como el pastor tebano del Edipo Rey de Sófocles y quizás el de *Alejandro,* que rescatan a los recién nacidos contra la voluntad del rey del lugar. A

[122] Vid. HUYS (1995): 187, 325.

diferencia del Pastor Mensajero de *Bacantes* que muestra un conocimiento de la divinidad mucho más profundo y cercano a la verdad que el del propio Penteo, los pastores de *Melanipa sabia* parecen supersticiosos y medrosos. Como los pastores de *Álope*, estos pastores, demasiado preocupados por sus propios prejuicios, solo sirven para destacar aún más el *pathos* de la protagonista, cuya soledad e incomprensión son subrayadas en medio de un elenco de marcados personajes masculinos.

6. *Melanipa encadenada*

La parodia del fr. 507 Kn., admitiendo que este pertenezca a la *Melanipa encadenada,* por parte de Eupolis en *Demos* nos proporciona el 412 a. C. como *terminus ante quem* para fechar la obra[123].

La reconstrucción del drama, dada la falta de hipótesis y el hecho de que la mayoría de los fragmentos son sentencias de orden gnómico, ofrece muchas dificultades y descansa, sobre todo, en los relatos de Higino (*Fab*. 186) y Diodoro Sículo (4.67.4), que difieren sensiblemente el uno del otro[124].

La acción se desarrollaba en el sur de Italia, probablemente en Metaponto[125]. Es imposible saber si *Melanipa encadenada* es una continuación de *Melanipa sabia*, aunque no nos parece plausible, pues no se entiende cómo Eolo habría enviado a Melanipa a Metaponto después de que Hipo hubiese revelado la verdadera identidad y el carácter divino de sus nietos[126]. Más bien Eurípides podría habernos presentado otra versión del mito, del que se pueden deducir puntos en común con *Antíope*. El hecho de que la heroína dé nombre a esta tragedia, situada en el sur de Italia, exige que el encarcelamiento al que alude el título tenga lugar en Metaponto y que la heroína aparezca en escena. Por tanto, nada tiene que ver esta historia con la de *Melanipa sabia* en que todo el argumento se desarrolla en la casa paterna. Es posible que, como cuenta Diodoro (4.67.4), Eolo, que no quería creer que su hija había quedado embarazada por obra de Poseidón, la mandase a la corte del rey Metaponto[127]. Asimismo, podría conjeturarse que, en ausencia del rey, la reina habría hecho encarcelar a la bella Melanipa por celos, dándose así una situación parecida a la de *Antíope*.

---

[123] Vid. CROPP (1997): 279; VAN LOOY (2000): 350; KANNICHT (2004): 539; COLLARD & CROPP (2008): 589.

[124] Los textos de Diodoro e Higino pueden consultarse en VAN LOOY (2000): 364-68 y KANNICHT (2004): 538.

[125] O en Siris, vid. KANNICHT (2004): 539.

[126] A este respecto CROPP (1997): 242 dice «*Capt. Mel*. was not simply a sequel to *Wise Mel.* (unless *Wise Mel*. ended with her banishment to S. Italy with the infant twins)».

[127] Esta opción es la que le parece más plausible también a CROPP (1997): 243.

Es imposible saber si Melanipa habría abandonado a los niños antes de su esclavitud, por miedo a su padre, o si los habría abandonado precisamente por su situación de esclavitud, como sucede en *Antíope*.

Según Higino, la esposa de Metaponto era Teano (*Fab*. 186.4), aunque ya Willamowitz apuntó que su nombre, en Eurípides, podía haber sido Siris[128]. En este sentido es posible que la reina, como en *Antíope*, fuese castigada con la muerte por los hijos de Melanipa y diera su nombre a la región o el río epónimo[129].

Los estudiosos creen que Higino bebe de Eurípides cuando afirma que Teano (Siris), al no poder tener hijos, mandó a uno de sus pastores a que le buscara unos niños que hiciese pasar por suyos (*Fab*. 186.4). No sabemos si el pastor habría sido el encargado de la exposición por parte de Melanipa o si habría encontrado a los niños, abandonados a escondidas por la joven. Lo que está claro es que este pastor tenía gran importancia en la obra. En primer lugar, era seguramente el único personaje que conocía los προγεγενημένα y, por tanto, debió de recitar el prólogo[130].

Higino cuenta que la reina acabaría teniendo hijos naturales, a los que convencería para matar a los adoptados durante una cacería (*Fab*. 186.5-7). Eurípides ha introducido aquí una innovación haciendo que sean los hermanos de la reina Siris quienes intenten matar a los expósitos, como se deduce del discurso de mensajero (fr. 495.7-9 Kn.)[131]. Se ha sugerido que quizá el Pastor avisase a Melanipa del complot puesto en marcha contra sus hijos por Siris[132].

Beoto y Eolo acaban con sus tíos adoptivos. Según Higino, Teano (Siris) se suicidaría después de la muerte de sus hijos (*Fab*. 186.7). En la versión euripídea probablemente era castigada con la muerte o el exilio[133].

El relato del mitógrafo afirma que los niños, después de estos hechos, regresarían junto con los pastores «ubi educati erant» y allí llegaría Poseidón para descubrirles su verdadera identidad (*Fab*. 186.8). Es poco probable que la historia encontrase este desenlace en la tragedia euripídea, pues los expósitos no fueron criados por pastores, sino por Metaponto y Siris. Más bien cabe pensar que el pastor propiciaría

[128] Vid. CROPP (1997): 243; VAN LOOY (2000): 369; KANNICHT (2004): 539.
[129] Vid. KANNICHT (2004): test. iib.
[130] Vid. WEBSTER (1967): 155; HUYS (1995): 319; VAN LOOY (2000): 370.
[131] Como afirma HUYS (1995): 355 la versión de Higino es, probablemente, más auténtica, pues cuadra mejor con el *tale pattern* de la envidia de los hermanastros hacia los adoptados de oscuro origen. Vid. también VAN LOOY (2000): 369.
[132] Vid. HUYS (1995): 320 y n. 803.
[133] Vid. VAN LOOY (2000): 369. Sin embargo, WEBSTER (1967): 155 y COLLARD & CROPP (2008): 588 aceptan como más probable el suicidio de la reina.

la anagnórisis de los gemelos y su verdadera madre. A él puede referirse el fr. 511 Kn. δοῦλον γὰρ ἐσθλὸν τοὔνομ' οὐ διαφθερεῖ, / πολλοὶ δ' ἀμείνους εἰσὶ τῶν ἐλευθέρων. Se trata de una típica sentencia gnómica euripídea para los sirvientes ancianos y leales (cf. *Ion* 854-6, *Hel*. 728-33) que aquí podría ser pronunciada por el propio pastor orgulloso de haber mostrado su lealtad sacando a la luz el verdadero origen de los gemelos[134].

La aparición de Poseidón *ex machina* es aceptada por la mayoría de estudiosos[135]. Desde nuestro punto de vista, su intervención puede haber sido parecida a la de Hermes en *Antíope*, es decir, Poseidón no propiciaría la anagnórisis, como dice Higino, sino que una vez llevada a cabo esta gracias al pastor, el dios predeciría el brillante futuro de los gemelos y les daría instrucciones acerca de qué hacer con el cadáver de Siris[136].

Bien poco es, pues, lo que podemos extraer del papel del pastor en *Melanipa encadenada*, aunque la información de los mitógrafos y nuestro conocimiento de la dramaturgia euripídea nos permite esbozar algunas conclusiones:

1) Este pastor debía de tener un papel tan importante como el pastor tebano de *Edipo Rey* o los pastores del *Alejandro* y la *Antíope* euripídea. Era el único personaje en posesión de toda la verdad y el propiciador de la anagnórisis[137].

2) El pastor pudo haber sido caraceterizado como un sirviente fiel (δοῦλον ἐσθλὸν, fr. 511 Kn.) del mismo modo que el pastor tebano de *Edipo rey* de Sófocles y otros personajes de la dramaturgia euripídea.

3) Es posible, como afirma Huys, que la situación de Eolo y Beoto fuese parecida a la de Alejandro en la tragedia homónima. En *Alejandro* la supuesta baja clase social del protagonista chocaba con su excelencia, descubriéndose al final que era, realmente, de noble linaje. En *Melanipa encadenada* los gemelos se han criado en la casa del rey, pero parece que sus tíos les echaban en cara su oscuro origen (fr. 495.17-21 Kn.). De ahí, el complot tramado en connivencia con Siris. Como en *Alejandro*, Eolo y Beoto saldrían airosos de la prueba mostrando así su origen divino[138].

---

[134] Vid. HUYS (1995): 329; CROPP (1997): 280; VAN LOOY (2000): 370. KANNICHT (2004): 539, sin embargo, no incluye al pastor entre las *dramatis personae.*

[135] Vid. WEBSTER (1967): 156; HUYS (1995): 108; CROPP (1997): 244; VAN LOOY (2000): 370 y COLLARD & CROPP (2008): 588.

[136] En el mismo sentido se expresó ya WEBSTER (1967): 151.

[137] Como señala HUYS (1995): 319.

[138] Vid. HUYS (1995): 337, 355-57.

7. *Faetón*

El mito de Faetón es bien conocido. Clímene unida a Helios habría dado a luz a un hijo y después se habría casado con Mérope que desconocía que no era padre del niño. Al llegar a la adolescencia, Clímene confiesa a Faetón que su padre es Helios, pero el joven no la cree, así que decide ir a visitar al dios en persona y pedirle una prueba de su paternidad. Faetón exige a su padre que le deje conducir su carro. Helios accede, pero el joven se acerca peligrosamente a la tierra provocando incendios por lo que Zeus le lanza un rayo y lo precipita en el río Eridano. Al parecer Eurípides seguía este mito en líneas generales, si bien, introduce una innovación[139]: Mérope prepara un matrimonio para el que cree su hijo con el fin de que lo suceda en el poder, casamiento al que Faetón se opone, pues parece, como Hipólito, detestar al sexo femenino[140].

La tragedia, por tanto, no se desarrolla en un marco pastoril ni contiene personajes pastores, pero en la párodo (fr. 773 Kn. vv. 63-108), el coro, celebra la llegada de la aurora con la que comienzan los trabajos humanos, entre ellos, el pastoreo (vv. 71-74)[141]:

σύριγγας δ' οὐριβάται [ἀντ. α
κινοῦσιν ποιμνᾶν ἐλάται, 72
ἔγρονται δ' εἰς βοτάναν
ξανθᾶν πώλων συζυγίαι·

Al son de las siringes marchando por los montes [1ª ant.
se ponen en marcha los conductores de ganado,72
y se despiertan para el pasto
las parejas de rubias yeguas.

Una vez más, Eurípides no puede resistirse a dibujar una estampa bellamente pastoril en sus cantos corales[142]. La oda está bien relacionada con el tema de la tragedia, la aurora precede a la salida de Helios, padre de Faetón. Esta luz matutina lleva al coro a celebrar las labores humanas y la profusión de vida y naturaleza que hay sobre la tierra:

---

[139] Para una reconstrucción de la tragedia, vid. WEBSTER (1967): 220-32 y, sobre todo DIGGLE (1970): 35-46, COLLARD en COLLARD, CROPP & LEE (1995): 196-97 y VAN LOOY en JOUAN - VAN LOOY (2002): 234-44.
[140] Sobre este tema, vid. WEBSTER (1967): 223-34; COLLARD (1995): 200.
[141] Para un análisis completo de la párodo vid. e.g. DIGGLE (1970): 95-116; COLLARD (1995): 226-30.
[142] Como indica COLLARD (1995): 228 la descripción se parece a la del pastoreo de Apolo en *Alcestis* 573-77.

los pájaros cantan (77-70), los pastores llevan los rebaños a pastar al son de las siringes (71-74)[143], los cazadores persiguen a su presa (75-76), el cisne canta sobre el océano (77-78), los barcos navegan (79-86). A continuación el coro entona un himeneo por las inminentes bodas de Faetón (87-101).

El pasaje que nos ocupa dibuja una escena bien conocida, los pastores se dirigen al monte guiando al ganado siringe en mano, como Paris en *Helena* e *Ifigenia en Áulide* y Apolo en *Alcestis*. El hecho de que Eurípides designe a los pastores con el sustantivo οὐριβάτας (71) demuestra la estrecha relación de este personaje con el entorno que lo rodea, en este caso, con la montaña. Por su parte, las yeguas, probablemente por haber oído las bellas melodías de la siringe, se despiertan para dirigirse al pasto. En solo cuatro versos Eurípides recoge una bella estampa pastoril, que nos demuestra su querencia por el pastor músico, siempre acompañado de su siringe. Al mismo tiempo, esta estrofa coral revela el conocimiento del poeta de la tradición homérica y hesiódica que señalaba el paso del tiempo y las horas del día por medio de la referencia a las actividades agrícolas y ganaderas[144].

8. Conclusiones

De las obras estudiadas, dos, *Álope* y *Melanipa sabia*, se refieren a la exposición de niños no deseados y tienen puntos en común. A pesar de la parquedad de los fragmentos, las fuentes mitográficas e iconográficas nos han permitido llegar a ciertas conclusiones.

Tanto en *Álope* como en *Melanipa sabia*, el lugar de la ἔκθεσις pertenece al espacio extraescénico, un espacio eminentemente pastoril. En *Álope* se trata de los pastos cercanos al palacio de Cerción, en *Melanipa sabia* de los establos que, probablemente, eran también del rey del lugar, Eolo. Este espacio sería descrito con sumo detalle por los pastores encargados de recoger a los niños, que describirían para el rey y, por ende, para el público, el lugar de la ἔκθεσις. Pero su función dramática no se agotaba aquí.

En *Álope* los pastores no llevan al niño expósito ante el rey para que lo adopte, como es lo normal en este tipo de mitos, sino enzarzados en una disputa por los

[143] Como señala COLLARD (1995): 227 lo más notable de estas escenas es que el sonido acompaña a las imágenes. DIGGLE (1970) :70, por su parte, observa que la estrofa de esta párodo registra lo que el coro ve, mientras que la antistrofa se centra en lo que oye.
[144] Vid. Capítulos 1 y 2.

γνωρίσματα que acompañaban al bebé. Así, como en *Alejandro*, Eurípides vuelve a poner en escena una disputa entre pastores que ha de ser dirimida por un rey.

El dramaturgo introduce esta innovación con fines dramáticos, para propiciar la famosa escena de arbitraje –imitada, con mayor o menor fidelidad por Menandro– que confiere un toque realista a la caracterización de estos humildes pastores. Con su avaricia, los pastores ponen en grave peligro al niño, pues Cerción ordenará inmediatamente su exposición y el encarcelamiento de Álope. Como hemos señalado, estas escenas de disputa o debate entre pastores (e.g. *Alejandro*, *Antíope*, *Álope*) debieron de influir grandemente en la poesía bucólica de época helenística, donde los pastores ya no discutirán por temas relacionados con su bajo estatus, sino que se enzarzarán en agones musicales. Tradición que tampoco es ajena a Eurípides, pues ya en *Antíope* trató el tema del pastor músico en la figura de Anfión.

En *Melanipa sabia*, los pastores representan a las clases populares que quedan perplejas ante lo que interpretan como un prodigio y que, con su ingenuidad, dan lugar a un debate en el que la superstición choca con la racionalidad, por lo que ponen en peligro, quizás sin querer, el bienestar de los niños y, por ende, de la protagonista.

Un pastor ignorante y analfabeto es el que aparece también en *Teseo*, muy probablemente en función de mensajero. El hecho de que el pastor desconozca la escritura confiere un toque realista a su caracterización y permite a Eurípides desplegar todo su ingenio en la composición de su discurso. Es difícil saber si este pastor tenía más peso en la acción. En este sentido, hemos lanzado la hipótesis de que podría ser el guardián del Minotauro o de los ganados de Minos. Así, como en *Ifigenia entre los tauros*, nos encontramos con un humilde pastor subordinado a un rey tiránico y cruel.

Si *Álope* y *Melanipa sabia* se centran en la exposición de niños semidivinos, *Melanipa encadenada* explota el tema de la ἀναγνώρισις. En este sentido, si bien nuestras fuentes son escasas, es de suponer que el pastor de la obra tenía una importancia análoga a la del pastor tebano del *Edipo rey* de Sófocles y a la del anciano pastor del *Alejandro* de Eurípides. En primer lugar, sería el único que sabía toda la verdad y es posible que recitara el prólogo. En segundo lugar, como el pastor de *Antíope* y de *Alejandro* propiciaría la anagnórisis.

Si bien los fragmentos de *Andrómeda* son exiguos y no ofrecen mucha información en lo que al mundo pastoril se refiere, nuestro conocimiento de otras obras euripídeas similares nos ha permitido esgrimir hipótesis de cierta validez.

En primer lugar, el escenario preferido de Eurípides para representar la ἐσχατιά es el de las orillas del mar rodeadas de acantilados y promontorios. Tanto énfasis pone el dramaturgo en la escenografía, que en la σκηνή podemos ver, no un palacio real, como suele ser lo habitual, sino la orilla del mar, los promontorios y una gruta, así en *Andrómeda* y el *Cíclope*. Mientras que en *Ifigenia entre los tauros* la ἐσχατιά forma parte del espacio extraescénico, donde tienen lugar los acontecimientos más importantes de la obra.

Esta escenografía sirve para subrayar el mundo de extrema alteridad al que llegan los héroes griegos (de nuevo, sucede así en *Androm.*, *IT* y *Cyc*.), un mundo bárbaro más allá de lo conocido, cuya marginalidad y primitivismo se representa mediante la economía pastoril por la que subsisten estos pueblos. De ahí, la importancia de la ἐσχατιά, tan proclive al paisaje pastoral.

Sin embargo, propio de Eurípides es tratar el tema del bárbaro con cierta ambigüedad y en ello el pastor juega un papel importante. Así, en *IT* los griegos eran culpables de los mismos crímenes –o peores– que los bárbaros y el final de la obra apuntaba a una unión de características comunes en el culto; en el *Cíclope* los signos de sofisticación de Polifemo aluden a las ideas sofísticas y a la tiranía. En *Andrómeda* esta ambigüedad sería representada también mediante los pastores. Frente a un rey tirano y despótico, capaz de sacrificar a su propia hija en beneficio de su reino y que rompe su promesa ante Perseo, los pastores acogen al héroe con bondad y le ofrecen bienes que podríamos llamar "hospitalarios". La mención de la leche y el vino, que estos pastores parecen poseer en abundancia, apunta a una especie de utopía bárbara donde los animales y la tierra son prolijos y donde se conoce la agricultura y el don civilizador de la vid.

Si en *IT* y *Ba*. la caracterización del pastor mensajero estaba plagada de ecos iliádicos, en *Andrómeda*, Eurípides, sin olvidar el papel de testigo ocular heredado, de nuevo, de la *Ilíada*, parece beber más bien de la *Odisea*. La escena costumbrista en que los pastores ofrecen leche y vino (fr. 146 Kn.) al agotado Perseo, recuerda a la hospitalidad que Eumeo ofrece al mendigo en la *Odisea*. Asimismo, la alusión a la utopía pastoril que creemos advertir en estas líneas trae a la memoria a los libios odiseicos.

Con ello, Eurípides explota, además, uno de sus temas favoritos, el de la contraposición entre φαῦλοι y ἄριστοι demostrando que la virtud no viene marcada por el nacimiento. Así, en *Bacantes* eran los pastores los primeros en reconocer el poder de

Dioniso; en *Alejandro* un pastor resultaba vencedor de los juegos funerarios, si bien, al final, se descubría que era noble por nacimiento; en *Andrómeda* los pastores muestran una compasión y amabilidad mayores que las del rey que los gobierna.

Por último, la comparación con las escenas de mensajero similares de *IT* y *Ba*. nos permiten avanzar hipótesis respecto a la parte perdida de este discurso de mensajero. El pastor, en efecto, debía de hacer mención a la montaña desde donde, probablemente, observaba la lucha del héroe con el monstruo, así como a su actividad pastoril. Los pastores aparecen, al igual que en *IT* y *Ba*., como una comunidad con sus propias reglas, pero al contrario que en aquellas tragedias, aquí no son agresivos ni atacan a los protagonistas de la escena que están viendo, sino que parecen representar, en consonancia con los ecos odiseicos que creemos apreciar en esta escena, a una sociedad utópica y pacífica.

Por su parte, *Alcestis* y *Faetón* no son tragedias de temática estrictamente pastoril, pero en la primera Apolo recuerda en el prólogo con amargura cómo tuvo que servir a Admeto. Ello ofrece a Eurípides la oportunidad de hacer cantar al coro sobre las labores pastoriles del dios. Apolo se muestra como un benefactor de su señor: con sus himeneos pastoriles, tocados al son de la siringe y la cítara, el ganado vacuno se reproduce con gran prolijidad. De este modo, el dramaturgo une al motivo típico del pastor músico y del hechizo que la música produce en todos los seres, el del poder del dios de los pastores para aumentar con sus melodías los ganados. En *Faetón*, el coro, en su oda a la aurora y las labores humanas, no puede pasar por alto el trabajo pastoril donde destaca, de nuevo, el pastor que guía a los animales con su siringe.

CONCLUSIONES

Nuestro estudio de la influencia de Homero y Hesíodo en la figura del pastor en el teatro de Eurípides ha intentado demostrar cómo el dramaturgo se apropió de buena parte de la caracterización tradicional de esta figura en la poesía homérica y hesiódica precedente y la adaptó al contexto teatral de su época de forma original.

