

thersites

11/2020

Annemarie Ambühl (Ed.)

tessellae –
Birthday Issue for
Christine Walde



Imprint

Universität Potsdam 2020

Historisches Institut, Professur Geschichte des Altertums
Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam (Germany)
<https://www.thersites-journal.de/>

Editors

Apl. Prof. Dr. Annemarie Ambühl (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)
Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink (Universität Potsdam)
Dr. Christian Rollinger (Universität Trier)
Prof. Dr. Christine Walde (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

ISSN 2364-7612

Contact

Principal Contact

Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink
Email: thersitesjournal@uni-potsdam.de

Support Contact

Dr. Christian Rollinger
Email: thersitesjournal@uni-potsdam.de

Layout and Typesetting

text plus form, Dresden

Cover pictures:

- 1 – Medallion of the Mainz Orpheus Mosaic. Photo by J. Ernst.
- 2 – Syrian banknote (front of the 500-pound note). Photo by Anja Wieber.

Published online at:

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11>

This work is licensed under a Creative Commons License:
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).
This does not apply to quoted content from other authors.
To view a copy of this license visit
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

IRENE M. WEISS

(Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

Amarilis y la belleza de Zacinto: voces de poetas en el idilio 4 de Teócrito

Abstract Theocritus' id. 4 has been considered by some scholars as an example of rural mime; the fact that the poem, a unique case in the *Corpus Theocriteum*, does not contain any pastoral song or contest contributes to the impression of 'realism'. This lack could be an obstacle for the poetological approach to the bucolic genre in antiquity, which considers metapoetry as its main feature. Our reading of the idyll shows that this limitation is only apparent.

Keywords Theocritus, bucolic genre, metapoetry, intertextuality, Aristophanes

1. UN INICIO AGONAL

El cuarto idilio es un caso curioso dentro de la poesía bucólica teocritea, porque aparentemente no registra ningún canto, ni como intercambio entre pastores (idd. 5, 6, 7, [8], [9]) o segadores (id. 10), ni como canto individual o ‘solista’ (idd. 1, 3, 11). Esta característica podría presentar una dificultad a una de las lecturas más convincentes – si no *la* más convincente – de la poética bucólica, la de E. A. Schmidt. En efecto, el estudioso define el género bucólico, término que él asigna exclusivamente a la poesía de pastores de la Antigüedad para distinguirla de la pastoril moderna, como poesía que se caracteriza por tener un objeto específico: los cantos de pastores y los pastores-poetas. Tal metapoeticidad constituye para Schmidt el rasgo esencial del género.¹ Desecha el presunto obstáculo que podrían presentar el id. 4 y la ecl. (égloga) 1 de Virgilio, pues también ellos incluyen el motivo del canto o de la música. En el caso del id. 4, ejemplifica su aserto con los vv. 29–37.² Con esto limita Schmidt la dimensión metapoética del poema a esa breve sección. En las páginas que siguen nos proponemos mostrar, en cambio, que el rasgo de reflexividad se extiende más allá de la tirada comprendida en esos versos. La singularidad del idilio depende, según entendemos, de que en él se entretengan citas y voces poéticas poco definidas o de difícil identificación, que imprimen en el texto una dinámica de corte altamente alusivo. Se diferencia con esto de otros idilios en los que la reflexión se logra incluyendo un canto en otro e ilustrando en el canto incluido algún aspecto de la realización poética que ha sido anunciado en el canto incluyente, como en los idd. 1, 3 ó 7,³ o presentando un certamen poético, como en el caso de los idd. 5, 6, [8], [9]. Nuestra interpretación, de carácter poetológico, se contrapone