En la dramaturgia euripídea el pastor aparece en prácticamente todos los papeles dramáticos posibles dentro de un amplio registro de funciones dramáticas:

1) El pastor desempeña el papel de **mensajero** en *IT*, *Bacantes*, *Andrómeda*, *Melanipa sabia* y quizá *Teseo* y *Antíope*. Del discurso de mensajero de las tragedias conservadas completas –*IT* y *Ba*.– hemos podido extraer los siguientes puntos en común:

a) Al contrario que en la épica donde los pastores realizan su labor en soledad y solo se unen en situaciones de peligro, i.e., cuando hay que defender el ganado del ataque de las fieras predadoras o de los saqueadores de ganado[1], los pastores de Eurípides representan una comunidad que se reúne, dialoga, llega a un acuerdo y actúa en consonancia con este. Ahora bien, estas características "políticas" están insertas en una comunidad formada, en realidad, por seres marginales.

b) Como seres marginales y subordinados, por tanto, al rey del lugar, los pastores euripídeos tratan de complacer a la figura de autoridad: los de *IT* deciden capturar a Orestes y Pílades porque Toante se alegrará de tener nuevas víctimas sacrificiales (*IT* 334-5); los de *Bacantes* se lanzan a la persecución de las ménades para ganarse las simpatías de Penteo (*Ba*. 718-21). Se convierten, así, como hemos dicho en nuestro capítulo dedicado al pastor en *IT*, en "Eumeos malogrados", pues su escenario no es el épico, sino el trágico.

[1] En efecto, en los símiles en que el pastor es testigo de las fuerzas de la naturaleza se entiende que pastorea sus rebaños en soledad: cf. *Il*. 4.275-82; 4.452-6; 8.555-61. Los príncipes pastores también realizan, en la mayoría de los casos, su labor en soledad: cf. *Il*. 15.545-51; 20.86-93,187-94, o acompañados de miembros de su familia: cf. *Il*. 6.421-4, 11.104-6. De los 15 símiles de león que aparecen en la *Ilíada*, contando el escudo de Aquiles, en 8 los pastores actúan en grupo (*Il*. 5.554-60; 11.548-57; 12.299-308; 17.61.9, 109-13, 656-6; 18.161-4, 573-86); en uno de ellos no se específica el número de hombres (*Il*. 16.751-4); en dos, el ganado carece de guardián (*Il*. 10.485-8; 15.323-7); en tres, el pastor está solo (*Il*. 5.136-43; 15.630-7; 16.352-6). Se dice también que el león puede huir tras haber matado al perro o al boyero antes de que se reúna un grupo de hombres (15.585-8), lo que confirma que el pastor trabaja, por lo general, en soledad y sus compañeros sólo se le unen cuando hay peligro para el ganado. En la escena de la emboscada al rebaño del escudo de Aquiles (*Il*. 18.520-34) encontramos a dos pastores a los que se une el pueblo en la defensa de las reses, como sucede en *Ifigenia entre los tauros*.

c) De este modo, al contrario que en los símiles iliádicos, donde los pastores solo toman las armas en una lucha defensiva para proteger sus ganados, los pastores de la tragedia euripídea representados en los discursos de mensajero son atacantes, seres obedientes a la agresividad de sus señores, que actúan como cazadores, pero cuya caza se sale de la convención, pues se dirige contra seres humanos.

d) Sin embargo, ni los pastores de *Bacantes* ni los de *IT* usan jabalinas o cayados como armas de defensa, al contrario que los pastores de la *Ilíada*, por lo que su ataque está destinado al fracaso. Se parangonan, en este sentido, a los pastores más vulnerables de los símiles iliádicos, que no logran defender los ganados de las fieras predadoras.

e) La ausencia de armas apunta a una sociedad pacífica, en la que de pronto surge la guerra con una violencia llevada a cabo, no tanto para defender los ganados, sino para ganarse una recompensa por parte del rey del lugar. De este modo, si Homero usaba los símiles pastoriles como metáfora de la guerra, Eurípides hace a los pastores protagonistas de la guerra misma o, más propiamente, de las escenas de enfrentamiento que narran los pastores-mensajeros. Mediante esta suerte de escenas de batalla, Eurípides pretende marcar un contraste entre las partes en conflicto. En *IT* se trata de la contraposición héroes helenos/bárbaros pastores, en *Bacantes* de la antítesis hombres pastores/mujeres bacantes.

Barret consideró que el mensajero euripídeo está investido de la autoridad del bardo épico[2]. Nosotros, sin embargo, hemos intentado demostrar que en sus discursos de mensajero Eurípides se ha apropiado de la figura del pastor como focalizador anónimo que aparece en los símiles meteorológicos de la *Ilíada*, donde este muestra la capacidad de *ver* y *oír*[3] lo que sucede a su alrededor, debido a su situación en un enclave privilegiado, las cimas de las montañas.

Los discursos de mensajero de *IT* y *Ba*. pueden permitirnos hacer ciertas conjeturas acerca de los discursos de mensajero pronunciados por pastores en las tragedias fragmentarias de Eurípides. Así, es muy posible que en *Andrómeda*, el pastor que fue testigo de la lucha de Perseo contra el monstruo marino estuviese realizando su labor en las montañas cuando vio el enfrentamiento. Su discurso (fr. 146 Kn.) involucra a la comunidad pastoril que ofrece al héroe leche y vino tras su dura batalla. Estos pastores se muestran así hospitalarios. Eurípides insiste, de nuevo, en presentarnos a los pastores como una comunidad que actúa unida. Los pastores de *Melanipa sabia* traían a

[2] Vid. BARRET (2002): 119-20. Contra, CAMPOS DAROCA (2014): 96.
[3] Cf. *Il*. 4.275: εἶδεν ; 4.279: ἰδών; 8.559: εἴδεται; 8.556: φαίνετ'(αι); 8.557: ἔφανεν; 4.455: ἔκλυε.

los gemelos ante el rey para que se hiciera cargo de ellos. Muy probablemente un pastor hacía el papel de mensajero y relataba al rey el hallazgo asombroso de las criaturas, así como, posiblemente, la discusión en torno a semejante prodigio y la decisión común de llevar a los niños ante la autoridad del lugar.

Respecto a *Teseo,* si bien algunos estudiosos abogan por colocar el fr. 382 Kn. en el prólogo, este discurso tiene todas las características de una *rhesis* de mensajero y la comparación con *IT* hace más plausible colocarlo en el primer episodio. El pastor habría visto la insignia del barco de Teseo mientras apacentaba sus rebaños en las montañas. La descripción de las letras por parte de este pastor analfabeto procura una escena espectacular en la que el actor desplegaría todas sus dotes miméticas.

Oliver Taplin y López Cruces han propuesto que el pastor de *Antíope* quizá ayudase a los gemelos Anfión y Zeto a infligir su castigo a Dirce, para lo que el anciano pastor contaría con la ayuda de la comunidad pastoril[4]. Si ello era así, es muy posible que pronunciase el discurso de mensajero en que narra a Antíope la muerte de la reina Dirce. Esta opción nos parece bastante plausible, pues tendríamos un escenario muy parecido al de otra tragedia puramente dionisiaca, *Bacantes*.

2) El pastor puede ser también **protagonista** de una tragedia. Así sucede en *Alejandro* donde el príncipe Paris es tenido como un pastor hasta el final. Sus excelentes cualidades físicas y morales le acarrean la acusación de arrogancia por parte de sus iguales, así como el odio por parte de Hécuba y sus hijos cuando vence en los juegos atléticos celebrados en su propio honor. Ello sirve a Eurípides para explotar dos temas fundamentales, el de la nobleza basada, bien en el nacimiento, bien en el carácter y el de la dura educación de los pastores contrapuesta a la molicie de los que se han criado en el palacio real.

Anfión y Zeto también son personajes principales de *Antíope*. Los expósitos hijos de Zeus y de la princesa que da título a la tragedia muestran también grandes cualidades morales y físicas. Anfión es el pastor músico de la tradición hesiódica de *Teogonía* y Zeto es el pastor que defiende los ideales del trabajo duro, como Hesíodo en *Trabajos y Días*.

La diferencia entre el género de la tragedia y el género del drama satírico queda marcada por el contraste entre sus respectivos protagonistas dramáticos. Mientras que en la primera, la humilde figura del pastor solamente puede alcanzar el estatuto de

[4] Vid. TAPLIN (2007b): 190; LÓPEZ CRUCES (2011): 479-80.

protagonista cuando se trata de un 'falso pastor' o de un pastor solamente de oficio, si bien no de linaje, en el segundo, esta misma figura, asociada al primitivismo y al espacio feraz, puede ostentar el protagonismo, especialmente cuando además se alía con lo monstruoso o lo mágico. En el *Cíclope* euripídeo, el salvaje Polifemo no es un diligente pastor como su homólogo homérico, sino que se dedica a cazar mientras los Sátiros pastorean sus ganados, lo que constituye un simpático y original efecto teatral. Su aversión al νόμος hace de él un símbolo del bárbaro, del déspota y de algunos de los sofistas contemporáneos a Eurípides.

3) Como en Sófocles y en la tradición historiográfica, el pastor aparece también en la dramaturgia trágica euripídea como personaje secundario en el papel de **rescatador de niños expósitos**. Como en el caso del pastor-mensajero, este personaje humilde es o suele ser anónimo[5]. Así sucede en un buen número de tragedias fragmentarias: *Alejandro, Álope, Antíope*, *Melanipa sabia* y *Melanipa encadenada*.

En *Alejandro, Antíope* y *Melanipa encadenada* parece bastante probable que el pastor que encontró a los niños propiciase su anagnórisis, si bien poco más puede saberse de su papel en la acción dramática debido a la parquedad de los fragmentos[6].

En *Álope* el pastor (Pastor A) que encuentra al niño lo entrega a otro pastor (Pastor B), pero se queda con los γνωρίσματα que el Pastor B le reclama. Ello hace que tengan que dirigirse al rey Cerción, padre de Álope. Cuando este ve entre los γνωρίσματα un retal del vestido de su hija se produce la anagnórisis, aunque es muy posible que Cerción volviese a ordenar una nueva ἔκθεσις. Como en *Alejandro*, los pastores se presentan ante el rey para que medie en una disputa, pero si allí teníamos al protagonista acompañado de un coro secundario que, probablemente, no intervenía en la acción, aquí tenemos un agón de dos personajes humildes que defienden sus intereses ante un poderoso.

Con *Melanipa sabia* Eurípides introduce una innovación en el tema del pastor rescatador de niños expósitos, pues los pastores que encuentran a los gemelos los toman por βουγενῆ τέρατα. Sin saber qué hacer ante tal prodigio, los llevan ante el rey Eolo y su padre Helén. Con esta buena acción, sin embargo, los pastores ponen a los niños en

[5] Algunas fuentes mitográficas conceden un nombre al pastor que rescató a Alejandro, pero no sabemos si en la obra de Eurípides se le daba nombre propio, vid. supra, p. 457, n. 108. Dado el estado fragmentario de estas piezas no podemos asegurar el anonimato de estos personajes con total confianza, pero parece lo más plausible.

[6] Hay quienes consideran que el Pastor que encontró a Alejandro recitaba el prólogo de esta tragedia, pero nosotros nos inclinamos, más bien, por la diosa Afrodita, vid. supra, p. 443 y 444, n. 54.

peligro, pues el supersticioso anciano Helén ordena quemar a los niños que cree monstruosos.

Es posible que el Pastor de *Antíope* tuviese un papel más que importante en este drama. Se ha propuesto que recitaba el prólogo, ayudaba a los gemelos a castigar a Dirce, pronunciaba el discurso de mensajero y, como es obvio, propiciaba la anagnórisis. También se ha propuesto que el pastor de *Melanipa encadenada* podía recitar el prólogo y, desde luego, facilitaría la anagnórisis.

4) En el drama satírico *Cíclope*, Eurípides hizo a los Sátiros pastores a costa de sustraer características pastoriles al homérico Polifemo. Los Sátiros del **coro** entonan en la párodo la primera canción pastoril que conservamos y se muestran negligentes en la realización de su labor, pues están acostumbrados a correr libremente por los campos persiguiendo a las Ninfas. El personaje pastoril puede constituir el coro no solo del género del drama satírico, sino también de la tragedia. Así, encontramos personajes corales pastoriles tanto en Sófocles (*Poimenes*) como en Eurípides (*Antíope*). La identidad coral del pastor está estrechamente ligada al espacio dramático de la obra representado por una escenografía rural. En el caso de la *Antíope* de Eurípides, además, la caracterización del personaje coral de esta obra acentúa doblemente la condición marginal de la mayor parte de personajes corales de tragedia, pues a su humilde procedencia social se une su edad avanzada: el coro de la *Antíope* está constituido por ancianos pastores. Eurípides insertará también un coro secundario de pastores en *Alejandro*.

5) Por último, el pastor puede ser protagonista de los **cantos corales**, sobre todo, en el caso de Paris, al que Eurípides representa como un pastor solitario apabullado por el esplendor de las tres diosas en sus evocaciones del juicio de Paris en las partes líricas de *Andrómaca* y *Hécuba*. En *Helena* e *IA* el ambiente pastoril se destaca con más fuerza y Paris aparece representado como el pastor músico que se deleita con la siringe.

Digno de destacar es el tercer estásimo de *Alcestis* donde se canta a Apolo mientras guía a los rebaños de Admeto con la siringe y la cítara. Su música es tan encantadora que hasta las fieras salvajes lo siguen, del mismo modo que seguían a Afrodita en el *Himno Homérico a Afrodita*. La música pastoril sirve aquí para procurar la fecundidad de los rebaños en una imagen que nos recuerda que los grandes héroes de la épica eran ricos en ganados.

La párodo de *Faetón* en la que se describen las actividades que los hombres llevan a cabo cuando despunta la aurora incluye también el pastoreo mediante una

estampa en que encontramos, de nuevo, al pastor que toca su siringe. Al mismo tiempo, esta estrofa coral revela el conocimiento del poeta de la tradición homérica y hesiódica que señalaba el paso del tiempo y las horas del día por medio de la referencia a las actividades agrícolas y ganaderas.

Eurípides bebe claramente de Homero y Hesíodo en la representación de sus pastores que vienen a simbolizar varios estereotipos o ideas:

1) El pastor es símbolo del bárbaro en *IT* y el drama satírico *Cíclope*. Los pastores de *IT* luchan con piedras y palos, como los Cíclopes de la *Odisea*, y rinden culto a una diosa, Ártemis, que exige sacrificios humanos. Encarnan en cierto modo la figura del bárbaro característica del imaginario contemporáneo al poeta y su público. El *Cíclope* lleva la caracterización del bárbaro primitivo al extremo: vive en una cueva, conoce las leyes, pero la desdeña y no rinde culto a los dioses.

Bárbaros son también los pastores a los que describe el pastor mensajero de *Andrómeda*, pero, como suele ser habitual en la obra de Eurípides, parece que aquí el dramaturgo quiso subrayar la ambigüedad que encierra la estricta dicotomía griegos/bárbaros. Así, estos pastores son hospitalarios, pues ofrecen a Perseo leche y vino. La abundancia de leche nos recuerda además a los utópicos libios de la *Odisea* y su conocimiento del don de Dioniso los aleja del estereotipo de la alteridad radical del bárbaro en el imaginario de la época.

2) El pastor es un ser piadoso, como lo era el Eumeo de la *Odisea*. Así, uno de los compañeros del Pastor Mensajero de *IT* cree que Orestes y Pílades son dioses. El Pastor Mensajero de *Bacantes* trata de convencer a Penteo de que acepte al dios Dioniso. El pastor de *Antíope* pronuncia una oración (fr. 179 Kn.) y adorna su cueva con una columna de yedra para honrar a Dioniso (fr. 203 Kn.), mientras que Anfión entona teogonías en las que ensalza a Gea y Urano como ya hiciera Hesíodo en *Teogonía*. Además es posible que en *Antíope* se hiciese referencia a que Hermes regaló su lira a Anfión por haber sido el primer mortal en construirle un altar.

3) El pastor aparece como un ser ignorante y analfabeto en *Teseo*, donde el Mensajero Pastor describe las formas de las letras porque no sabe leer. Se trata esta de una representación realista, pero que también da a Eurípides la oportunidad de poner en escena una *rhesis* de mensajero espectacular. Ignorantes e ingenuos son también los pastores de *Melanipa sabia*, pues al encontrar a los gemelos en un establo custodiados por una vaca y un toro, los toman por βουγενῆ τέρατα. Su ignorancia debía de destacar frente a la sabiduría de la protagonista femenina.

4) Los pastores, por su estatus subordinado, muestran fidelidad a su señor, como Eumeo y Filecio en la *Odisea*. Los pastores de *IT* y *Ba*. son un buen ejemplo de ello. Los primeros atrapan a los extranjeros para satisfacer a Toante; los segundos, aun convencidos de las maravillas del rito dionisiaco, tratan de capturar a las ménades para ganarse la simpatía de Penteo. También debían de ser ejemplos de fidelidad los pastores de *Melanipa sabia*.

5) Una de las figuras favoritas de Eurípides es la del pastor músico, figura que explota, sobre todo, cuando hace referencia al Juicio de Paris. Así, en los cantos corales de *Helena* e *IA* el joven boyero está tocando la siringe cuando se le aparecen las diosas. Sin embargo, el mayor representante del pastor músico en el teatro euripídeo es el Anfión de *Antíope*, que desdeña la labor pastoril y se regocija cantando himnos a los dioses con su lira, regalo del propio Hermes. Su figura inspirada y sus cantos evocan la figura del pastor poeta de la *Teogonía* de Hesíodo. A él se contrapone la figura del pastor esforzado, su gemelo Zeto, que al modo del Hesíodo de *Trabajos y Días* insta a su hermano a cantar sobre las labores pastoriles y agrícolas.

Asimismo, en la párodo del *Cíclope*, los Sátiros nos deleitan con una canción pastoril para guiar al ganado.

6) Desde el punto de vista político social el pastor es un ser inferior, un esclavo o jornalero a sueldo, preocupado solo por satisfacer sus instintos, pobre y falto de elocuencia (vid. Apéndice).

Los pastores forman una comunidad en la que se discuten las decisiones, como prueban las escenas de mensajero de *IT* y *Bacantes*. Se trata, sin embargo, de una comunidad de *outsiders* que en la vida real no participaban de forma activa en la política. Estos pastores se muestran recelosos contra quienes visitan la ciudad para ejercitarse en discursos (cf. *Ba*. 717). Encontramos así una oposición entre la vida rural, solidaria, aunque con disensiones, y sencilla, y la vida ciudadana, donde los discursos falsos encaminados a satisfacer los intereses propios están a la orden del día.

El pastor, sin embargo, puede aparecer también como símbolo de la soledad más extrema, como ya ocurriese en los símiles meteorológicos de la *Ilíada*. Tal es el caso de Paris en *Andrómaca* (281). El aislamiento llega a su extremo en la figura de Polifemo, que desdeña a la comunidad de Cíclopes pastores (cf. *Cyc*. 116, 120).

Eurípides nos ofrece asimismo información acerca de la vestimenta y utensilios del pastor, sobre todo en su drama satírico *Cíclope*. Los pastores visten pieles de cabra; beben leche; comen queso y carne de sus rebaños; usan el cayado; tienen cestos y copas

(vid. Apéndice). Los pastores de *IT* están pintados con una nota de exotismo y pintoresquismo, pues llaman a sus compañeros con conchas marinas (cf. *IT* 303). El poeta debía de sacar partido en escena al vestuario típico del pastor, que destacaría visualmente frente al vestuario más rico de otros personajes. El vestuario humilde del pastor se consolidó, de hecho, en la caracterización teatral de esta *dramatis persona* como revela el testimonio del orador del siglo II d. C. Máximo de Tiro: «Los demás aspectos que dependen de la fortuna se asemejan al vestuario de los dramas dionisíacos, pues la belleza de los poemas es una y la misma tanto si es un amo el que habla como si es un esclavo, mientras que las exigencias de los dramas motivan los cambios de apariencia: Agamenón lleva su cetro, el pastor una pelliza, Aquiles, su impedimenta, Télefo, andrajos y un zurrón.» (I 10)

El espacio pastoril, compuesto principalmente por montañas desde las que se divisa el mar, acantilados, ríos, lagos y verdes pastos, suele formar parte del espacio extraescénico en los discursos de mensajero, como en *IT*, *Bacantes*, *Melanipa sabia* y *Teseo*. Sin embargo, este espacio pastoril en ocasiones forma parte de la escena, así sucede en el *Cíclope*, pero también en algunas de las tragedias. En *Antíope* el escenario está representado por la cueva que sirve de vivienda temporal del pastor; en *Andrómeda* hay también una cueva y un acantilado. Pero este entorno es explotado con las más deliciosas notas bucólicas en los cantos corales, por ejemplo en *Andrómaca*, *Hécuba*, *Helena* e *IA*, donde el bello paisaje pastoril en que Paris recibe a las diosas se convierte en escenario de la catástrofe. *Alcestis* se detiene en la belleza del ambiente bucólico y en la imagen del pastor músico que trae alegría y fecundidad a los animales en el tercer estásimo. Por último, la párodo de *Faetón* nos muestra una bella escena en que los madrugadores pastores guían a las alegres yeguas con sus siringes.

Por tanto, Eurípides experimenta con un amplio elenco de personajes a los que concede el papel de pastor. Como hemos visto, este puede aparecer como mensajero, personaje secundario estrechamente vinculado a la infancia de los niños expósitos, protagonista dramático o coreuta. El dramaturgo explota los motivos que estaban ya presentes en la representación del pastor homérico y hesiódico: el pastor como ser piadoso y fiel a sus amos; el pastor como miembro de una comunidad viva y plural que se une por el bien común; el pastor como protector voluntarioso del ganado; el pastor que guía a sus rebaños con la música; el pastor como oficio humano masculino; la riqueza medida en cabezas de ganado. Sin embargo, el autor hace una apropiación original de estos temas para adaptarlos al contexto teatral. Así, si en los poemas

homéricos los pastores se unían para defender a sus reses, los pastores euripídeos, son, en ocasiones, atacantes, como los de *IT* y *Ba*. El mito del niño expuesto al nacer sirve para explorar temas de calado social, como el de si la nobleza reside en el nacimiento o en el carácter, al tiempo que se critica la vida lujosa y mole de las clases acomodadas.

Si en la *Ilíada* el pastor usaba su siringe con el único fin de guiar al ganado, en Eurípides el pastor músico se convierte en emblema del filósofo, como sucede con la figura de Anfión en *Antíope*, y la música se convierte en un medio cuasi mágico capaz de domar a las fieras y acrecentar el ganado, como en el tercer estásimo de *Alcestis*

APÉNDICE

LÉXICO PASTORIL

1. [HOMERO]

— Términos que definen al pastor

1. Vaquero: βουκόλος ἀνήρ (*Il.* 23.845); βουκόλος (*Od*. 21.83, 189; 22.454; 23.297); βουκόλ'(ε) (*Od*. 20.227; 21.193); βουκόλον (*Il.*15.587; *Od*. 22.435; 23.367; 24.359, 363); βουκόλῳ (*Od*. 22.104); βουκόλοι ἄνδρες (*Il*. 13.571); βουκόλοι ἀγροιῶται (*Od*. 11.293); βοῶν ἐπιβουκόλος ἀνήρ (*Od*. 3.442; 20.235; 21.199; 22.268, 285); βοῶν ἑλίκων ἐπιβουκόλος (*Od*. 22.292); βώτορες ἄνδρες (*Od*. 14.102); βώτορας ἄνδρας (*Il*. 12.302); βοτῆρας (*Od*. 15.504).

2. Pastor de bueyes u ovejas: ποιμήν (*Il*. 4.455; 5.137; 8.559;12.451;13.493; *Od*. 10.82); ποιμένα (*Od*. 10.82); ποιμένος (*Il*. 16.354); ποιμένες ἄγραυλοι (*Il*. 18.162); ποιμέσσιν (*Il*. 3.11); μηλοβοτῆρας (*Il*. 18.529); ἀγραύλους μηλοβοτῆρας (*h.Herm.* 286); ἐπιβώτορι μήλων (*Od*. 13.22).

3. Pastor de ovejas: οἰοπόλος (*h.Herm.* 314).

4. Pastor de cabras: αἰπόλος ἀνὴρ (*Il*. 4.275); αἰπόλος αἰγῶν (*Od*. 17.247, 369; 20.173; 22.135, 142, 161, 182); αἰπόλον αἰγῶν (*Od*. 21.175, 265); αἰπόλοι ἄνδρες (*Il*. 2.474).

5. Porquero: συβώτης (*Od*. 14.7, 18, 22 33, 121, 420, 427, 432, 449; 15.351, 389, 556; 16.12, 36, 49, 272, 303, 338, 457; 17.184, 238, 372; 20.162, 253; 22.267, 284, 454; 23.297; 24.150, 156); συβώτην (*Od*. 13.404; 15.38; 17.5, 263, 329, 342, 374; 20.190; 22.435; 23.367; 24.359, 363); συβῶτα (14.55, 165, 360, 422, 507; 15.325, 381; 16.135; 17.219, 272, 311, 375, 380, 464, 511, 579; 20.191; 21.362; 22.194); συβώτεω (*Od*. 14.459; 15.304); συβώτῃ (14.524; 22.103); ὑφορβός (*Od*. 16.156); δῖος ὑφορβός (*Od*. 14.48, 401, 413; 15.301; 16.1, 333, 452; 17.183, 260, 589; 21.359; 22.162); ὑφορβόν (*Od*. 16.477); δῖον ὑφορβόν (Od. 16.56; 17.507; 21.80); ὑφορβοί (*Od*.14.410); συφορβός (*Od*. 17.348, 574; 21.189); συφορβέ (*Od*. 21.193); συφορβόν (*Il*. 21.282; *Od*. 16.154); συφορβῶν (*Od*. 14.504); ὑῶν ἐπίουρος (*Od*. 13.405; 15.39).

6. Términos génericos: νομεὺς (*Il*. 15.632; *Od*. 4.413); νομῆες (*Il*. 18.525, 577, 583; Od. 17.214, 246; 20.175; *h.Aphr.* 168); νομῆας (*Il*. 11.697; *Od*. 16.3, 27; 21.19); ἄνδρές νομῆες (*Il*. 17.65); ἀγροιῶται (*Il*. 11.676; *Od*. 21.85).

7. Términos metafóricos: σημάντορος (*Il*. 15.325); ἀσημάντοισιν (*Il*. 10.485).

8. Términos en que sólo el contexto nos dice que estamos ante pastores: ἀνέρες ἀγροιῶται (*Il.* 15.549); ἄνδρες (*Il.* 17.110); ἄνδρας (*Il.* 17.658); ἀνδρῶν (*Il.* 5.558; 10.186); αἰζηοί (*Il.* 18.581); ἀνθρώπων (*Il.* 5.557); βροτῶν (*Il.* 24.43).

— Animales de pastoreo[1]

1. Vacas, bueyes, terneras, toros: βοῦν (*Il.* 15.636;17.62); ἕλικος βοὸς (*Il.* 15.633; *h.Herm.* 49); βοὸς μεγάλοιο (*Il.* 18.582); βόες (*Il.* 18.574; *Od.* 12.393; *h.Herm.* 71, 277, 311, 493); ἕλικες καλαὶ βόες εὐρυμέτωποι (*Od.* 12.355); βοῦς (*Il.* 1.154; 2.480; 11.244; 13.571; *Od.* 1.8; 11.402; 12.379; 24.112; *h.Herm.* 18, 191, 254, 340; *h.Aphr.* 55, 169); βόας (*Od.* 19.276; *h.Herm.* 22, 310, 379, 503); ἕλικας βόας εὐρυμετώπους (*Od.* 11.289); εἰλίποδας βοῦς (*Il.* 15.547; *h.Herm.* 216, 370); βοῦς ἀγελαίας (*Il.* 23.846; *Od.* 10.410); βοῦς ἐριμύκους (*Od.* 15.235; *h.Herm.*74); βοῦς εὐρυμετώπους (*h.Herm.* 102); ἕλικας βοῦς (*h.Herm.*116); βοῦς ἀγραύλους (*h.Herm.* 262); ἀγραύλους ἕλικας βοῦς (*h.Herm.*567); δύω βόε (*h.Herm.* 405); βοῶν (*Il.* 11.548, 550; 17.659; 20.188; *Od.* 12.321, 343, 353, 382, 396, 398; *h.Herm.* 288, 308, 309, 353); βοῶν ἀγέλας (*Il.* 11.678); βοῶν ὀρθοκραιράων (*Il.* 18.573; *Od.* 12.384; *h.Herm.* 220); βοῶν γένος εὐρυμετώπων (*Od.* 20.212; *h.Herm.* 355); βοῶν ἴφθιμα κάρηνα (*h.Herm.* 94, 302, 394, 402); βουσὶ(ν) (*Il.* 15.630; 18.530; 20.91; *Od.* 15.386; 17.472; 20.221; h.Herm. 200, 209, 236, 316, 344, 556; *h.Aphr.* 78); βουσὶ ἀγραύλοισι (*h.Herm.* 272, 492); βόεσσι(ν) (*Il.* 2.481; 11.674; 15.587; 15.634; 18.577, 579; *Od.* 20.219; *h.Herm.* 390); ἀγραύλοισι βόεσσιν (*h.Herm.* 412); ἀγέλαι (*Od.* 14.100); βουκολίας (*h.Herm.* 498); ἄγραυλοι πόριες (*Od.* 10.410); ταῦρος (*Il.* 2.481; *h.Herm.* 193, 196); ταῦρον ἐρύγμηλον (*Il.* 18.580); ταύροισι (*h.Herm.* 493).

2. Ovejas y carneros: ἄρσενος οἰὸς (*Il.* 451); ὄϊες (*Il.* 4.433; *Od.* 9.341); ἄρσενες οἶιες (*Od.* 9.425); οἰῶν (*Il.* 3.198; *Od.* 9.448); ὀΐων (*Od.* 9.441, 443; *h.Herm.* 51); οἰῶν ἀργεννάων (*Il.* 18.588); πώεα οἰῶν (*Il.* 11.678; *Od.* 14.100); οἰῶν πώεα καλά (*Od.* 11.402; 21.112); ὄεσσι (*Il.* 11.106; *Od.* 9.418); ὀΐεσσιν (*Od.* 15.386; 17.472); εἰροπόκοις ὀΐεσσι (*Il.* 5.137); ὄϊς (*Il.* 11.245); μῆλα (*Il.* 4.279; 13.492; *Od.* 4.86; 10.85); μῆλα ταναύποδα (*h.Herm.* 232); ἴφια μῆλα (*h.Aphr.*169); μήλων (*Od.* 9.298, 444, 447, 556); πώεσι μήλων (*Od.* 4.413; *h.Herm.* 288); μήλοισιν (*h.Herm.* 570); ἀρνειὸς (*Od.* 9.432, 444); ἀρνειοῦ (*Od.* 9.463); ἀρνειὸν (*Od.* 9.550); ἀρνειῷ (*Il.* 3.197); ἄρνες (*Od.*

[1] Excluimos de este cómputo aquellos pasajes en que los animales aparecen como alimento o víctimas de sacrificio, centrándonos solo en su aparición en contextos pastoriles.

4.85); ἀρνῶν (*Il.* 4.435); ἄρνεσσιν (*Il.* 16.352); κτίλος (*Il.* 3.196); κτίλον (*Il.* 12.492); κριὲ (*Od.* 9.447); κριὸν (*Od.* 9.461).

3. Cabras y sus crías: αἶγας (*Il.* 11.245; *Od.* 17.213; 20.174, 186; 21.266; 22.199); αἰπόλια αἰγῶν (*Il.* 2.474); αἰπόλια πλατέ' αἰγῶν (*Il.* 11.679; *Od.* 14.101, 103); μῆλον (...) ζατρεφέων αἰγῶν (*Od.* 14.105-6); ἐρίφοισι (*Il.* 16.352; *Od.* 17.224).

4. Vacas y ovejas: ἢ βοῦν ἠέ τι μῆλον (*Od.* 12.301); βόες καὶ ἴφια μῆλα (*Il.* 9.406; *Od.* 12.127, 322); καλαὶ βόες εὐρυμέτωποι / πολλὰ δὲ ἴφια μῆλ'(α) (12.262-3); βόας καὶ ἴφια μῆλα (*Il.* 5.556; *Od.* 11.108; 18.278; 20.51); μῆλα (...) καὶ ἕλικας βοῦς (*Il.* 18.524; *Od.* 12.136); μῆλα / (...) καὶ εἰλίποδας ἕλικας βοῦς (*Od.* 9.45-6); βοῶν (...) / οἰῶν τε (*Od.* 12.264-5); βοῶν ἀγέλην ἢ πῶϋ μέγ' οἰῶν (*Il.* 15.323; *Od.* 12.299); ἀγέλην τε βοῶν καὶ πῶϋ μέγ' οἰῶν (*Il.* 16.696); βοῶν ἀγέλας καὶ πώεα καλὰ / ἀργεννέων οἰῶν (*Il.* 18.528-9); ἑπτὰ βοῶν ἀγέλαι, τόσα δ' οἰῶν πώεα καλά (*Od.* 12.128); παρ' οἴεσιν ἢ παρὰ βουσὶν (*Od.* 15.386); βουσὶν ἐπ' εἰλιπόδεσσι καὶ ἀργεννῇς ὀΐεσσι (*Il.* 6.424).

5. Cabras y ovejas: πολλὰ / μῆλ', ὅϊές τε καὶ αἶγες (*Od.* 9.183-4); ὅϊς καὶ μηκάδας αἶγας (*Od.* 9.244, 341); ὀΐων τε καὶ αἰγῶν (*Od.* 9.167); μῆλα[2] (*Il.* 10.183; 24.43; *Od.* 9.187, 405, 438, 548; 17.170, 246; 21.18; 23.356); πίονα μῆλα (*Od.* 9.217, 237, 312, 315, 337); κλυτὰ μῆλα (*Od.* 9.308); καλλίτριχα μῆλα (*Od.* 336, 469); μῆλα ταναύποδα (*Od.* 9.464) μήλων (*Il.* 12. 301, 303; 16.353); μήλοισιν (...) / αἴγεσιν ἢ ὀΐεσσι (*Il.* 10.485-6); ἐρίφους τε καὶ ἄρνας (*Od.* 9.226); ἀρνειούς τε τράγους τε (*Od.* 9.239); ἀρνῶν ἠδ' ἐρίφων (*Il.* 24.262; *Od.* 9.220);

6. Vacas y cabras: βοῦν (...) καὶ πίονας αἶγας (*Od.* 20.186)

7. Cerdos y lechones: σῦν (*Od.* 14.27); σύες (*Od.* 14.410); σύες χαμαιευνάδες (*Od.* 10.243; 14.15); σύες ἀργιόδοντες (*Od.* 14.532); σύας (*Od.* 17.593); σῦς τάσδε (*Od.* 14.107); σύας σιάλους (*Od.* 14.41); σιάλους σύας (*Od.* 14.81); συῶν (*Od.* 10.239; 14.108, 412); συῶν συβόσια (*Il.* 11.679; *Od.* 14.101); σύεσσι (*Od.* 13.407); ἀγρομένοισι σύεσσιν (*Od.* 14.25); ἀργιόδουσι σύεσσι (*h.Herm.* 569); ὗν (*Od.* 14. 419); ἀργιόδοντος ὑὸς (*Od.* 14.423, 438); ὕες (*Od.* 15.556); ὕας (*Od.* 16.341); ὑῶν (*Od.* 13.405; 14.525); ὑῶν (...) ἀργιοδόντων (*Od.* 14.416); ὕεσσι(ν) (Od. 13.410; 14.8, 372; 15.397; 21.363); σιάλους (*Od.* 20.163); ζατρεφέων σιάλων (*Od.* 14.37); χοίρε'(α) (*Od.* 14.81); χοίρων (*Od.* 14.73).

8. Términos genéricos:. βοτοῖσιν (*Il.* 18.521).

[2] μῆλον puede designar a la cabra o la oveja. Usada de forma genérica, como en este contexto, hace referencia al ganado menor.

9. Peros pastores: κύνες (*Il*. 10.183; 11.549; 17.65; 17.110; 18.578, 581; *Od*. 14.21, 37; 21.363; *h.Herm.* 145, 194, 196); κύνας (*Il*. 17.658; 18.584); κυνῶν (*Il*. 10.186); κυσὶ (Il. 12.303; *h.Herm.* 570).

— El ganado como símbolo de riqueza y moneda de cambio

1. Rico/a en rebaños: μητέρα μήλων (referido a ciudades: *Il*. 2.696, 9.479); μητέρι μήλων (referido a ciudades, *Il*. 11.222; *Od*. 15.226); πολύμηλον (*Il*. 2.605, referido a una ciudad); πολυμήλου (*Il*. 2.705, 14.490, referido a un hombre; *h.Herm.* 2, referido a Arcadia); πολύρρηνες πολυβοῦται (*Il*. 9.154, 296, referido a hombres); πολλὰ δέ οἱ πρόβατ' ἔσκε (*Il*. 14.124); πολυλήϊον (*h.Herm.* 171):

2. Rica en bueyes y ovejas: εὔβοτος εὔμηλος (*Od*. 15.406, referido a la isla de Siria, patria de Eumeo).

3. Rico en corderos: πολύαρνι (*Il*. 2.106); πολύρρηνες (*Il*. 9.154, 296).

4. Criadora de bueyes: βούβοτος (*Od*. 13.246, referido a Ítaca).

5. Criadora de cabras: αἰγίβοτος (*Od*. 13.246, referido a Ítaca).

6. Armas valoradas en cien bueyes: ἑκατόμβοι'(ων) (*Il*. 6.236).

7. Armas valoradas en nueve bueyes: ἐννεαβοίων (*Il*. 6.236).

8. Oro y bronce valorado en veinte bueyes: ἐεικοσάβοιον (...) / χαλκόν τε χρυσόν (*Od*. 22.57-8).

9. Esclava valorada en cuatro bueyes: τεσσαράβοιον (*Il*. 23.705).

10. Esclava valorada en veinte bueyes: ἐεικοσάβοια (*Od*. 1.431).

11. Doncellas cuya dote está valorada en muchos bueyes: παρθένοι ἀλφεσίβοιαι (*Il*. 18.593; *h.Aphr.* 119).

12. Lira valorada en cincuenta vacas: πεντήκοντα βοῶν ἀντάξια (*h.Herm.* 437).

— Utensilios del pastor

1. El cayado o bastón: καλαύροπα (*Il*. 23.845); ῥάβδον (*Od*. 10.389; h.Herm. 210); ῥάβδῳ (*Od*. 10.238); ῥόπαλον (*Il*. 11.559, 561; *Od*. 9.319).

2. Armas defensivas. Jabalinas: ἄκοντα (*Od*. 13.225; 14.531); ἄκοντες (*Il*. 11.552; 17.661); espadas: ξίφος (*Od*. 14.528); teas: καιόμεναί δεταί (*Il*. 11.554; 17.663); lanzas: δούρεσσι (*Il*. 12.303); picas: ἔγχεσι (*Il*. 17.111).

3. Cuerdas: ἰλλάσιν (*Il*. 13.572).

4. Látigos: μάστιγα (*h.Herm.* 497).

5. Cántaros y cuencos: ἄγγεα (*Il*. 2.471; 16.643); ἄγγεσιν (*Od*. 9.248); πέλλας (*Il*. 16.642).

6. Encellas y cestas para hacer queso: ταρσοὶ (*Od*. 9.219); πλεκτοῖσ' ἐν ταλάροισιν (*Od*. 9.247).

7. Colodras y jarras para la leche y el queso: γαυλοί τε σκαφίδες τε (*Od*. 9.223).

8. Copas de madera: κισσυβίῳ (*Od*. 9.346; 14.78; 16.52).

9. El *aulós*: βρόμος αὐλῶν (*h.Herm.* 452).

10. La siringe: σύριγξι (*Il*. 18.526); συρίγγων (*h.Herm.* 512).

— Vestimenta del pastor

1. Manto doble: δίπτυχον (...) λώπην (*Od*. 13.224).

2. Túnica: χιτῶνα (*Od*. 14.72; 15.368).

3. Manto: χλαῖναν (*Od*. 14.504, 520, 529; 15.368).

3. Sandalias: πέδιλ'(α) (*Od*. 13.225; 14.23); ὑποδήματα (*Od*. 15.369).

4. Mantas de piel de cabra: δέρμα ἰονθάδος ἀγρίου αἰγός, / αὐτοῦ ἐνεύναιον (*Od*. 14.50-1); νάκην (...) αἰγὸς (*Od*. 14.530).

5. Mantas de piel de oveja y cabra: ὀΐων τε καὶ αἰγῶν δέρματ' (*Od*. 14.519).

— Alimento del pastor

1. Leche: γάλα (*Od*. 4.89); ἄκρητον γάλα (*Od*. 9.297); γάλακτος (*Od*. 4.88); λευκοῖο γάλακτος (*Od*. 9.246).

2. Queso: τυροῦ (*Od*. 4.88); τυρῶν (*Od*. 9.219, 225, 232); ὀρῷ (*Od*. 9.221).

3. Vino: μελιηδέα οἶνον (*Od*. 14.78)

4. Lechones: χοίρε'(α) (*Od*. 14.81)

— Caracterización político-social

1. Solitarios: οἶος ποιμαίνεσκεν ἀπόπροθεν (*Od*. 9.188); λελειμμένος οἶος ἀπ' ἄλλων (*h. Aphr*. 79); λελειμμένον οἶον ἀπ' ἄλλων (*h.Aphr*. 76).

2. Se reúnen para proteger los rebaños: ὅμιλον ἀολλισθήμεναι ἀνδρῶν (*Il*. 15.588).

3. Ladrones: λῃϊστοὶ (*Il*. 9.406); λῃστῆρ(α) (*h.Herm.* 14); φιλήτην (*h.Herm.* 214); φιλῆτα (*h.Herm.* 446); φιλῆται (*h.Herm.* 67); ἀρχὸς φιλητέων (*h.Herm.* 292); φιλητέων ὄρχαμος (*h.Herm.* 175).

4. Saqueadores de ganado: ἐλατῆρα βοῶν (*h.Herm.* 15); βοῶν ἐλατῆρι (*h.Herm.* 265, 377); βοῶν κλοπὸν (*h.Herm.* 276); κεραϊστὴν (*h.Herm.* 336).

5. Desvergonzados: ἀναιδείην (*h.Herm.* 156).

6. Mentirosos: δολοφραδὲς (*h. Herm.* 282); κέρτομον (*h.Herm.* 338); δολοφροσύνην (*h. Herm.* 361).

7. Codiciosos: φιλολήιος (*h.Herm.* 335); κερδαλέον (*h.Herm.* 495).

8. Practican el trueque: ἐπαμοίβιμα ἔργα (*h.Herm.* 516).

— Acciones que llevan a cabo los pastores

1. Dividir y distribuir el ganado: διακρίνωσιν (*Il*. 2.475).

2. Cuidar de los rebaños: φυλάσσοντας (*Il*. 12.303); φυλάσσω (*Od*. 14.107); φυλάξων (*Od*. 17.593); φυλλασσέμεναι (*Od*. 12.136); βουκολέων (*h.Herm.* 167).[3]

3. Proteger a su rebaño. De las fuerzas de la naturaleza: ὑπό τε σπέος ἤλασε μῆλα (Il. 4.279); de las fieras que atacan a los rebaños, a las que pueden herir: χραύσῃ (*Il*. 5.138); espantar: ἐσσεύαντο (*Il*. 11.549), δίωνται (*Il*. 17.110); matar: κατέκταθεν ὀξέϊ χαλκῷ (*Il*. 5.558).

4. Luchar por defender a sus rebaños: ἐμάχοντο (*Il*. 18.533); βάλλον δ' ἀλλήλους χαλκήρεσιν ἐγχείῃσιν (*Il*. 18.534).

5. Vigilar día y noche e incluso dormir con los rebaños: ἀπό τέ σφισιν ὕπνος ὄλωλεν (*Il*. 10.186); πάννυχοι ἐγρήσσοντες (*Il*. 11.551; 17.658); λέξεται ἐν μέσσῃσι (*Od*. 4.413); λέκτο (*Od*. 4.453); τανυσσάμενος διὰ μήλων (*Od*. 9.298); ὅθι περ σύες ἀργιόδοντες / πέτρῃ ὕπο γλαφυρῇ εὗδον (*Od*. 14.532-3); ἔνθα οἱ ἦσαν ὗες μάλα μυρίαι, ᾗσι συβώτης / ἐσθλὸς ἐὼν ἐνίαυεν, ἀνάκτεσιν ἤπια εἰδώς (*Od*. 15.556-7).

6. Guiar, pastorear: ποιμαίνοντ'(α) (*Il*. 11.106); ποιμαίνοντο (*Il*. 11.245); βίῃ δήσαντες ἄγουσιν (*Il*. 13.572); βόσκ' (*Il*. 15.548); ὁμοστιχάει (*Il*. 15.635); νέμων (*Od*. 9.233); νομεύων (*Od*. 10.85) ἐνόμευε νομὸν κάτα (*Od*. 9.217); νομεύσομεν (*h.Herm.* 492); βουκολέων (*Od*. 10.85); βόσκουσι (*Od*. 14.102); βουκολέεσκεν (*h.Aphr*. 55); βουσὶν ἔποντο (*h.Aphr*. 78); βοτάνης ἐπεφόρβει (*h.Herm.* 105); ὁ δὲ ταῦρος ἐβόσκετο (*h.Herm.* 193); αἶγας ἄγων (*Od*. 17.213; 20.174); αἶγας ἄγειν (*Od*. 21.266); βοῦν (...) ἄγων καὶ πίονας αἶγας (*Od*. 20.186); τρεῖς σιάλους κατάγων (20.163); πρὸς ὄρος τρέπε πίονα μῆλα (*Od*. 9.315); ᾤχοντ' (*Od*. 14.25); ἐπέσθω (*Od*. 15.397).

7. Ordeñar: ἐνάμελγεν (*Od*. 9.223); ἤμελγε(ν) (Od. 9.238, 244, 308, 341).

8. Poner a las crías a mamar: καὶ ὑπ' ἔμβρυον ἦκεν ἑκάστῃ (*Od*. 9.245, 309, 342).

[3] Aquí usado de forma metafórica ya que Hermes se refiere a sí mismo y a su madre. El significado "cuidar" derivado de "pastorear" es lógico, ya que los pastores ponen todo su empeño en el cuidado de sus rebaños, como hemos visto en los Capítulos 1 y 2.

9. Contar sus animales: ἀριθμήσει (*Od*. 4.411); πεμπάσσεται (*Od*. 4.412); λέκτο δ' ἀριθμόν (*Od*. 4.451); λέγε (*Od*. 4.452).

10. Ordenar los animales según la edad: διακεκριμέναι δὲ ἕκασται / ἔρχατο, χωρὶς μὲν πρόγονοι, χωρὶς δὲ μέτασσαι, / χωρὶς δ' αὖθ' ἕρσαι (*Od*. 9.220-23).

11. Separar a machos y hembras: τὰ δ' ἄρσενα λεῖπε θύρηφιν (*Od*. 9.238); πεντήκοντα σύες χαμαιευνάδες ἐρχατόωντο, / θήλειαι τοκάδες· τοὶ δ' ἄρσενες ἐκτὸς ἴαυον (*Od*. 14.15-6).

12. Alimentar a sus animales: ἔδμεναι (*Od*. 9.243); οὓς ἔθρεψε συβώτης (i.e. κύνες, *Od*. 14.22); ἀτιτάλλω (*Od*. 14.41); θαλλόν τ' ἐρίφοισι φορῆναι (*Od*. 17.224).

13. Silbar para guiar el rebaño: πολλῇ δὲ ῥοίζῳ (*Od*. 9.315).

14. Lanzar el cayado para poner en orden al rebaño: ἔρριψε καλαύροπα (*Il*. 23.845).

15. Cargar peso: φέρει (*Il*. 12.451).

16. Encerrar a los animales por la noche: τὰς μὲν ἄρα ἔρξαν κατὰ ἤθεα κοιμηθῆναι (*Od*. 14.411).

17. Limpiar los establos: σηκοκόρον (*Od*. 17.224).

18. Trabajar las pieles para hacerse ropa y calzado: τάμνων δέρμα βόειον ἐϋχροές (*Od*. 14.24).

19. Usar pieles y tripas de animales para crear instrumentos musicales: ἀμφὶ δὲ δέρμα τάνυσσε βοὸς (*h.Herm.* 49); ἑπτὰ δὲ θηλυτέρων ὀΐων ἐτανύσσατο χορδάς (*h.Herm.* 51).

20. Robar: βοῦς κλέψεν (*h.Herm.* 18); βοῦς ἤλασεν εὐρυμετώπους (*h.Herm*. 102); πεντήκοντ' ἀγέλης ἀπετάμνετο βοῦς ἐριμύκους (*h.Herm.* 74, 105); κλέψας (*h.Herm.* 340).

21. Engañar: ὁρμαίνων δόλον αἰπὺν (*h.Herm.* 66); δολίης δ' οὐ λήθετο τέχνης (*h.Herm.* 76); δολίῃς ἐντροπίῃσι (*h.Herm.* 245).

22. Azuzar a los perros para que protejan el ganado: ὀτρύνοντες (*Il*. 18.584).

23. El pastor negligente deja al rebaño solo y no sabe luchar con las bestias: οὐ παρεόντος (*Il*. 15.325); οὔ πω σάφα εἰδὼς / θηρὶ μαχέσσασθαι (*Il*. 15.632-3) o no guía bien al ganado: ἤτοι ὃ μὲν πρώτῃσι καὶ ὑστατίῃσι βόεσσιν / αἰὲν ὁμοστιχάει (*Il*. 15.634-5).

24. Se alegra ante la visión de su ganado: γάνυται (*Il*. 13.493); χαίρεσκον (*Od*. 12.380).

25. Ve, escucha (en los símiles meteorológicos): εἶδεν (*Il*. 4.275); ἰδών (*Il*. 4.279); εἴδεται (*Il*. 8.559); φαίνετ' (Il. 8.556), ἔφανεν (*Il*. 8.557); ἔκλυε (*Il*. 4.455). Si la naturaleza es violenta, se asusta: ῥίγησέν (*Il*. 4.279), pero si el tiempo es apacible, se alegra: γέγηθε (*Il*. 8.559).

26. Tocar la siringe o la lira: τερπόμενοι σύριγξι (*Il.* 18.526); κιθαρίζων (*h.Aphr.* 80).

— Espacios pastoriles

1. Montañas y cimas de las montañas: ὄρος (*Od.* 315; *h.Aphr.* 258, 285); Κυλλήνης ὄρος (*h.Herm.* 228); καλὸν ὄρος (*h.Aphr.* 98); ὄρεα σκιόεντα (*h.Herm.* 70); ὄρη σκιόεντα (*h.Herm.* 95); ὄρεος (*h.Herm.* 491); ὄρεος κορυφῇσι (*Il.* 3.10, 5.554); κορυφὴν ὄρεος (*Od.* 9.481); οὔρεος (*h. Aphr.* 69); οὔρεος ἐν βήσσῃς (*h.Herm.* 287); ὑψηλῶν ὀρέων (...) κάρηνα (*Od.* 9.113); Κυλλήνης κάρηνα (*h.Herm.* 142); κατ' ὄρεσφι (*Il.* 4.452); Κυλλήνης ἐν ὄρεσσι (*h.Herm.* 337); ἐν ἀκροπόλοις ὄρεσιν (*h.Aphr.* 54); ἐν οὔρεσιν ὑψηλοῖσιν (*h.Aphr.* 160, 266); ἀπὸ σκοπιῆς (*Il.* 4.275); σκοπιῇ (*h.Aphr.* 100); σκοπιαὶ καὶ πρώονες ἄκροι (*Il.* 8.557); δι' ἄκριας (*Od.* 9.400); Κυλλήνης (*h.Herm.* 2); Πιερίης (*h.Herm.* 70, 191); Ἴδην πολυπίδακα (*h.Aphr.* 68); πολυπιδάκου Ἴδης (*h.Aphr.* 54).

2. Tierras de pasto: γλυκεροῖο νομοῖο (*h.Herm.* 198); νομῷ (*Il.* 2.475); νομὸνδὲ (*Il.* 18.574); νομὸν (*Il.* 18.587); νομοὺς (*h.Herm.* 492); νομοὺς κάτα ποιήεντας (*h.Aphr.* 78); νομῶν ἀνθεμοέντων (*h.Aphr.* 169); ἀγρὸν (*Od.* 16.27; 24.205); ἀγρόνδε (*Il.* 15.370; 21.370); ἐξ ἀγροῖο (*Od.* 17.182); ἐπ' ἀγροῦ (*Od.* 16.330, 383; 22.47; 24.212); ἀγρῷ (*Il.* 5.137); ἀγροὺς (*Od.* 15.504; 16.150); ἐξ ἀγρῶν (*Od.* 17.171); ἀγροῦ ἐπ' ἐσχατιήν (*Od.* 4.517; 24.150); ἀγροῦ ἐπ' ἐσχατιῆς (*Od.* 18.358); ἐσχατιῇ (*Od.* 9.182; 14.104).

3. Valles y prados: νάπαι (*Il.* 8.558); ἀσφοδελὸν λειμῶνα (*h.Herm.* 221, 344); ζάθεον λειμῶνα (*h.Herm.* 503); λειμῶνος (*h.Herm.* 340); ἀριπρεπέος λειμῶνος (*h.Herm.* 104); μαλακοῦ λειμῶνος (*h.Herm.* 198); λειμῶνες (...) / ὑδρηλοὶ μαλακοί (*Od.* 9.132-3); λειμῶνας (*h.Herm.* 72); ἐν εἰαμενῇ (*Il.* 15.631); βήσσῃ (*Il.* 18.588); ἐν βήσσῃσι (*Od.* 10.210); αὐλῶνας κελαδεινοὺς (*h.Herm.* 95); πίσεα ποιήεντα (*h.Aphr.* 99).

4. Bosques: ὑλήεσσ'(α) (*Od.* 9.118); ὕλῃ (*h.Herm.* 228; *h.Aphr.* 285); ἄλσος (*Od.* 17.208); πολυήρατον ἄλσος (*h.Herm.* 186); ἄλσεα καλὰ (*h.Aphr.* 97).

5.Cañaverales: δονακῆα (*Il.* 18.576).

6. Llanuras: πεδίον (*h.Herm.* 88); ἱπποβότου πεδίοιο (*h.Herm.* 491); πεδί' ἀνθεμόεντα (*h.Herm.* 96).

7. Vegetación: δάφνῃσι (*Od.* 9.183); πίτυσσιν ἰδὲ δρυσὶν (*Od.* 9.186); τέρεν' ἄνθεα ποίης (*Od.* 9.449); βοτάνης (*Od.* 10.411); αἰγείρων ὑδατοτρεφέων ἦν ἄλσος (*Od.* 17.208)

8. Ríos, manantiales y torrentes: ποταμὸν κελάδοντα (*Il.* 18.576); ἐν ποταμῷ (*Il.* 18.521); χείμαρροι ποταμοὶ (*Il.* 4.452); ῥοὰς ποταμῶν (*Od.* 9.450); πηγὰς ποταμῶν

(*h.Aphr.* 99); κρουνῶν ἐκ μεγάλων (*Il.* 4.454); ἔναυλος (*Il.* 21.283); ἐς Ἀλφειόν (*h.Herm.* 139), Ἀλφειοῦ πόρον (*h.Herm.* 398).

9. Fuentes: κρήνη (*Od*. 9.141); κρήνην (*Od*. 17.205); κρήνῃ (*Od*. 13.408).

10. El mar: θαλάσσης (*Od*. 9.182; *h.Herm.* 341); ἁλὸς πολιοῖο παρ' ὄχθας (*Od.* 9.132).

11. Cuevas: σπέος (*Il*. 4.279; *Od*. 9.182, 237, 337, 402, 447, 458); ἐν σπῆϊ γλαφυρῷ (Od. 9.476); σπείους (*Od*. 9.141, 330, 462); σπείων (*h. Aphr*. 263); ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι (*Od*. 9.114); ἐν σπήεσσι δι' ἄκριας (*Od*. 9.400); ἄντρον (*Od*. 9.216, 218; *h.Herm.* 6, 234, 401); ἄντροιο (*Od*. 9.235, 298; *h.Herm.* 23); ἄντρου (*Od*. 9.236, 312, 407; *h.Herm.* 248); ἄντρῳ ἐν ἠερόεντι (*h.Herm.* 172, 359); πέτρῃ ὕπο γλαφυρῇ (*Od*. 14.533); πέτρης εἰς κευθμῶνα βαθύσκιον (*h.Herm.* 229); οὔρεος ἠγαθέοιο (*h.Herm.* 231).

12. Establos: σταθμόν (*Od*. 16.66); σταθμόνδε (*Od*. 9.451); σταθμὸν ποιμνήϊον (*Il*. 2.470); σταθμοῖο (*Il*. 12.304; 17.110; *Od*. 16.156, 163; 17.26; *h.Aphr*. 69); σταθμῷ (*Il*. 16.642; *Od*. 14.32; 15.306; 16.45); σταθμοὺς (*Il*. 5.140, 557; 16.751, 18.589; *Od*. 16.318); σταθμῶν (*Od*. 17.187, 223); σταθμοῖσι(ν) (*Od*. 14.504, 16.82; *h.Aphr*. 76); μέσσαυλον (*Il*. 24.29; *Od*. 10.435); μεσσαύλοιο (*Il*. 11.548; 17.112, 657); σηκῷ (*Od*. 9.319); σηκοὶ (*Od*. 9.219); σηκούς (*Il*. 18.589; Od. 9.439); σηκῶν (*Od*. 9.227).

13. Pocilgas: συφεοὺς (*Od*. 14.13, 73).

14. Abrevaderos: ληνοὺς (*h.Herm.* 104).

15. Alquerías: αὐλὴ (*Od*. 9.184; 14.5); αὐλήν (*Od*. 15.555); αὐλῆς (*Il*. 5.138; *Od*. 9.239, 338, 462; 16.165); αὐλῇ (*Il*. 4.433; 10.183); αὖλιν (*h.Herm.* 71; *h.Aphr*. 168).

16. Cabañas: κλισίην (*Od*. 14.45, 48; 16.178); κλισίης (*Od*. 16.159); κλισίας (*Il*. 18.589; *h.Aphr*. 75); κλισίῃ (*Od*. 15.301, 398; 16.1; 18.516); κλίσιον (*Od*. 24.208).

— La labor pastoril como forma de medir el tiempo

1. La hora del ordeño: νυκτὸς ἀμολγῷ (*Il*.11.173; 15.324; 22.28; 22.317; *Od*. 4.841; *h.Herm.* 7).

2. La hora en que se desuncen los bueyes: βουλυτόνδε (Il. 16.779; *Od*. 9.58).

2. HESÍODO

— Términos que designan al pastor.

1. Boyero: βουκόλον (*Th.* 293).

2. Términos genéricos: ποιμένες ἄγραυλοι (*Th.* 26).

— Animales de pastoreo[4]

1. Ganado bovino: βοὸς ὑλοφάγοιο (*Op.* 591); βοῦς εὐρυμετώπους (*Th.* 291); βοῶν εἰλιπόδων (*Th.* [983]); βουκολίας βοῶν (*Th.* 445); βουσὶ παρ᾽ εἰλιπόδεσσι (*Th.* 290).

2. Ganado ovino: ἄρνας (*Th.* 23); ποίμνας τ᾽ εἰροπόκων ὀίων (*Th.* 446).

3. Ganado caprino: αἰπόλια πλατέ᾽ αἰγῶν (*Th.* 445).

4. Ganado ovino y caprino: μήλων (*Op.* 165).

— El ganado como símbolo de riqueza

1. Rica/o en ganados: μητέρα μέλων (*Th.* 284, aplicado a la tierra); ἀφνειοὶ μήλοισι (*Op.* [120], referido a hombres); πολύμηλοί (*Op.* 308, referido a hombres).

2. Botín en forma de ganado: ληίδ᾽(α) (*Th.* 444).

—Caracterización político social

1. Meros vientres: κάκ᾽ ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον (*Th.* 26).

— Acciones que llevan a cabo los pastores

1. Pastorear: ποιμαίνονθ᾽(α) (*Th.* 23).

— Espacios pastoriles

1. El monte Helicón: Ἑλικῶνος ὄρος (*Th.* 2); Ἑλικῶνος ὕπο ζαθέοιο (*Th.* 23); ἀκροτάτῳ Ἑλικῶνι (*Th.*7).

2. Fuentes: κρήνην ἰοειδέα (*Th.* 3); κρήνης (*Th.* 6).

3. Establos: σταθμῷ (*Th.* 294); σταθμοῖσι (*Th.* 444); σηκόν (*Op.* 787).

— Fórmulas pastoriles

- Pastor de pueblos: ποιμένι λαῶν (*Th.* [1000]).

[4] Dado que en *Trabajos y Días* el buey y otros animales aparecen solo en calidad de animales de labranza no los incluimos en nuestro cómputo. Una lista de los animales mencionados por Hesíodo en esta obra puede verse en BONAFFÉ (1984): 250, n. 10; para las veces en que aparece el buey como animal de tiro, ibid. 251, n. 40.

3. ESQUILO

— Términos que designan al pastor

1. Vaquero: βούταν (Pr. 568); βοτῆρας (*Heraclid*. fr. 74.5 Radt).

2. Pastor de bueyes y ovejas: ποιμήν (*Dict*. fr. **46a 19 Radt); πομέν[.]ς (*Prom. Pyrk*. fr. **204b 18 Radt).

3. Pastor de una sola vaca: οἰοβουκόλον[5] (*Supp*. 304).

— Animales de pastoreo

1. Ganado vacuno: ὀρθόκερως βοῦς (*Heraclid*. fr. 74.2 Radt); βουσὶ (*Glau. Pont*. fr. 25e 11 Sommestein); ταύρων γένος (fr. * 189a 1 Radt); βοῦ (*Incert. Fab*. fr. 280 Radt); πρόνομα βότ᾽(α) (*Supp*. 691).

2. Vacas y/o ovejas: μήλων (*Dan*. fr. 44.5 Radt; *Niobe* fr. 158.4 Radt); μῆλα (*Supp*. 943); κτήνη (*Ag*. 129).

— El ganado como símbolo de riqueza y moneda de cambio

- El término épico ἀλφεσίβοιος se refiere en Esquilo no a las muchachas valoradas en muchos bueyes, sino a las aguas del Nilo que procuran un pasto que hace engordar a los bueyes: ἀλφεσίβοιον ὕδωρ (*Supp*. 855).
- Criadora de ovejas: Ἀσίδος μηλοτρόφου (*Pers*. 763).

— Caracterización político-social

1. Rústico: ἄγραυλος (*Glau. Pont*. fr. 25e 8 Sommerstein).

— Caracterización dramático-funcional: función de mensajero

1. Ver: βλέπων (*Glau. Pont*. fr. 25e 6 Sommerstein); κατεῖδον (*Glau. Pont*. fr. 25e 12 Sommerstein).

— Acciones que llevan a cabo los pastores

1. Se unen a los coros nocturnos de las Ninfas: αι] ποιμέν[.]ς πρέπειν] / το νυκτιπλαγ- (*Prom. Pyrk*. fr. **204b 18-9 Radt).

2. Observan la naturaleza: βλέπων (*Glau. Pont*. fr. 25e 6 Sommerstein), κατεῖδον (*Glau. Pont*. fr. 25e 12 Sommerstein).

[5] Se trata de un *hapax* referido a Argos, el pastor guardián de Io.

— Espacios pastoriles

1. Montañas: Μεσσ]απίου ὑψηλὸ[ν λέπας (*Glau. Pont.* fr. 25e 10 Sommerstein).

2. Acantilados: ἀκτὴν (*Glau. Pont.* fr. 25e 14 Sommerstein).

3. Tierras de pasto: βοσκὰς (*Dan.* fr. 44.5 Radt); βούνομοί (*Phil*. fr. 249 Radt); ἀγροῖς (*Supp*. 691).

4. Prados: λειμῶνα (*Pr*. 654); λειμών[.] (*Prom. Pyrk.* fr. **204c 2 Radt); ἀνθονόμους (*Supp*. 539); λειμῶνα βούχιλον (*Supp*. 540); ἄνθεα λειμώνα (*Incert. Fab*. fr. 382 Radt).

5. Bosques: β[α]θυξυλο[(*Prom. Pyrk.* fr. **204b 24 Radt).

6. Ríos: καμπὴν (*Glau. Pont.* fr. 25 e 13 Sommerstein).

8. Mar: θαλάσσης (*Dict*. fr. **46a Radt, vv. 4, 11, 12); χώρας ποντ[ιας (*Dict.* fr. **46c 4 Radt); πόν[τος (*Dict*. fr. **46a 5 Radt).

8. Cuevas: κευ[θμῶνα (*Dict.* fr. **46a 6 Radt).

9. Establos: ποίμνας βουστάσεις (*Pr*. 654).

— Fórmulas épicas

1. νυκτὸς ἀμολγόν (*Heliad*. fr. 69.7 Radt).

2. μηλοβότου Φρυγίας (*Supp.* 548).

— Expresiones metafóricas

1. Pastores de las naves: ναῶν ποιμένες (*Supp.* 767).

2. Las Erinias son un rebaño de cabras sin pastor: χωρεῖτ᾽ ἄνευ βοτῆρος αἰπολούμεναι (*Eu*. 196).

3. Las Erinias son un rebaño no querido por los dioses: ποίμνης τοιαύτης δ᾽ οὔτις εὐφιλὴς θεῶν (*Eu.* 197).

4. El coro se llama a sí mismo “infeliz rebaño”: ποίμναν τάνδ᾽ ἀμέγαρτον (*Supp.* 642).

5. Pastor como líder político y militar: ποιμάνωρ[6] (*Pers.* 241); ποιμένος κακοῦ, referido a Agamenón en boca de Aquiles (*Mirm.* fr. **132c 8 Radt); π[οι]μανδρίδαι (*Dubia* fr. 451q 8 Radt).

6. ‘Bueno en juzgar a su rebaño’, i.e., pueblo: ἀγαθὸς προβατογνώμων (*Ag.* 795).

7. ‘Pastor de plantas’ (*hapax*): φιτυποίμενος (*Eu*. 911).

8. ‘Mal pastor’, referido a una tormenta: ποιμένος κακοῦ (*Ag.* 657)

[6] Se trata de un hapax, derivado de ποιμήν y ἀνήρ.

9. ‘Boyero alado’, usado para referirse al tábano que persigue a Io.: βουκόλου πτερόεντος (*Supp.* 557).

10. Verbo ποιμαίνω en el sentido de ‘cuidar’: τόνδε ποιμαίνων ἐμὸν / ἱκέτην (*Eu.* 91-2).

11. Verbo ποιμαίνω en el sentido de ‘recorrer’ (como hace el pastor con su ganado): χθονὸς γὰρ πᾶς πεποίμανται τόπος (*Eu*. 249).

12. Verbo βουκολέω usado en el sentido de ‘rumiar (pensar) algo’: ἐβουκολοῦμεν φροντίσιν νέον πάθος (*Ag*. 669); καὶ μὴ πρόκαμνε τόνδε βουκολούμενος / πόνον (*Eu*. 78-9).

13. ἀβουκόλητος (‘desatendido por el pastor’) en el sentido de no preocuparse por algo: ἀβουκόλητον τοῦτ᾽ ἐμῷ, φρονήματι (*Supp*. 929).

14. Dioniso, uncidor de Ménades: πάτερ Θέοινε, μαινάδων ζευκτήριε (Incert. Fab. fr. 421 Radt).

— Símiles pastoriles

1. Entrar en una cueva como un jabalí: ἔδυ (sc. Perseus) δ΄ ἐς ἄντρον ἀσχέδωρος ὥς (*Phork*. fr. 261 Radt).

2. Bramar como un toro recién degollado: ἐτονθόριζε ταῦρος <ὡς> νεοσφαγής (*Incert. Fab.* fr. 298 Radt).

4. SÓFOCLES

— Términos que designan al pastor

1. Vaqueros: βουκόλων φρουρήματα (*Aj*. 54); βουκόλων (*Tyro* fr. 659.2 Radt); βοτήρ (*OT* 1044); βοτῆρα (*OT* 837, 1048, 1069, 1111, 1116; *Alex*. fr. 93 Radt); βοτῆρας ἱππονώμας (*Aj*. 232); βοη]λάτην (*Ichn.* fr. 314.123 Radt); βουκόλο[ν (*Ichn.* fr. 314.167 Radt).

2. Pastor de vacas y ovejas: ποιμὴν (*OT* 1029, 1040); ποιμνίων ἐπιστάταις (*Aj*.27); ποι]μὴν (*Ichn.* fr. 314.39 Radt); ποιμένων (*Ichn.* fr. 314.160 Radt).

3. Pastor de ovejas: μηλοτρόφῳ (*Poim*. fr. (A) 511.1 Som.); ῥηνοβοσκός (*Tyro* fr. 655 Radt) aut ἐρρηνοβοσκός (fr. 655 Pearson).

4. Pastor de cabras: αἰπόλων[7] (*Ichn.* fr. 314.228 Radt).

5. Pastor de caballos: ἱπποβουκόλοι (*Dubia* fr. 1149a Radt).

[7] Según conjertura de Steffen.

6. Términos genéricos: νομεὺς ἀνήρ (*OT* 1118); ἐργάτην (*OT* 859); ἀγρώστην ὄχλον (*Alex*. fr. 94 Radt).

— Animales de pastoreo

1. Ganado vacuno: λείας (*Aj*. 26, 54); βοῶν (*Aj*. 62); βοτὰ καὶ λείαν (*Aj*. 145); βοῦς ἀγελαίας (*Aj*. 175); βοτὰ (*Aj*. 231); βοτοῖς (*Aj*. 324, 453); ἑλίκεσσι βουσὶ (*Aj*. 374); ἀγέλαις βουνόμοις (*OT* 26); ταύρους (*Aj*. 297); βοω[(*Inach.* fr. **269c 9 Radt); βοῦ (*Inach*. fr. 280 Radt); β]οῦς ἀμολγάδας (*Ichn*. fr. 314.11 Radt); βοῦς (*Ichn*. fr. 314 Radt, vv. 82, 167, 191, 208, 345, 402); βοῶν (*Ichn*. fr. 314 Radt, vv. 102, 116, 376, 450); βόες (*Ichn*. fr. 314 Radt, vv. 397, 403).

2. Ganado ovino o ganado menor: ποίμνας (*Aj*. 53, 63); ὀρείοις ποιμνίοις (*OT* 1028); ποίμναις (*OT* 1125); ποιμνίοις (*OT* 1135); ἀργίποδας κριοὺς (*Aj*. 237); ἀρνείου (*Aj*. 309); μῆλα (*Aj*. 1061); †γόνοιον† μήλων (*Danae*, fr. 166 Radt); μηκάδων μέλη (*Incert. Fab.* fr. 754.4 Radt).

3. Ganado vacuno y ovino mezclado: ποίμναις (*Aj*. 42, 184, 300); ποίμναν (*Aj*. 234); ποίμνας (*Aj*. 1061).

4. Animales domésticos inofensivos: ἀφόβοις θηρσί (*Aj*. 366).

5. Cabras: κλυτοῖς αἰπολίοις (*Aj*. 375); χιμαίραις (*Poim*. fr. 502.2 Radt); μητέρες αἶγές (*Incert. Fab.* fr. 793.2 Radt); αἶγές (*Incert. Fab.* fr. 793.2 Radt).

6. Perros pastores: κύνας βοτῆρας (*Aj*. 297).

7. Perros y vacas, de cuyas pieles estarían hechos un yelmo y un escudo: κυνὸς πελλῆς τε μηκάδος †βοὸς ῥηνέων† (fr. *Poim*. 509 Radt)[8].

— Utensilios del pastor

1. Fusta: μάστιγι (*Aj*. 110, 242); μάστιγος (*Aj*. 1254).

2. Aguijón: κέντροισί (*OT* 809).

3. La siringe: σύριγγο[ο]ς (*Inach*. fr. **269c 7 Radt).

4. La lira: λύραν (*Ichn*. fr. 314.312 Radt); λ[ύ]ρας (*Ichn*. fr. 314.327 Radt).

5. La flauta: Βερένκυντα βρόμον (*Poim*. fr. 513 Radt).

— Vestimenta del pastor

1. Chaquetas de piel de cabra: διφθέραν (*Inach*. fr. 281 Radt).

[8] El fragmento está corrupto. Para otras lecturas vid. el apparatus de RADT (1977): ad loc.

— Caracterización político-social

1. Sirviente doméstico: οἰκεὺς (*OT* 756).

2. Esclavo: δοῦλος (*OT* 764, 1123).

3. Jornalero a sueldo: θητείᾳ πλάνης (*OT* 1029).

4. Ladrón de vacas: βοόκλεψ (*Ichn*. fr. 318 Radt).

5. Exclamación pastoril: ψό (*Poim*. fr. 521 Radt).

— Caracterización dramático-funcional: función de mensajero

1. Ve: εἶδον (*Poim*. fr. 502.3 Radt).

— Acciones que llevan a cabo los pastores

1. Cuidar del rebaño: ἐπεστάτουν (*OT* 1028); συνειπόμην (*OT* 1125).

2. Dar de pastar a los animales: θαλλὸν (...) προσφέρων νεοσπάδα (*Poim*. fr. 502.2 Radt).

3. Cuidar de sus animales hasta tal punto que se puede decir que están esclavizados a ellos: δουλεύομεν (*Poim*. fr. *505.1 Radt).

4. Entonan el evohé junto con las Ninfas y Sátiros: εὐίαζες ἀμφὶ τὸν θεὸν / σὺν ἐγγόνοις νύμφαισι καὶπόλων ὄχλῳ; (*Ichn*. fr. 314.227-8 Radt).

5. Hacen ruido cuando sacan a pastar los rebaños, un silbido o un grito de reclamo: ῥοίβδημα (*Ichn*. fr. 314.112 Radt).

6. Cantan: Σοφοκλῆς ἐν Ἰνάχῳ καὶ ᾄδοντα αὐτὸν (sc. Ἄργον) εἰσάγει (*Inach*. fr. 281a Radt).

7. Tocan la siringe: σύριγγο[ο]ς δὲ κλύω (*Inach*. fr. **269 c 7 Radt).

— Espacios pastoriles

1. Montañas: ἄβατον ὄρος (*OT* 719); ναπαίαις ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαῖς (*OT* 1026); ἐπ' ἄκρων ὀρέων (*OT* 1106); Κιθαιρών (*OT* 1089; 1127); Κιθαιρῶνος τόπον (*OT* 1134)[9]; κλιτὺν τὴν Ἰδαίαν (*Poim*. fr. (A) 511 Som.); ἀπ΄ ὀρθίων πάγων (*Aleadai* fr. 89.1 Radt); πάγοις (*Inach*. fr. 270.3 Radt); πάγον (*Ichn*. fr. 314.221 Radt); απ΄ ἄκρας / Πίνδου (*Inach*. fr. *271.1-2 Radt); Κυλ]λήνς (*Ichn*. fr. 314.37 Radt).

[9] El Citerón es nombrado varias veces más como lugar donde comenzó el triste destino de Edipo. Recogemos solo las menciones en que el Citerón aparece como lugar de pasto.

2. Tierras de pasto: νέμος ἐπάκτιον (*Aj*. 413); ποιμνίων νομάς (*OT* 761); πλάκες ἀγρόνομοι (*OT* 1101); νομάδος (*OT* 1350); ἀγρούς (*OT* 761); ἀγρῶν (*OT* 1051).

3. Prados: ἱππομανῆ / λειμῶν' (*Aj*. 143-4); ποιᾳ λειμωνίδι μήλων (*Aj*. 601); λειμῶνας (*Aj*. 655); λειμῶνι (*Tyro* fr. 659.5 Radt).

4. Bosques: ἀγρίαν / ὕλαν (*OT* 476-77); γύαις (*Inach*. fr. 270.3 Radt); χλοερὸν ὑλώδη (*Ichn*. fr. 314.221 Radt).

5. Ríos: πατήρ δὲ ποταμὸς Ἴναχος (*Inach*. fr. 284 Radt); ποταμίων (*Tyro* fr. 659.5 Radt).

6. Fuentes: κρηνῶν (*Inach*. fr. 270.1 Radt).

7. Mar: πάραυλος Ἑλλησποντίς (*Poim*. fr. 503.2 Radt).

8. Cuevas: πάραλά ἄντρα (*Aj*. 413); ἄντρα (*OT* 477); θησαυρός (*Ichn*. fr. 314.282 Radt).

9. ¿Establos o cuevas?: ἀμύρους τόπους (*Poim*. fr. 512 Radt).

10. Establos: σταθμά (*OT* 1139); βούσταθμου κάπης (*Ichn*. 314.8 Radt); σ]τάθμου (*Ichn*. fr. 314.14 Radt); βουστάδας αὐλὰς (Ion fr. *321 Radt).

11. Caballerizas: μάνδραις ἐν ἱππείαισιν (*Tyro* fr. 659.3 Radt).

12. Apriscos: ἔπαυλ'(α) (*OT* 1138).

13. ¿Alquerías?: ῥάχοισιν ὀρχάδος στέγης (*Incert. Fab.* fr. **812 Radt).

14. Entorno pastoril inhospitalario: δύσαυλος (*Alex*. fr. 96 Radt).

— Fórmulas épicas

1. Valorada en muchos bueyes (usado como nombre propio): Ἀλφεσίβοιαν, ἣν ὁ γεννήσας πατήρ (*Incert. Fab.* fr. 880 Radt).

— Expresiones metafóricas

1. Referidas a la matanza de los animales por parte de Áyax: πολύκερων φόνον (*Aj*. 55); εὔκερων ἄγραν (*Aj*. 64); εὐερόν τ' ἄγραν (*Aj*. 297).

2. Referidas a los compañeros de Áyax: ποιμένων (*Aj*. 360).

3. Referidas a Atenea como “pastora” que subyuga y conduce al héroe hacia la locura: ἄτῃ συγκατέζευκται κακῇ (*Aj*. 123); ἐλᾷ γὰρ αὐτὸν τῇδε θἠμέρᾳ μόνῃ/ δίας Ἀθάνας μῆνις (*Aj*. 756-57).

4. Referidas a la locura de Áyax: κεῖνός τε λύπῃ πᾶς ἐλήλαται κακῇ (*Aj*. 275); θείᾳ μανίᾳ ξύναυλος (*Aj*. 611); φρενὸς / οἰοβώτας (*Aj*. 614-5).

5. Referidas al aparente cambio de actitud de Áyax: νέας / βουλὰς νέοισιν ἐγκαταζεύξας τρόποις (*Aj*. 735-6).

6. Referidas a la herida mortal de Áyax: θερμαὶ / σύριγγες (*Aj*. 1411-12).

7. El asesino de Layo es un toro: πετραῖος ὁ ταῦρος (*OT* 478).

8. El sirviente de Layo empuja a Edipo como si de un animal de pastoreo se tratase: ἠλαυνέτην (*OT* 805).

9. Referidas a la lujuria femenina: καπρομανής (*Tyro* fr. 652 Radt).

10. Referidas a los pilotos de las naves: ποιμαντῆρσιν (*Nauplios* fr. 432.10 Radt).

11. Referidas (probablemente) a los gritos de dolor de Filoctetes: μέλη βοῶν ἄναυλα καὶ ῥακτήρια (*Phil. Tr.* fr. 699 Radt).

— Símiles pastoriles

1. Mugir como un toro: ταῦρος ὣς βρυχώμενος (*Aj*. 322).

2. El buey más grande puede ser domesticado incluso con una pequeña fusta: μέγας δὲ πλευρὰ βοῦς ὑπὸ σμικρᾶς ὅμως / μάστιγος ὀρθὸς εἰς ὁδὸν πορεύεται (*Aj*. 1253-4).

3. Vigilar como a una cerda atada: τοιγὰρ †ἴωδὴ† φυλάξαι χοῖρον ὥστε δεσμίαν (*Ep. Tain.*, fr. 198a Radt).

4. Azotado como un asno: ὥσπερ ἀμπρευτὴς ὄνος / ἀεὶ ˘–×– ˘ μαστιγούμενος (*Incert. Fab.* fr. 820 Radt).

5. La furia de la guerra es ciega, como faz de jabalí: τυφλὸς γάρ, ὦ γυναῖκες, οὐδ' ὁρῶν Ἄρης / συὸς προσώπῳ πάντα τυρβάζει κακά (*Incert. Fab.* fr. 838 Radt).

6. Respingar como un potro: σὺ δὲ σφαδάζεις πῶλος ὣς εὐφορβίᾳ· / γαστήρ τε γάρ σου καὶ γνάθος πλήρης ˘ – (*Incert. Fab.* fr. 848 Radt).

5. EURÍPIDES

— Términos que definen al pastor

1. Vaqueros: βουφορβός (*IT* 237, 265, 462; *El*. 252); βουκόλος (*Alex*. fr. *7 Jouan = adesp. 286; *IA* 180, 574); βουκ[όλος (*Alex*. fr. 61d 10 Kn.); βουκόλον (*IA* 1292); βουκόλου (*Antiop*. fr. 203 Kn.). βουκόλοι (*Ba*. 714); βουκόλους (*IT* 305); βουκόλων (*IA* 1086); βουκόλοις (*IT* 254); βουκόλοισιν (*Ph*. 25); βούτας (*Andr*. 280); ἀνὴρ βούτας (*Hec*. 646); βούταν (*Hec*. 944); βοτῆρά (*Andr*. 281; *HF* 424).

2. Pastores de ovejas: ποιμένες (*Ba*. 714; *Hyps*. fr. 754a 5 Kn.); μηλοβότα (*Cyc*. 53).

3. Pastor de cabras y ovejas: μηλονόμον (*Cyc*. 660).

4. Comunidad pastoril: πᾶς ποιμένων λεώς (*Androm*. fr. 146.1 Kn.).

5. Términos genéricos: ποιμὴν (*Hipp*. 75); μηλονόμας (*Alc*. 72); οὐριβάται (...) ποιμνᾶν ἐλάται (*Phaeth*. fr. 773.71-2 Kn.).

— Animales de pastoreo

1. Ganado vacuno: βοὸς (*Cyc*. 136); εὔθηλοι (...) βόες (*IA* 579; *Tr*. 439); βοῦς (*IT* 255; *El*. 79; *Melanipp. Capt.* . fr. *489 Kn[10].); βοῦς ὑλοφορβοὺς (*IT* 261); βουφόρβια (*IT* 301; *Alc*. 1031); κεροφόρων βοῶν (*Ba*. 691); βουσὶ (*IA* 1292); βοσκήματα (*Cyc*. 165); βοσκήμασι (*Alc*. 576); βοτά (*Cyc*. 333; *Hipp*. 75); ἀγέλαις (*Hel*. 1260); μόσχος (*Ba*. 1185, Ágave cree que ha capturado a un carnero); μόσχος (*Ph*. 640); μόσχον (*Cyc*. 325; *IA* 1083); μόσχους (*IT* 297; *Cyc*. 389) μόσχων (*IT* 293); ἀγελαῖα βοσκήματ΄ (...)μόσχων (*Ba*. 677-8); μόσχοις (*Ba*. 736; *IA* 575); πόριν (*Ba*. 737); δαμάλας (*Ba*. 739); ταῦρον (*Ba*. 618); ταύρου (*Melanipp.Sap. Hyp*. 17); ταῦροι (*Ba*. 743).

2. Ganado ovino: ποίμνας (*Cyc*. 26, 37, 83); ποιμνίων (Cyc. 188)[11]; ποιμνίοις (*Antiop*. fr. 188.4); βοσκημάτων / ποίμνης (*El*. 494-95); μῆλα (*Cyc*. 28, 35); μήλων (*Cyc*. 122); μήλων τόκον (162); ἄρνας (*Cyc*. 224, 234, 256); ἀρνῶν (*Cyc*. 57, 189).

3. Vacas y ovejas: βουσὶ καὶ ποίμναισιν (*Tem*. fr. 727a 9 Kn.).

4. Perros pastores: κυνῶν (*IT* 293).

— El ganado como símbolo de riqueza y moneda de cambio

1. Lira valorada en vacas: λύρα βοῶν ῥυσί΄(α) (*Antiop*. fr. 190 Kn., Anfión cuenta al coro cómo Hermes cambió a Apolo la lira por las vacas).

2. Muy rico en rebaños: πολυμηλοτάταν (*Alc*. 588).

— Utensilios del pastor

1. Bastón: ξύλωι (*Cyc*. 210).

2. Una piel de cabra para cubrir la κλίνη: ἐν αἰγίδι κλινομένωι (*Cyc*. 360).

3. Cestos para el queso: τεύχη (*Cyc*. 226); τεύχεσιν (*Cyc*. 208).

4. Copas: σκύφος τε κισσοῦ (*Cyc*. 390); σκύφος (*Cyc*. 411); κίσσινον σκύφος (*Androm*. fr. 146.2 Kn.); σκύφον (*Cyc*. 556); σκύφου (*Cyc*. 256).

5. Conchas marinas: κόχλους (*IT* 303).

6. Siringe: σύριγγος (*Hel*. 358); σύριγγι (*IA* 1085).

[10] KANNICHT atribuye este fragmento a *Melanipa encadenada*, nosotros, a *Melanipa sabia*, vid. supra, p. 535, n. 100.
[11] Ο ποιμένων, vid. Seaford (2003): 140.

7. Lira: λύρα (*Ant*. fr. 190 Kn.); λύραν (*Antiop*. fr. *187a Kn.).

8. Cítara: κιθάραν (*Alc*. 582).

— Vestimenta del pastor

1. Capa de macho cabrío: τράγου χλαίναι (*Cyc*. 80).

2. Pieles de animales: δοραῖσι θηρῶν (*Cyc*. 330).

3. Peplo: πέπλον (*Cyc*. 327).

— Alimento del pastor

1. Carne de oveja: μήλων βορᾶι (*Cyc*. 122).

2. Carne de cordero y carnero: μήλων τόκον (*Cyc*. 162); ἄρνας (*Cyc*. 234, 256); ἀρνῶν (*Cyc*. 189).

3. Ternera asada: μόσχον ὀπτὸν (*Cyc*. 325).

4. Leche y queso: γάλα (*Cyc*. 389); γάλακτι καὶ τυροῖσι (*Cyc*. 122); τυρὸς ὀπίας, βοὸς γάλα (*Cyc*. 136); γάλακτος (*Cyc*. 216, 327; *Androm*. fr. 146.2 Kn.); γαλακτοπότας ἀνὴρ (*El*. 169); que, a su vez, puede ser de oveja, de vaca o mezclada: μήλειον ἢ βόειον ἢ μεμειγμένον; (*Cyc*. 218); πηκτοῦ γάλακτός τ' οὐ σπάνια τυρεύματα (*Cyc*. 190)[12]; τυρεύματ' (*Cyc*. 162); τυρῶν (*Cyc*. 209, 226); τυρὸν (*Cyc*. 233).

5. Vino: ἀμπέλων γάνος (*Androm*. fr. 146.3 Kn.).

— Caracterización político-social

1. Llegan a un acuerdo: ἔδοξε δ΄ ἡμῶν εὖ λέγειν τοῖς πλείοσιν (*IT* 279); εὖ δ΄ ἡμῖν λέγειν ἔδοξε (*Ba*. 721)

2. Se reúnen: συσταλέντες (*IT* 295); πᾶς τις (...) / ἐξοπλίζετο (para luchar, *IT* 301-2); συλλέγων τ΄ ἐγχωρίους (*IT* 303); πολλοὶ δ΄ ἐπληρώθημεν (*IT* 306); ξυνήλθομεν (*Ba*. 714).

3. Inferiores e inexpertos en la batalla: φαύλους μάχεσθαι (*IT* 305); πέτροις / βάλλοντες (*IT* 318-9).

4. Huyen del enfrentamiento: φυγῆι λεπαίας ἐξεπίμπλαμεν νάπας (*IT* 324); ἡμεῖς μὲν οὖν φεύγοντες (*Ba*. 734).

5. Temor: a lo desconocido: ἡμεῖς δὲ συσταλέντες ὡς θανουμένου / σιγῆι καθήμεθ΄ (*IT* 295-6); a la valentía de sus adversarios: οὗ δὴ τὸ δεινὸν παρακέλευσμ΄ ἠκούσαμεν (*IT*

[12] El propio Sileno considera la carne, el queso y la leche como alimentos propios de pastores: ποιμένων βοσκήματα (188).

320); a la autoridad: τὸ γὰρ τάχος σου τῶν φρενῶν δέδοικ', ἄναξ, / καὶ τοὐξύθυμον καὶ τὸ βασιλικὸν λίαν (*Ba*. 670-1).

6. Religiosidad: θεᾷ φίλον πρόσφαγμα καὶ θυτήριον (*IT* 243); χέρνιβας δὲ καὶ κατάργματα (*IT* 244); θεοσεβὴς δ΄ ἡμῶν τις ὤν / ἀνέσχε χεῖρα καὶ προσηύξατ΄ εἰσιδών (*IT* 268-9); ὡς θύοιμεν ἐνθάδε ξένους (*IT* 278); θηρᾶν τε τῇ σφάγια τἀπιχώρια (*IT* 280); βάκχας ποτνιάδας (*Ba*. 664); ὡς δεινὰ δρῶσι θαυμάτων τε κρείσσονα (*Ba*. 667); καὶ τῇδε κρήνην ἐξανῆκ΄ οἴνου θεός (*Ba*. 707); οὐκ ἄνευ θεῶν τινος (*Ba*. 764); κρήνας ἐπ΄ αὐτὰς ἅς ἀνὴκ΄ αὐταῖς θεός (*Ba*. 766).

7. Si alguno frecuenta la ciudad, lo hace de paso y allí se ejercita en discursos: καί τις πλάνης κατ΄ ἄστυ καὶ τρίβων λόγων (*Ba*. 717).

8. Solitario, aislado de los demás: μονότροπον (*Andr*. 281); ἔρημοι πρῶνες ἀνθρώπων (*Cyc*. 116); μονάδες (*Cyc*. 120).

9. Esclavo: λάτρις (*Alex*. fr. 46a 5 Kn.); λάτριν (*Alex*. fr. 62d 4 Kn.); δοῦλος (*Alex*. fr. 62d 33 Kn.)[13]; δοῦλον γένος (*Alex*. fr. 49.1 Kn.); δοῦλον ἐσθλόν (*Melanipp.Capt.* fr. 511.1 Kn.);[14] ἄνδρα δοῦ[λον (*Alex*. fr. 62b 42 Kn.); δούλου (*Alex*. fr. 48.2 Kn.; fr. 62a 10 Kn.; fr. 62d 43 Kn.); δο]ῦλοι (*Alex*. fr. 62b 24 Kn.); δούλους (*Alex*. fr. 51.1 Kn.); δούλων (*Alex*. fr. 50.1 Kn.); δούλοισι (*Alex*. fr. 61a 2 Kn.); τὸ δοῦλον (*Alex*. fr. 57.1 Kn.).

10. Jornalero a sueldo: θητεύειν (*Alc*. 6).

11. Preocupado solo por satisfacer sus instintos: γαστὴρ ἅπαντα (*Alex*. fr. 49.2 Kn.).

12. Pobreza: πενία (*Alex*. fr. 54.3 Kn.).

13. Falto de elocuencia: ἀγλωσσίᾳ (*Alex*. fr. 56.2 Kn.).

14. Malvado: παγκάκιστοι (*Alex*. fr. 57.1 Kn.); οἱ κακοί (*Alex*. fr. 59 Kn.).

— Caracterización dramático-funcional: función de mensajero

1. Se presenta, viene: ἥκει (*IT* 237); πάρεστιν (*Ba*. 658); ἥκω (*Ba*. 661 y 666); ἥκεις (*Ba*. 663).

2. Desea que se le escuche o hay una invitación a que se le escuche: ἄκουε (*IT* 239); κείνου δ' ἀκούσας πρῶτα τοὺς λόγους μάθε (*Ba*. 657).

3. Discurso nuevo, extraño, urgente: καινῶν ἐξ ἐμοῦ κηρυγμάτων (*IT* 239); ἐκπλῆσον λόγου (*IT* 240); σπουδὴν λόγου (*Ba*. 663).

[13] Aunque estos términos aparecen en sentencias de carácter general en el agón del *Alejandro*, se refieren indirectamente a Paris, pues se está discutiendo la idoneidad o no de que el pastor participe en los Juegos.
[14] Consideramos que esta expresión hace referencia al pastor de *Melanipa encadenada*, aunque no puede saberse con seguridad.

4. Narra, cuenta: ΄πάνελθε (*IT* 256); ἔλεξας (*IT* 340); φράσαι (*Ba*. 666); φράσω (*Ba*. 669); λέγ΄ (*Ba*. 672); εἴπῃς (*Ba*. 674); εἰπεῖν (*Ba*. 775).

5. Testigo ocular: ποῦ δ΄ εἶδετ΄ (*IT* 252); ειδέ (*IT* 264); οὐχ ὁρᾶτε; (*IT* 267); ὁρᾶν (*IT* 291); ὁρᾶι (*IT* 301); ἐσείδομεν (*IT* 308); εἴδομεν (*IT* 323); εἰσιδών (*Ba*. 664, 713); ὡς δεινὰ δρῶσι θαυμάτων τ' ἐπάξια (*Ba*. 716); ὁρῶ (*Ba*. 680; *Androm*. fr. 146.1 Kn.); θαῦμ΄ ἰδεῖν (*Ba*. 693); θέαμ΄ ἰδεῖν (*Ba*. 760). Intención de "hacer ver" al interlocutor: προσεῖδες (*Ba*. 737); εἶδες (*Ba*. 740).

6. Se esconden para ver sin ser vistos: κρύψαντες (*Ba*. 723); ἐκρύπτομεν (*Ba*. 730).

7. Están presentes: παρῆν (*IT* 291); παρῆσθα (*Ba*. 712).

8. Toman parte en la acción: ἐξωπλίζετο (*IT* 302); πᾶς ἀνὴρ εἶχεν πόνον / βάλλων ἀράσσων (*IT* 309-10); ἡμεῖς δ' οὐκ ἀνίεμεν πέτροις / βάλλοντες, ἄλλος ἄλλοθεν προσκείμενοι (*IT* 318-9); ἔβαλλον αὐτούς (*IT* 326); ἤρασσεν πέτροις (*IT* 327); χειρούμεθα (*IT* 330); κύκλωι δὲ περιβαλόντες ἐξεκόψαμεν / πέτροισι χειρῶν φάσγαν' (*IT* 331-2); κἀγὼ 'ξεπήδησ' ὡς συναρπάσαι θέλων (Ba. 729).

9. Aconsejan:

9.1 El Pastor insta a Ifigenia a tomar venganza sacrificando a los jóvenes griegos en la idea de que es lo que ella desea (*IT* 337-9).

9.2. El Pastor de *Bacantes* contradice los prejuicios de Penteo: οὐχ ὡς σὺ φὴις (*Ba*. 686); θαῦμ' ἰδεῖν εὐκοσμίας (*Ba*. 693).

9.3. Insta a Penteo a reconocer la divinidad de Dioniso: ὥστ΄, εἰ παρῆσθα, τὸν θεὸν τὸν νῦν ψέγεις / εὐχαῖσιν ἄν μετῆλθες εἰσιδὼν τάδε (*Ba*. 712-3, cf. 769-74).

— Acciones que llevan a cabo los pastores

1. Llevar a pastar el rebaño: ποιμαίνομεν (*Cyc*. 26); ἐποιμαίνοντο (*Alc*. 578); νέμουσι (*Cyc*. 28); προσνέμοντας (*Cyc*. 36); νεμῆι (*Cyc*. 50); αἱ δὲ νεμομέναις χλόην / μόσχοις (*Ba*. 735-36); φέρβειν (*Hipp*. 75); ἐβουφόρβουν (*Alc*. 8); ποίμναις ὁμαρτεῖ (*El*. 412).

2. Proteger y vigilar los rebaños: τοῖς ποιμνίοις ἀλεξήσας (*Alex*. fr. 42d Kn.); ποιμνίοις ἐπιστατῶν (*Antiop*. fr. 188.4 Kn.).

3. Arrojar piedras al ganado (comportamiento propio de un pastor negligente): ῥίψω πέτρον τάχα σου (*Cyc*. 51).

4. Cantar bailar y silbar, en la párodo del *Cíclope*, vv. 41-81.

5. Dirigir al rebaño: ὕπαγ' ὦ ὕπαγ' ὦ κεράστα (*Cyc*. 52).

6. Poner las crías a mamar: σπαργῶντας μαστοὺς χάλασον· / δέξαι θηλὰς πορίσασ' / οὓς λείπεις ἀρνῶν θαλάμοις (*Cyc*. 56-8); ἦ πρός τε μαστοῖς εἰσι χὐπὸ μητέρων / πλευρὰς τρέχουσι (*Cyc*. 207-8).

7. Ordeñar: μόσχους ἀμέλξας (*Cyc*. 389).

8. Poner el queso en los cestos: σχοινίνοις τ' ἐν τεύχεσιν / πλήρωμα τυρῶν ἐστιν ἐξημελγμένον; (*Cyc*. 208-9).

9. Cazar, en el caso de Polifemo: φροῦδος, πρὸς Αἴτνηι θῆρας ἰχνεύων κυσίν (*Cyc*. 130).

10. Tocar la siringe o la lira: βάρβαρα συρίζων, Φρυγίων / αὐλῶν Οὐλύμπου καλάμοις (*IA* 576-7); συρίζων / ποιμνίτας ὑμεναίους (*Alc*. 576-77); κιθαρίζεις (*Antiop*. fr. *187a Kn.);

11. Silbar: ῥοιβδήσεσι (*IA* 1086).

— Espacios pastoriles

1. Montañas, barrancos, rocas y acantilados: διὰ Συμπληγάδων (*IT* 260)[15]; λεπαίας νάπας (*IT*. 324); πρὸς λέπας (*Ba*. 677); Κιθαιρῶνος λέπας (*Ba*. 751); λέπας Κιθαιρώνειον (*Ba*. 1045); Ἰδαῖον (...) λέπας (*Andr*. 295); . πετραῖον / λέπας (*HF* 120-21); ὄρος (*Ba*. 33, 726; *Or*. 1383); εἰς ὄρος (*Ba*. 33, 116, 165, 191, 977, 986, 1225); ὄρους (*Ba*. 51, 228, 658); ὀρέων (*Ba*. 86, 719, 1169); ὀρῶν (*Ba*. 791); ὄρεσσι (*Ba*. 76, 135, 220, 811); Κιθαιρῶν (*Ba*. 661); Ἴδαι (*Hec*. 644); Ἴδας τ' ὄρεα (*IA* 1285); ὄχθον (...) περίρρυτον / ἀφρῷ θαλάσσης (*Androm*. fr. 125.1-2 Kn.); ὄχθος (*Cyc*. 114); πέτραν (*Cyc*. 20, 680); πέτρᾳ (*Cyc*. 299, 324, 682); πέτραι (*Cyc*. 324); πετρῶν (*Cyc*. 448); κλειτὺν (*Cyc*. 50); κλειτύων (*Cyc*. 27); δοχμιᾶν διὰ κλειτύων (*Alc*. 575); σκοπέλους (*Cyc*. 43); σκοπελῶν (*Cyc*. 62); ἀκτὰς (*Cyc*. 702); ἀκταῖς (*Cyc*. 85); πάγον (*Cyc*. 95); πρῶνες (*Cyc*. 116).

2. Tierras de pasto: σύγχορτα (*Andr*. 17; *Antiop*. fr. 179 Kn.); σύγχορτοί (...) ἔναυ- / λοι (*HF* 371-72); ποιηρὰ βοτάνα (*Cyc*. 45); ποιηροὺς (...) νομοὺς (*Cyc*. 61); νομοῖς (*Alc*. 574); λαχνῶδές γ' οὖδας ἀνθηρᾶς χλόης (*Cyc*. 541); ἀγρὸν (*Sthen*. fr. 661.27 Kn.); εὐβοτωτάτην (*Tem*. fr. 727a 9 Kn.); μηλοβοσκὰ (*Hyps*. fr. 752h 24 Kn.); βοτάναν (*Phaet*. fr. 773.73 Kn.).

3. Valles y prados: νάπος (*Ba*. 1048, *Ion* 176); ὑλόκομον νάπος (*Andr*. 284); νιφόβολον Φρυγῶν νάπος (*IA* 1284); ζαθέων πετάλων πολυθηρότα- / τον νάπος (*Ph*. 803-4); νάπης

[15] Las Simplégades son nombradas en varias ocasiones. Nosotros solo recogemos su uso asociado a los pastores que muestra, sin embargo, la importancia del paisaje en la obra.

(*Ba*. 1093); νάπας (*El*. 446); νάπαν (*Andr*. 275; *Alc*. 580); κρηναῖα νάπη (*Bel*. fr. 308.2 Kn.); ὑλᾶντα νάπη (*Hel*. 1303); Ἰδαῖα κισσοφόρα νάπη (*Tr*. 1066); λειμών (*IA* 1296); λειμῶνα (*Hipp*. 77; *Hyps*. fr. 752f 29 Kn.; fr. 754.2 Kn.); λειμῶνος (*Hipp*. 74); λειμῶνι (*Hyps*. fr. 752h 21 Kn.); λειμῶνας (*Tem*. fr. 740.5 Kn.); ἐς δὲ λειμώνων χλόην (*IA* 422).

4. Bosques: καθ' ὕλην (*Ba*. 688); τὸ δ' ὕλης ἐν βαθυξύλωι φόβηι (*Ba*.1138); ὕλιμος νάπη (*Ba*. 1084); ποίμνία τ΄ ἄλση (*Tem*. fr. 740.5 Kn.); ἄλσ[ος (*Hyps*. fr. 757.108 Kn.).

5. Vegetación: ῥοδόεντ' / ἄνθε' ὑακίνθινά (*IA* 1298-9); πρὸς ἐλάτης (...) φόβην (*Ba*. 684); ἐν δρυὸς φύλλοισι (*Ba*. 685); θάμνων (...) φόβαις (*Ba*. 722); λόχμην (*Ba*. 730); χλόην (*Ba*. 735); ἐλάταις (*Ba*. 742); Ἰδαίαν (...) ὕλαν (...) / εἰλατίναν (*Hec*. 631-2); ὑψικόμων / (...) ἐλατᾶν (*Alc*. 585-86); πεύκαν (*Hel*.232); δρυμοῖσί (*Cyc*. 447); ἄγρευμ΄ ἀνθέων (*Hyps*. fr. 754.4 Kn.).

6. Ríos, lagos, mantantiales, torrentes, rocío: δροσώδης ὕδατος (...) νοτίς (*Ba*. 705); οὐρειᾶν / πιδάκων/ (...) ῥοαῖς (*Andr*.284-6); δινᾶέν θ' ὕδωρ ποταμῶν (*Cyc*. 46); δροσεράν (*Cyc*. 50); δροσερῶν (*Cyc*. 516); λίμναν (*Alc*. 590).

7. Fuentes: κρήνη (*Hyps*. fr. 754a 1 Kn.); κρήνας (*Ba*. 766); κρῆναν (*Hel*. 676); κρῆναι (*IA* 1294); κρηναίαισι δρόσοις (*IA* 182); κρήναις (*Cyc*. 66); κρηναῖον [γά]νος (*Hyps*. fr. 757.60 Kn.).

8. Mar: πόντον (*IT* 261); πέλαγος (*IT* 300)[16]; πόντου (*Androm*. fr. 124.4 Kn.); Ἀτλαντικῆς ἁλός (*Androm*. fr. 145.2 Kn.).

9. Cuevas: ἄντρον (*Cyc*. 87, 426); ἄντρου μυχῶν (*Cyc*. 480); ἄντρα (*Cyc*. 118, 206, 252, 288); ἄντρ' ἔρημ' (*Cyc*. 22); ἄντρα δ' ἐς πετρηρεφῆ (*Cyc*. 82); ἄντρων (*Cyc*. 47-8, 191, 224, 255, 375, 516); ἄντροις (*Cyc*. 35, 100; *Androm*. fr. 118.2 Kn.); πέτραν (*IT* 281; *Antiop*. fr. 223.19 Kn.); πέτρας (*Cyc*. 195, 197, 666; *Antiop*. fr. 223.32, 37 Kn); ἐν μυχοῖς πέτρας (*Cyc*. 407); πετραίαν (Cyc. 382); πετρίνων (...) μελάθρων (*Cyc*. 491); πετραίων /ἀπ' ἄντρων (...) ὀρέων (*IA* 1081-82); Ἰδαῖον ἐς κευθμῶν'(α) (*Hel*. 24); κοιλωπὸς ἀγμός (*IT* 263); δι' ἀμφιτρῆτος τῆσδε (*Cyc*. 707); ἔναυλ΄ ὀρέων (*Tem*. fr. 740.4 Kn.).

10. Establos: σταθμοὺς (*Andr*. 280; *Or*. 1474); σταθμοῖσιν ἱππικοῖσι (*Or*. 1449); βούσταθμ'(α) (*IA* 76; *Hel*. 29); βουστάθμους (*Hel*. 359); βούστασιν (*Melanipp. Sap.*

[16] Del mismo modo que con las Simplégades, solo recogemos los usos donde el mar está claramente asociado a los pastores y no a otros personajes de la obra.

Hyp. 13); βουφόρβια (*Melanipp. Sap.* fr. 485 Kn.)[17]; φάτνας (*Alc*. 496; *Hel*. 1181); φάτναισιν (*Ba*. 510); φάτναις (*Ba*. 618; *El*. 1136; *HF* 382).

11. Abrevaderos: πίστρα (*Cyc*. 29); πίστραις (*Cyc*. 47).

12. Alquerías: αὐλάν (*Cyc*. 60); αὐλίοις (*Cyc*. 222); αὐλίων (*Cyc*. 593); ἔρημόν θ' ἑστιοῦχον αὐλάν (*Andr*. 282).

— Fórmulas épicas

1. ἀμολγὸν νύκτα (*Alcm*. fr. 104 Kn.).

— Expresiones metafóricas

1. Rebaño de Ménades: ἀγέλαν (...) / μαινάδων (*Ba*.1022-23).

2. Pastor de Zagreo: Ζαγρέως βούτης (*Cret*. fr. 472.11 Kn.).

3. El pastor como líder político y militar: ἔχει σε ποιμέν' ἐσθλόν (*Supp*. 191); ποιμαίνειν στρατόν (*Tem*. fr. 744.2 Kn.).

4. En su locura Heracles muge como un toro a punto de embestir: ταῦρος ὣς ἐς ἐμβολήν, / δεινὰ μυκᾶται δέ (*HF* 869-70).

5. Las aves de Libia, en su migración, siguen el silbido de la más vieja que las guia como el pastor al ganado con su siringe: σύριγγι πειθόμεναι / ποιμένος (*Hel*. 1483-84).

6. Pastores de las cuadrigas: . ποιμένες δ' ὄχων (*Supp*. 674).

7. Pastores de las tropas: ποιμέσιν λόχων (*Ph*. 1140).

8. ποιμαίνω en el sentido de 'cuidar': ποιμαίνει τις ἐν οἴκοις / κρυπτᾶι κοίται λεχέων σῶν (*Hipp*. 154-55).

9. Heracles soporta un rebaño de innumerables trabajos: μυρίων τ' ἄλλων πόνων / διῆλθον ἀγέλας (*HF* 1275-76).

— Símiles pastoriles

1. Referidos a las ataduras de Andrómaca: βοῦν ἢ λέοντ' ἤλπιζες ἐντείνειν βρόχοις; (*Andr*. 720).

2. Mirada de toro: ὄμμα (...) ταυρουμένην (*Med*. 92); ὄμμα γὰρ πυρὸς γέμεις, / ταῦρος λέοντος ὡς βλέπων πρὸς ἐμβολήν (*Syl*. fr. 689.3-4 Kn.).

[17] No se puede saber si el vocablo de la hipótesis, βούστασιν, era usado por Eurípides. Lo mismo sucede con βουφόρβια transmitida por D.H. *Rh.* 8.10, aunque el vocablo es inequívocamente euripídeo, cf. *IT* 301, *Alc.* 1031.

BIBLIOGRAFÍA

1. Ediciones, comentarios y traducciones

- ALLAN, W. 2008. *Euripides Helen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BARLOW, S. A. 2011. *Euripides Trojan Women*. Warminster: Aris & Philips.
- CALDERÓN DORDA, E. 2007. *Eurípides. Tragedias VI. Los Heraclidas. Helena*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CARDEN, R. J. D. 1974. *The Papyrus Fragments of Sophocles*. Berlin: De Gruyter.
- COLLARD, C. 1988. *Euripides Hecuba*. Warminster: Aris & Philips.
- COLLARD, C. - CROPP, M.J. - LEE, K.H. 1997. *Euripides: Selected Fragmentary Plays, vol. I*. Oxford: Aris & Philips.
- COLLARD, C. - CROPP, M.J. - GILBERT, J. 2004. *Euripides: Selected Fragmentary Plays, vol. II*. Oxford: Aris & Philips.
- COLLARD, C. - CROPP, M.J. 2008. *Euripides. Fragments: Aegeus-Meleager*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press.
- CONACHER, D.J. 1988. *Euripides Alcestis*. Warminster: Aris & Philips.
- CROPP, M.J. 2000. *Euripides Iphigenia in Tauris, edited with introduction translation and commentary*. Warminster: Aris & Philips.
- DAIN, A. - MAZON, P. 2002. *Sophocle. Tragédies Tome II. Ajax, Oedipe Roi, Électre*. Paris: Les Belles Lettres.
- DALE, A.M. 1967. *Euripides Helen*. Oxford: Oxford University Press.
—, 1974. *Euripides Alcestis*. Oxford: Oxford University Press.
- DAWE, R.D. 2006. *Sophocles: Oedipus Rex*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DI BENEDETTO, V. 2004. *Euripide. Le Baccanti*. Milano: Bur.
— *Omero. Odissea*. 2010. Milano: Bur.
- DODDS, E.R. 1944. *Euripides Bacchae*. Oxford: Clarendon Press.
- DIGGLE, J. 1970. *Euripides Phaethon*. Cambridge: Cambridge University Press.
—, 1994. *Euripidis Fabulae, Tomus III*. Oxford: Clarendon Press.
- DI GIUSEPPE, L. 2012. *Euripide. Alessandro*. Brescia: Pensa MultiMedia Editore.
- ENGLAND, E.B. 1891. *The Iphigenia at Aulis of Euripides*. London & New York: Macmillan & Co.
- EDWARDS, M.W. 1991. *The Iliad: A Commentary. Volume V: books 17-20*. Cambridge: Cambridge University Press.

- FERNÁNDEZ DELGADO, J.A. 2014. *Hesíodo. Teogonía, Trabajos y Días, Escudo.* Madrid: Alma Mater.

- FINGLASS, P.J. 2011. *Sophocles: Ajax*. Cambridge: Cambridge University Press.

- FUSILLO, M. 1997. *Euripide Elena*. Milano: BUR.

- GARVIE, A.F. 1998. *Sophocles, Ajax.* Warminster: Aris & Philips.

- HAINSWORTH, B. 1993. *The Iliad: A Commentary. Volume III: books 9-12*. Cambridge: Cambridge University Press.

- HAINSWORTH, B. - PRIVITERA, G.A. 2002. *Omero, Odissea. Volume II: libri V-VII.* Milano: Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori Editore.

- HARDY, J. 2002. *Aristote. Poétique*. Paris: Les Belles Lettres.

- HEUBECK, A. - WEST, S., - PRIVITERA, G.A. 1996. *Omero, Odissea. Volume I: libri I-IV.* Milano: Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori Editore.

- HEUBECK, A. - PRIVITERA, G.A. 2003. *Omero, Odissea. Volume III: libri IX-XII.* Milano: Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori Editore.

- HOEKSTRA, A. - PRIVITERA, G.A. 2000. *Omero, Odissea. Volume IV: libri XIII-XVI.* Milano: Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori Editore.

- IRELAND, S. 2010. *Menander. The Shield (Aspis) and The Arbitration (Epitrepontes)*. Oxford: Aris & Philips.

- JANKO, R. 1994. *The Iliad: A Commentary. Volume IV: books 13-16.* Cambridge: Cambridge University Press.

- JEBB, R. C. 1896. *Sophocles. The Plays and Fragments. Part VII. The Ayax.* Cambridge: Cambridge University Press.

—, 1966. *The Oedipus Tyrannus of Sophocles.* Cambridge: Cambridge University Press.

- JOUAN, F. 1983. *Euripide. Tome VII.1 Iphigénie a Aulis.* Paris: Les Belles Lettres.

- JOUAN F. & VAN LOOY, H. 1998. *Euripide. Fragments. Tome VIII.1: Aigeus - Autokykos.* Paris: Les Belles Lettres.

—, 2000. *Euripide. Fragments. Tome VIII.2: Bellérophon - Protésilas.* Paris: Les Belles Lettres.

—, 2002. *Euripide. Fragments. Tome VIII.3: Sthénébée - Chrysippos*. Paris: Les Belles Lettres.

- KANNICHT, R. 2004. *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vols. 5.1 & 5.2: Euripides.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- KAMBITSIS, J. 1972. *L'Antiope d'Euripide. Édition commentée des fragments.* Athens: Éditions Élie Hourzamanis.

- KAMERBEEK, J.C. 1963. *The plays of Sophocles. Commentaries. Part I: The Ajax.* Leiden: E.J. Brill.

— 1967. *The plays of Sophocles. Commentaries. Part IV: The Oedipus Tyrannus.* Leiden: E.J. Brill.

- KIRK, G. S. 1985. *The Iliad: A Commentary. Volume I: books 1-4.* Cambridge: Cambridge University Press.

- KIRK, G. S. 1990. *The Iliad: A Commentary. Volume II: books 5-8.* Cambridge: Cambridge University Press.

- KRUMEICH, R. - PECHSTEIN, N. - SEIDENSTICKER, B. 1999. *Das griechische Satyrspiel*. Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- KYRIAKOU, P. 2006. *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris.* Berlin: De Gruyter.

- LLOYD-JONES, H. - WILSON, N.G. 1990. *Sophoclea. Studies on the Text of Sophocles.* Oxford: Oxford University Press.

- LLOYD-JONES, H. 1995. *Aeschylus II. Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides, Fragments.* Cambridge, Massachusetts, London: Loeb Classical Library.

—, 1996. *Sophocles. Fragments.* Cambridge, Massachusetts, London: Loeb Classical Library.

- LLOYD, M. 1994. *Euripides. Andromache.* Warminster: Aris & Philips

- LUCAS DE DIOS, J.M. 1983. *Sófocles. Fragmentos*. Madrid: Gredos.

— , 2008. *Esquilo. Testimonios y fragmentos.* Madrid: Gredos.

- MÉRIDIER, L. 1960. *Euripide. Tome II. Hippolyte, Andromaque, Hécube.* Paris: Les Belles Lettres.

- MONRO, D.B. - ALLEN, T.W. 1920. *Homeri Opera. Tomus I. Iliadis libros I-XI continens.* Oxonii : e Typographeo Clarendoniano

- MONRO, D.B.- ALLEN, T.W. 1920. *Homeri Opera. Tomus II. Iliadis libros XIII-XXIV continens.* Oxford: Clarendon Press.

- OLSON, S.D. 2012. *The Homeric Hymn to Aphrodite and related texts. Text, translation and commentary*. Berlin: De Gruyter.

- O'SULLIVAN P. & COLLARD, C. 2013. *Euripides' Cyclops and Major Fragments of Greek Satyric Drama*. Oxford: Aris & Philips.

- PADUANO, G. 1993. *Euripide Alcesti*. Milano: Bur.

—, 2005. *Euripide. Il Ciclope*. Milano: Bur.

- PAGANO, V. 2010. *L'Andromeda di Euripide*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

- PARMENTIER, L. - GREGOIRE, H. 1958. *Euripide. Tome IV. Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Electre*. Paris: Les Belles Lettres.

- PEARSON, A.C. 1917. *The fragments of Sophocles*, 3 Vols., Cambridge: Cambridge University Press.

- PLATNAUER, M. 1938. *Euripides: Iphigenia in Tauris, edited with introduction and commentary*. Oxford: Clarendon Press.

- POZZOLI, O. 2004. *Eschilo, Sofocle, Euripide. Drammi satireschi*. Milano: Bur.

- RADT, S. 1977. *Tragicorum graecorum fragmenta, vol. 4. Sophocles*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

—, 1985. *Tragicorum graecorum fragmenta, vol. 3. Aeschylus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- RICHARDSON, N. 1993. *The Iliad: A Commentary. Volume VI: books 20-24*. Cambridge: Cambridge University Press.

—, 2010. *Three Homeric Hymns, to Apollo, Hermes, and Aphrodite*. Cambridge: Cambridge University Press.

- RUSSO, J. - PRIVITERA, G.A. 2001. *Omero, Odissea. Volume V: libri XVII-XX*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori Editore.

- RUSSO, J. - HEUBECK, A - PRIVITERA G.A. 2004. *Omero, Odissea. Volume VI: libri XXI-XXIV*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori Editore.

- SEAFORD, R. A. S. 1996. *Bacchae. Euripides*. Warminster: Aris & Phillips.

—, 2003 (1ª edición: 1984). *Cyclops of Euripides*. Bristol: Classical Press.

- SOMMERSTEIN, A.H. 2008. *Aeschylus. Fragments*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- SOMMERSTEIN, A.H. - TALBOY, Th. 2011. *Sophocles. Selected Fragmentary Plays, vol. 2*. Oxford: Aris & Philips.

- STANFORD, W.B. 1985 (Reprint of the 1963 ed.). *Sophocles, Ajax*. Salem: Ayer Company.

- STEVENS, P.T. 1971. *Euripides Andromache*. Oxford: Clarendon Press.

- VERGADOS, A. 2013. *The Homeric Hymn to Hermes. Introduction, text and commentary*. Berlin: De Gruyter.

- WEST, M.L. 1966. *Hesiod. Theogony*. Oxford: Oxford University Press.

— 1978. *Hesiod. Works and Days*. Oxford: Oxford University Press.

2. Diccionarios, enciclopedias y obras de consulta

- CANCIK, H. & SCHNEIDER, H. (eds.). 2002-2010. *Brill's New Pauly : Encyclopaedia of the Ancient World. Antiquity* (16 vols.). Leiden: Brill.

- CHANTRAINE, P. 1968-1980. *Dictionnaire étymologique de la langue Grecque. Historie des mots* (4 vols.). Paris: Klincksieck.

- LIDELL, H.G. - SCOTT, R. - JONES, H.S. 1996. *A Greek-English lexicon.* Oxford: Clarendon Press.

- CANCIANI, F. 1981. s.v. 'Anchises', *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae,* Zürich-Münich, vol. I: 761-764.

- HAMPE, R. & KRAUSKOPF, I. 1981, s.v. 'Alexandros', *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae,* Zürich-Münich, vol. I.1: 494-529.

- HEGER, F. 1981. s.v. 'Amphion', *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae,* Zürich-Münich, vol. I.1: 718-723.

- KOSSATZ-DEISSMANN, A. 1994. s. v. 'Paridis iudicium', *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae,* Zürich-Münich, vol. VII: 177-188.

- SCHAUENBURG, K. 1981. s.v. 'Andromeda', *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae,* Zürich-Münich, vol. I: 60-64.

- SIEBERT, G. 1990. s.v. 'Hermes', *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae,* Zürich-Münich, vol. V: 285-357.

3. Monografías y estudios

- AÉLION, R. 1983. *Euripide, héritier d'Eschyle.* Paris: Les Belles Lettres.

- ALLAN, A.L. 2003. «Cattle- Stealing Satyrs in Sophocles' *Inachos*», in SOMMERSTEIN, A.H.: 309-328.

- AMBROSE, Z. Ph. 2005. «Family loyalty and betrayal in Euripides' *Cyclops* and *Alcestis*: a recurrent theme in satyr play», in HARRISON, G.W.M.: 21-38.

- ANTONOPOULOS, A. P. 2014. «A puzzling threat by Silenos: on Sophocles *Ichneutai* 168», *GRBS* 54 (4): 580-584.

- ARNOTT, P.D. 1961. «The overworked Playwright. A Study in Euripides' *Cyclops*» *G&R* 8.2: 164-169.

- ATHANASSAKIS, A.N. 1992. «Cattle and Honour in Homer and Hesiod», *Ramus* 21 (2): 156-186.

- AUSTIN, A. & VIDAL-NAQUET, P. 1986. *Economía y sociedad en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós. (Original: *Economies et sociétés en Grèce ancienne*, Paris: Armand Colin, 1972).

- BACON, H.H. 1961. *Barbarians in Greek tragedy*. New Haven: Yale University Press.

- BARLOW, S. A. 1971. *The imagery of Euripides*: *a study in the dramatic use of pictorial language.* London: Methuen & Co. Ltd.

- BEER, J. 2012. «Oedipus Tyrannus», in MARKANTONATOS, A.: 93-110.

- BARRET, J. 2002. *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.

- BERNABÉ, A. 1988. «Los Himnos Homéricos», en LÓPEZ FÉREZ, J.A. (ed.), *Historia de la literatura griega.* Madrid: Cátedra, 95-101.

—, 2002. «Los mitos de los *Himnos Homéricos*: el ejemplo del *Himno a Afrodita*» en LÓPEZ FÉREZ, J.A. (ed.), *Mitos en la literatura griega, arcaica y clásica*. Madrid: Ediciones Clásicas, 93-110.

- BLOOM, H. 1995. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas.* Barcelona: Anagrama. (Original: *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace & Co., 1994).

- BOLLACK. J. 1995. *La naissance d'Oedipe. Traduction et commentaries d'Oedipe roi*. Paris: Gallimard.

- BONNAFÉ, A. 1984. *Poésie, nature et sacré I*. Lyon: Maison de l'Orient.

- BORGEAUD, Ph. 1993. «El rústico», en VERNANT, J.P. (ed.), *El hombre griego*, Madrid: Alianza Editorial, 323-28. (Original: *L'uomo greco*, Roma-Bari: Laterza, 1991).

- BRIOSO SÁNCHEZ, M. 2006. «Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico», en CALDERÓN, E.- MORALES, A.-VALVERDE, M. (eds.) *Koinós lógos. Homenaje al profesor José García López.* Murcia: Universidad de Murcia, 111-119.

- BURIAN, P. 2012. «Polyphonic *Ajax*», in ORMAND, 69-83.

- BURKERT, W. 1966. «Greek Tragedy and sacrificial ritual», *GRBS* 7.2: 87-121.

— 2013. *Homo Necans. Intepretaciones de ritos sacrificiales y mitos de la antigua Grecia.* Barcelona: Acantilado. (Original: *Homo Necans. Interpretationem altgrieschischer Opferriten und Mythen*, 1972).

- BURNETT, A. P. 1971. *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*. Oxford: Clarendon Press.

- BUXTON, R. G. A. 1991. «News From Cithaeron: Narrators and Narratives in the Bacchae», *Pallas* 37: 39-48.

—, 1992. «Iphigénie au bord de la mer», *Pallas* 38: 209-215.

—, 1994. *Imaginary Greece: the contexts of mythology*. Cambridge: Cambridge University Press.

—, 2006 «Similes and other likenesses» in FOWLER, R. (ed.) *The Cambridge companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 139-155.

—, 2013. *Myths and tragedies in their ancient Greeks contexts*. Oxford, New York: Oxford University Press.

- CALAME, C. 2010. «Aetiological performance and consecration in the sanctuary of Dionysos», in TAPLIN, O. & WYLES R.: 65-78.

- CALDERÓN DORDA, E. 2015. «El *homo religiosus* euripídeo», *Prometheus* XLI: 41-66.

- CALDWELL, R. 1974-1975. «Tragedy romanticized: The *Iphigenia Taurica*», *CJ* 70.2: 23-40.

- CAMERON, A. 1968. *The Identity of Oedipus the King: Five Essays on the Oedipus Tyrannus*. New York: New York University Press.

- CAMPOS DAROCA, J. 2014. «Mensajeros y escenas de anuncio. Esbozo de análisis dramático de una singularidad trágica» en DE MARTINO, F. y MORENILLA TALENS, C. (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica: A la sombra de los héroes*. Bari: Levante Editori, 69-102.

—, 2015. «Theoi prologizontes. Dramaturgia del politeísmo en *Alcestis* de Eurípides», en DE MARTINO, F. y MORENILLA TALENS, C. (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica: En el umbral de la obra. Personajes y situaciones en el prólogo.* Bari: Levante Editori, 33-74.

- CASSIO, A. C. 1980. «Pastori e agricoltori in Sophocle (fr. 502 Radt)», *RFIC* 108: 260-262.

- CHEVITARESE, A. L. 2000-2001. «Pastores e trabalhadores agrícolas na Ática nos períodos arcaico e clássico». *Classica (Brasil)* 13-14 : 123-144.

- CINGANO, E. 2009. «The Hesiodic Corpus», in MONTANARI, F., RENGAKOS, A. & TSAGALIS, Ch.: 91-130.

- CITATI, P. 2008. *Ulises y la Odisea: el pensamiento iridiscente*. Barcelona: Galaxia Gitenberg: Círculo de Lectores.

- CLARK, M. 2006. «Formulas, metre and type-scenes» in FOWLER, R. (ed.) *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge Univesity Press, 117-138.

- COLES, R. 1974. *A New Oxyrhynchus Papyrus. The Hypothesis of Euripides' Alexandros*. London: Institute of Classical Studies.

- COLLINGE, N.E. 1958/9. «Some reflections on satyr-plays», *PCPhS*: 28-35

- COMPTON-ENGLE, G. 2001. «Mock-tragic priamels in Aristophanes' *Acharnians* and Euripides' *Cyclops*» *Hermes* 129/4: 558-561.

- CROFT, J.E. 1974. *Pastoral elements in the Iliad and Odyssey*. Ann Arbor: University Microfilms International.

- CUSSET, C. 1997. «Théocrite, lecteur d'Euripide. L'example des *Bacchantes*». *REG* 110: 454-68.

—, 2003. *Ménandre ou la comédie tragique*. Paris: CNRS Editions.

- DARMON, J.P. 2001. «Los animales en la mitología griega» en BONNEFOY, Y. (ed.) *Diccionario de las mitologías, Volumen II, Grecia* (fecha del original: 1981. Traducción de Maite Solana). Barcelona: Destino, 219-233.

- DAVIDSON, J. 2012. «The Homer of tragedy: epic sources and models in Sophocles», in MARKANTONATOS, A. : 245-261.

- DAVIES, M. 1999. «Comic Priamel and Hyperbole in Euripides *Cyclops*, 1-10», *CQ* 49.2: 428-432.

- DE JONG, I.J.F. 1987. *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*. Amsterdam: B.R. Grüner.

—, 1991. *Narrative in drama: the art of Euripidean Messenger-Speech*. Leiden: E.J. Brill.

—, 2001. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press.

—, 2007. «Sophocles Trachiniae 1-48, Euripidean Prologues, and their Audiences», in ALLAN, R. - BIJS, M. (eds.) *The Language of Literature. Linguistic Approaches to Classical texts*. Leiden: Brill, 7-28.

—, 2009/2010. «Euripides and his Prologues: a Reappraisal», *Pharos* 17: 21-34.

- DETIENNE, M. 2001. *Apolo con el cuchillo en la mano. Una aproximación experimental al politeísmo griego*. Madrid: Akal. (Original: Apollon couteau à la main. Paris: Gallimard, 1998).

- DICKIN, M. 2009. *A Vehicle for Performance. Acting the Messenger in Greek Tragedy*. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth: University Press of America.

- DI MARCO, M. 1991. «Il dramma satiresco di Esquilo», *Dioniso* 61.2: 39-60.

—, 2006. «The Pastoral Novel and the Bucolic Tradition», in FANTUZZI, M.- PAPANGHELIS, T. (eds.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Leiden-Boston: Brill, 479-97.

- DODDS, E.R. 1960. *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Revista de Occidente. (Original: *The Greeks and the Irrational*, 1951. University of California Press).

- DUCHEMIN, J. 1960. «Aspects pastoraux de la poésie homérique: les comparaisons dans *l'Iliade*», *REG*, tome 73, fascicule 347-348: 362-415.

- EBBOTT, M. 2005. «Marginal figures» in GREGORY, J. (ed.) *A companion to Greek tragedy*. Malden: Blackwell, 366-376.

- ELFERINK, L.J. 1982. «The begining of Euripides' *Alcestis*», *AClass.* 25: 43-50.

- FERRANTE, D. 1953. «Ancora intorno agli Ichneutai di Sofocle», *Dioniso* XVI: 103-114.

- FINLEY, M.I. 1961. *El mundo de Odiseo*. México: Fondo de Cultura económica (original: *The World of Odysseus*, Nueva York: Viking Press, 1954).

- FLINTOFF, E. 1992. «The Unity of the Persians Trilogy», *QUCC* 40.1: 67-80.

- FOLEY, H. 2015. *Euripides: Hecuba*. London: Bloomsbury.

- GALLO, I. 1981. «Ricerche su Eshilo satiresco», en GALLO, I. (ed.), *Studi Salernitani in memoria Raffaelle Cantarella*. Salerno: Pietro Laveglia, 97-155

- GARLAND, R. 2009 (2nd edition). *Daily life of the ancient Greeks.* Westport, Connecticut: Greenwood Press

- GIL, L. 1984. «Economía y trabajo», en RODRÍGUEZ ADRADOS, F. *et al.* (eds.), *Introducción a Homero*, vol. II. Barcelona: Labor, 395-412.

- GLOTZ, G. 1926. *Ancient Greece at work. An economic history of Greece from the Homeric Period to the Roman Conquest.* London-New York: Georg Olms.

- GOLDHILL, S. 1992. «The Great Dionysia and civic ideology», in WINKLER, J.J. & ZEITLIN, F.I.: 97-129.

- GOWARD, B. 1999. *Telling Tragedy. Some Narrative Techniques in Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London: Duckworth.

- GRAF, F. 2009. *Apollo*. London and New York: Routledge.

- GREGORY, J. 2005. «Euripidean Tragedy», in GREGORY, J. (ed.) *A companion to Greek tragedy*. Malden: Blackwell, 251-256

- GRIFFIN, J. 1992. «Homer, pastoral, and the near East» *SIFC* 10.1: 552-576

- GRIFFITH, M. 2005. «Satyrs, citizens, and self-presentation», in HARRISON, G.W.M.: 161-199.

—, 2010. «Satyr play and tragedy face to face», in TAPLIN, O. & WYLES, R.: 47-63.

- GUTZWILLER, K. J. 1991. *Theocritus' Pastoral Analogies: The Formation of a Genre*. Madison and London: University of Wisconsin Press.

—, 2006. «The Herdsman in Greek Thought», in FANTUZZI, M.- PAPANGHELIS, T. (eds.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Leiden-Boston: Brill, 1-23.

- HALLERAN, M.R. 2005. «Episodes» in GREGORY, J. (ed.) *A companion to Greek tragedy*. Malden: Blackwell, 167-182.

- HALL, E. 1987. «The geography of Euripides' *Iphigeneia among the Taurians*», *AJPh* 108.3: 427-433.

—, 1989. *Inventing the barbarian*. Oxford: Clarendon Press.

—, 2006. *The theatrical cast of Athens*. Oxford, New York: Oxford University Press.

—, 2010. «Tragic theatre: Demetrios' rolls and Dionysos' other woman», in TAPLIN, O. & WYLES, R.: 159-179.

- HESK. J. 2003. *Sophocles: Ajax.* London: Duckworth.

- HALSTEAD, P. 1987. «Traditional and Ancient Rural Economy in Mediterranean Europe: Plus ça Change?» *JHS* 107: 77-87.

- HARDWICK, L. 2003. *Reception Studies. Greece and Rome New Surveys in the Classics, No. 33.* Oxford: Oxford University Press.

- HARDWICK, L. & STRAY, Ch. (eds.) 2008. *A Companion to Classical Receptions*. Oxford: Blackwell.

- HARRISON, G.W.M. (Ed.). 2005. *Satyr drama. Tragedy at play*. Swansea: Classical Press of Wales.

- HAUBOLD, J. 2000. *Homer's people. Epic poetry and social formation.* Cambridge: Cambridge University Press.

- HODKINSON, S. 1988. «Animal husbandry in the Greek *polis*», in WHITTAKER, C.R. (ed.), *Pastoral economies in Classical Antiquity*. Cambridge: The Cambridge Philological Society, 35-74.

- HUYS, M. 1985. «Some Reflections of the Controversial Identity of the πρέσβυς in Euripides' *Trojan Women* (v. 921) and his *Alexander* (fr. 43 Col. III 12)», *AC* 54: 240-253.

—, 1995. *The Tale of the Hero who was Exposed at Birth in Euripidean Tragedy. A Study of Motifs*. Leuven: Leuven University Press.

- IRIARTE, A. & GONZÁLEZ, M. 2008. *Entre Ares y Afrodita. Violencia del erotismo y erótica de la violencia en la Grecia Antigua.* Madrid: Abada Editores.

- JAILLARD. D. 2007. *Configurations d'Hermès: Une 'théogonie hermaïque'*. Nouvelle édition [en ligne]. Liège: Presses universitaires de Liège (généré le 17 décembre 2013). Edición Kindle.

- JIMÉNEZ JUSTICIA, L. 2015. «El prólogo del *Cíclope* de Eurípides», *Tycho* 3: 25-38.

- JONES, N.F. 2004. *Rural Athens under democracy*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- JOUAN, F. 1991. «Personalité et costume du choeur satyrique», *Dioniso* 61.2: 25-38.

- JUFRESA, M. 2002. «Melanipe: historia de una princesa sabia», en CALERO SECALL, I. *et al.* (coord.), *Debilidad aparente, fortaleza en realidad: la mujer como modelo en la literatura griega antigua y su proyección en el mundo actual*. Málaga: Universidad de Málaga, 129-147.

- JUNKER, K. 2010. «The transformation of Athenian theatre culture around 400 B.C.», in TAPLIN, O. & WYLES, R.: 131-148.

- KAHN-LYOTARD, L. 2001. «Hermes» en BONNEFOY, Y. (ed.), *Diccionario de las mitologías, Volumen II, Grecia* (fecha del original: 1981. Traducción de Maite Solana). Barcelona: Destino, 256-267.

- KARAMANOU, I. 2003. «The Myth of Alope in Greek Tragedy», *AC* 72: 25-40.

—, 2013. «The attack-scene in Euripides' *Alexandros* and its reception in Etruscan art», *BICS* Suppl. 126.2: 415-431.

- KATSOURIS, A.G. 1997. «Euripides' *Cyclops* and Homer's *Odyssey*: An interpretative comparison», *Prometheus* 23: 1-24.

- KERÉNYI, K. 1998. *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona: Herder.

- KIRK, G.S. 2006. *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós. (Original: *Myth. Its meaning and functions in Ancient and other cultures*, Cambridge: Cambridge University Press, 1970).

- KISO, A. 1976. «Sophocles, *Aleadae*: a Reconstruction», *GRBS* 17.1: 5-21.

- KITTO, H.D.F. 1968 (Third edition reprinted). *Greek Tragedy: a literary study*. London and New York: Routledge Classsics.

- KONSTAN, D. 1992. «An Anthropology of Euripides' *Kyklōps*», in WINKLER, J.J. & ZEITLIN, F.I.: 207-227.

- LAMARI, A. 2010. *Narrative, Intertext, and Space in Euripides' Phoenissae*, Berlin: De Gruyter.

- LANZA, D. 1963. «L'*Alessandro* e il valore del doppio coro euripideo», *SIFC* 34: 230-245.

- LARSEN, K. D. 2007. «Simile and comparison in Homer» *C&M* 58: 5-63.

- LENS TUERO, J. & CAMPOS DAROCA, J. 2000. *Utopías del mundo antiguo. Antología de textos*. Madrid: Alianza Editorial.

- LIAPIS, V. 2012. «Oedipus Tyrannus» in ORMAND: 84-97.

- LIBRÁN MORENO, M. 2001. «Zeus Tragodoumenos». *CFC (G)* 11: 101-125.

- LISSARRAGUE, F. 1992. «Why Satyrs are good to represent?», in WINKLER, J.J. & ZEITLIN, F.I.: 228-236.

- LLOYD, M. 1989. «Paris/Alexandros in Homer and Euripides», *Mnemosyne* 42.1-2: 76-79.

- LONGO, O. 1992. «The Theater of the *Polis*», in WINKLER, J.J. & ZEITLIN, F.I.: 12-19.

- LONSDALE, S.H. 1990. *Creatures of speech: lion, herding, and hunting similes in the Iliad*. Stuttgart: B.G. Teubner.

- LÓPEZ CRUCES, J.L. 2007. «Eurípides músico. *Antíope* y la reescritura de los mitos musicales», en CAMPOS DAROCA, J. *et al.* (eds.), *Las personas de Eurípides*, Amsterdam: A.M. Hakkert: 5-37.

—, 2010. «Religión y saber femenino en la Antíope de Eurípides», en DE MARTINO, F. & MORENILLA C. (eds.), *La redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*, Bari: Levante Editori, 123-148.

—, 2011. «Dionysiac elements and P. Oxy. 3317», *Maia* 63.3: 460-481.

- LÓPEZ EIRE, A. 2003. «Tragedy and satyr drama: Linguistic criteria», in SOMMERSTEIN, A.H.: 387-412.

- LÓPEZ FÉREZ, J.A. 1996. «Los Cíclopes pastores en la literatura griega», *EClas* 109: 17-35.

- LOWE, N. J. 2000. *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

- MALTESE, E.V. 1991. «Per una rilettura degli *Ichneutai* sofoclei», *Dioniso* 61.2: 63-73.

- MARKANTONATOS, A. 2002. *Tragic Narrative. A Narratologicl Study of Sophocles' Oedipus at Colonus*. Berlin: de Gruyter.

—, 2012. *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden, Boston: Brill

- MARSHALL, C.W. 2001. «The Consequences of Dating the *Cyclops*». In *Altum. Seventy-Five Years of Classical Studies in Newfoundland*. St. John's: Newfoundland, 225-241.

—, 2005. «The sophisticated Cyclops», in HARRISON, G.W.M.: 103-117.

—, 1999 - 2000. «*Alcestis* and the problem of prosatyric drama», *CJ* 95.3, 229-238.

- MASTRONARDE, D. 2010. *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

- MECCARIELLO, C. 2014. *Le hypotheseis narrative dei drammi Euripidei. Testo, contesto, fortuna*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.

- MELERO, A. 1988. «El drama satírico», en LÓPEZ FÉREZ, J.A. (ed.), *Historia de la literatura griega*. Madrid: Cátedra, 406-422.

—, 1994. «Comedia y drama satírico», en AGUILAR, R.M. *et al.* (eds.), *Homenaje a Luis Gil*. Madrid: Universidad Complutense, 341-356.

—, 1998. «La dramaturgia del drama satírico», en GARCIA Novo, E. - RODRÍGUEZ ALFAGUEME, I. (eds.), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*. Madrid: Ediciones Clásicas, 205-217.

—, 2002. «El tema del Cíclope en el teatro griego», en LÓPEZ FÉREZ, J.A. (ed.), *Mitos en la literatura griega arcaica y clásica*, Madrid: Ediciones Clásicas, 405-416.

—, 2006. «Observaciones sobre los coros satíricos», en BAÑULS, J.V. - DE MARTINO, F. - MORENILLA, C. (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*. Bari: Levante Editori, 387-403.

- MIRALLES, C. - PÒRTULAS, J. 1998. «L'image du poète en Grèce archaïque», en MIRALLES C. - LORAUX, N. (eds.), *Figures de l'intellectuel en Grèce ancienne*. Paris: Belin, 15-63.

- MONTANARI, F., RENGAKOS, A. & TSAGALIS, Ch. (eds.). 2009. *Brill's Companion to Hesiod*. Leiden, Boston: Brill.

- MORENILLA, C. 2008. «*Andrómeda* en el conjunto de las tragedias de Eurípides», *CFC (G)* 18: 89-110.

—, 2013. «La *Andrómaca* de Eurípides, una tragedia en clave coral», *CFC (G)* 23: 143-168.

- MOULTON, C. 1977. *Similes in the Homeric Poems*. Gottingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

- NAGY, G. 1981. *The best of the Achaeans. Concepts of the hero in Archaic Greek poetry*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

—, 2009. «Hesiod and the Ancient Biographical Traditions», in MONTANARI, F., RENGAKOS, A. & TSAGALIS, Ch.: 271-312.

- NILSSON, M.P. 1932. *The Mycenaean origin of Greek mythology*. New York: The Norton Library.

- NÜNLIST, R. 1998. *Poetologische Bildersprache in der frühgrieschischen Dichtung*. Stuttgart and Leipzig: Teubner.

- ORMAND, K. 2012. *A companion to Sophocles*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell.

- OSBORNE, R. 1987. *Classical Landscape with Figures. The Ancient Greek City and its Countryside*. London: George Philip.

- O'SULLIVAN, P. 2005. «Of sophists, tyrants and Polyphemos: the nature of the beast in Euripides' *Cyclops*», in HARRISON, G.W.M.: 119-159.

- OTTO, W.F. 2005. *Las Musas y el origen divino del canto y del habla*. Madrid: Siruela.

- PAGANELLI, L. 1989. «Il drama satiresco. Spazio, tematiche e messa in scena» *Dioniso* 59: 213-82.

- PAVESE, C. 1967. «L'Inaco di Sofocle», *QUCC* 3: 31-50.

- PFEIFFER, R. 1938. «Die 'Netsfischer' des Aischylos und der 'Inachos' des Sophokles. Zwei Satyrspiel-Funde», *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse* 2. 1-62.

- PICKARD-CAMBRIDGE, A. 1991. *The Dramatic Festivals of Athens* (2nd ed. rev.). Oxford: Oxford University Press.

- POCOCK, L.G. 1968. «A note on Odyssey 10.86». *CQ*18.1: 1-3.

- PODLECKI, A. J. 2005. «Aiskhylos satyrikos», in HARRISON, G.W.M.: 1-19.

- POOLE, M. 1977. «Menander's Comic Use of Euripides' Tragedies», *CB* 54.1: 56-62.

- PUCCI, P. 2009. «The Poetry of the Theogony», in MONTANARI, F., RENGAKOS, A. & TSAGALIS, Ch.: 37-70.

- REDFIELD, J.M. 1992. *La tragedia de Héctor. Naturaleza y cultura en la Ilíada*. Madrid: Destino. (Original: 1975. *Nature and culture in the Iliad: the tragedy of Hector*. Chicago: University of Chicago).

- REDONDO, J. 2003. «Satyric diction in the extant Sophoclean fragments: a reconsideration», in SOMMERSTEIN, A.H.: 413-431.

- RENGAKOS, A. 2009. «Hesiod's Narrative», in MONTANARI, F., RENGAKOS, A. & TSAGALIS, Ch.: 203-218.

- RITOÓK, Z. 2008. «Problems in Euripides' *Antiope*», *AAntHung* 48: 29-40.

- RIU, X. 1999. *Dionysism and Comedy*. Lanham: Rowman and Littlefield

- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. 1984. «La cuestión homérica y la crítica analítica», en RODRÍGUEZ ADRADOS, F. *et al.* (eds.), *Introducción a Homero*, vol. I. Barcelona: Labor, 19-87.

- ROISMAN, H.M. 2005. «The *Cyclops* and the *Alcestis*: tragic and the absurd», in HARRISON, G.W.M.: 67-82.

- ROMERO MARISCAL, L.P. 2003. *Estudio sobre el léxico político de las tragedias de Eurípides: la trilogía troyana de 415 a. C.* Granada: Universidad de Granada.

—, 2007. «Eurípides crítico social», en CAMPOS DAROCA, J. *et al.* (eds.), *Las personas de Eurípides*. Amsterdam: A. M. Hakkert, 39-83.

— 2014. «Mensajeros y escenas de mensajero en los fragmentos de Eurípides» en DE MARTINO, F. y MORENILLA TALENS, C. (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica: A la sombra de los héroes*, Bari: Levante Editori, 191-209.

- ROOD, N. J. 2008. «Craft similes and the construction of heroes in the *Iliad*». *HSPh* 104: 19-43

- ROSENMEYER, T. G. 1969. *The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

- ROSENMEYER, P.A. 2001. *Ancient epistolary fictions: the letter in Greek literature.* Cambridge: Cambridge University Press.

- ROSEN, R.M. 2003. «Revisiting Sophocles' *Poimenes*: Tragedy or Satyr Play?», in SOMMERSTEIN, A.H.: 373-386.

- ROSSI, L. E. 1972. «Il dramma satiresco attico. Forma, fortuna e funzione di un genere letterario antico», *Dialoghi di archeologia* 6: 248-301.

- SAÏD, S. 1984. «Grecs et Barbares dans les tragédies d'Euripide. La fin des différence?», *Ktèma* 9: 27-53.

—, 1992. «Le bestiaire tragique», *SIFC* 10.1: 201-34.

—, 2002. «Exotic space in *Iphigenia in Tauris*», *Dioniso* 1: 48-61.

- SCHEIN. S.L. 2012. «Sophocles and Homer», in ORMAND, K.: 424-437.

- SCHNAPP, A. 1997. *Le chasseur et la cité. Chasse et erótique dans la Grèce ancienne*. Paris: Éditions Albin Michel.

- SCODEL, R. 1980. *The Trojan Trilogy of Euripides.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

—, 2005. «Sophoclean Tragedy» in GREGORY, J. (ed.) *A companion to Greek tragedy*. Malden: Blackwell, 233-250.

- SCOTT, W. C. 1974. *The oral nature of the Homeric simile.* Lugdunum Batavorum: E. J. Brill.

—, 2009. *The artistry of the Homeric simile*. Hanover and London: University Press of New England.

- SEAFORD, R.A.S. 1975. «Some notes on Euripides' *Cyclops*», *CQ* 25.2: 193-208.

- SEGAL, Ch. 1981. *Tragedy and civilization: an interpretation of Sophocles.* Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press.

— 1991. «Tragic beginnings: narration, voice and authority in the prologues of Greek drama», in DUNN, F. and COLE, Th. (eds*.), Beginnings in classical literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 85-112.

- SEIDENSTICKER, B. 2002. «Myth and Satyr play», en LÓPEZ FÉREZ, J.A. (ed.), *Mitos en la literatura griega arcaica y clásica*, Madrid: Ediciones Clásicas, 387-404.

— 2003, «The Chorus of Greek Satyrplay», in CSAPO, E. & MILLER, M. C. (eds.), *Poetry, Theory, Praxis. The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Essays in Honour of William J. Slater*. Oxford: Oxbow Books, 100-121.

—, 2010. «Dance in Satyr Play», in TAPLIN, O. & WYLES, R.: 213-229.

—, 2012. «The Satyr Plays of Sophocles», in MARKANTONATOS, A.: 211-241.

- SETTI, A. 1981. «Eschilo Satirico I» en *Eschilo satirico ed altri saggi*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 15-67.

- SHAW, B.D. 1982-1983. «'Eaters of flesh, drinkers of milk': the ancient Mediterranean ideology of the pastoral nomad» *AncSoc* 13/14: 5-31

- SKYDSGAARD, J.E. 1988. «Transhumance in ancient Greece», in WHITTAKER, C.R. (ed.), *Pastoral economies in Classical Antiquity*. Cambridge: The Cambridge Philological Society, 75-86.

- SLATER, N.W. 2005. «Nothing to do with Satyrs? *Alcestis* and the concept of prosatyric drama», in HARRISON, G.W.M.: 83-101.

- SLENDERS, W. 2012. «Sophocles Ichneutae or How to Write a Satyr Play», in ORMAND, K.: 155-168.

- SNELL, B. 1937. *Euripides Alexandros und andere Strassburger Papyri mit Fragmenten griechischer Dichter*. Berlin: Weidmann.

- SOMMERSTEIN, A.H. (ed.). 2003. *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean fragments.* Bari: Levante Editori.

—, 2010 (2nd ed.). *Aeschylean Tragedy*. London: Duckworth.

- STEFANIS. A. 1997. *Le messager dans la tragédie grecque*. Athina: Akadimia Athinon.

- STINTON, T. C. W. 1965. *Euripides and the judgement of Paris.* London: The Society for the promotion of Hellenic Studies.

- STOREY, I.C. 2005. «But comedy has satyrs too», in HARRISON, G.W.M.: 201-218.

- STOREY, I.C. & ALLAN, A. 2005. *A guide to ancient Greek drama*. Oxford: Blackwell.

- STRAUSS CLAY, J. 1989. *The Politics of Olympus. Form and meaning in the major Homeric Hymns.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

— , 2003. *Hesiod's cosmos*. Cambridge: Cambridge University Press.

—, 2009. «*Works and Days*: Tracing the Path to *Arete*», in MONTANARI, F., RENGAKOS, A. & TSAGALIS, Ch.: 71-90.

- SUTTON, D. F. 1972. «Satyric qualities in Euripides' *Iphigenia in Tauris* and *Helen*», *Rivista di Studi Classici* 20: 321-330.

—, 1974a «A Handlist of Satyr Plays», *Harvard Studies in Classical Philology* 78: 107-143.

—, 1974b «Sophocles' *Inachus*», *Eos* LXII: 213-226.

—, 1974c. «Satyr Plays and the Odyssey», *Arethusa* 7.2: 161-185.

—, 1980. *The Greek Satyr Play*. Meisenheim am Glan: Hain.

- SVENBRO, J. 1976. *La parole et le mabre. Aux origines de la poétique grecque*. Lund: [s.n.].

- TAPLIN, O. 1977. *The stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.

—, 1980. «The Shield of Achilles within the Iliad», *G&R* 27.1: 1-21.

—, 2005 (2nd Ed. Repr.). *Greek Tragedy in Action*. London & New York: Routledge.

—, 2007a. «Some assimilations of the homeric simile in the later twentieth-century poetry» in GRAZIOSI, B. & GREENWOOD, E. (eds.), *Homer in the Twentieth Century: Between World Literature and the Western Canon*. Oxford-New York: Oxford University Press, 178-190.

—, 2007b. *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

- TAPLIN, O. & WYLES R. (eds). 2010. *The Pronomos Vase and its context*. Oxford: Oxford University Press.

- TIMPANARO, S. 1996. «Dall'*Alexandros* di Euripide all'*Alexander* di Ennio», *RFIC* 124.1: 5-70.

- TSAGALIS, Ch. 2009. «Poetry and Poetics in the Hesiodic Corpus», in MONTANARI, F., RENGAKOS, A. & TSAGALIS, Ch.: 131-178.

- USSHER, R.G. 1971 «The *Cyclops* of Euripides», *G&R* 18.2: 166-179.

—, 1974. «Sophocles' "Ichneutai" as a satyr-play», *Hermathena* 118: 130-138.

—, 1977. «The Other Aeschylus: A Study of the Fragments of Aeschylean Satyr Plays», *Phoenix* 31.4: 287-299.

- VERNANT, J.P. 1973. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona: Ariel (Original: *Mythe et pensée chez les Grecs*, París: Éditions Maspiero, 1965).

—, 1989. «Food in the Countries of the Sun», in DETIENNE, M. - VERNANT, J.P. (eds.), *The Cuisine of Sacrifice among the Greeks*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 164-69. (Original: *La cuisine de sacrifice en pays grec*, Paris: Gallimard, 1979)

—, 2002. « Ambigüedad e inversión: sobre la estructura enigmática del *Edipo rey*», en VERNANT, J.P., VIDAL-NAQUET, P. (eds.), *Mito y tragedia en la Grecia antigua, vol. I.* Barcelona: Paidós, 103-135. (Original: *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris: Éditions Maspiero, 1972)

- VIDAL-NAQUET, P. 1983. *Le chasseur noir. Formes de pensées et formes de société dans le monde grec*. Paris: La Découverte.

- VOELKE, P. 1992. «Monde pastoral et monde urbain: du *Cyclope* d'Euripide aux *Boucoliastes* de Théocrite», *EL* 1: 5-22.

—, 2001. *Un thêatre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique.* Bari: Levante Editori.

- WEBSTER, T.B.L. 1967. *The Tragedies of Euripides*. London: Methuen and Co Ltd.

- WERRE-DE HASS, M. 1961. *Aeschylus's Dictyulci: An Attempt at Reconstruction of a Satyric Drama*, Leiden: E.J. Brill.

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

- WILSON, P. 2010. «The man and the music (and the choregos?)», in TAPLIN, O. & WYLES, R.: 180-212.

- WINKLER J. J. 1992. «The Ephebes' Song: *Tragōidia* and *Polis*», in WINKLER, J.J. & ZEITLIN, F.I.: 20-62.

- WINKLER, J. J. & ZEITLIN, F. I. (eds.). 1992. *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

- WISE, J. 1998. *Dionysus Writes. The Invention of Theatre in Ancient Greece.* Ithaca and London: Cornell University Press.

- WRIGHT, M. 2005. *Euripides' escape tragedies. A study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians.* Oxford: Oxford University Press.

- YZIQUEL, Ph. 2001. «Le drame satyrique eschyléen», *CGITA* 14: 164-169

- ZAGAGI, N. 1999. «Comic Patterns in Sophocles' *Ichneutai*», *in* GRIFFIN, J. (ed.). *Sophocles Revisited: Essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones.* Oxford: Oxford University Press. 177-218.

- ZEITLIN, F.I. 1992. «Playing the Other: theatre, theatricality, and the feminine in Greek drama», in WINKLER, J.J. & ZEITLIN, F.I.: 63-96.

- ZIMMERMANN, B. 2012. «Minor characters in Sophocles», in MARKANTONATOS, A.: 507-512.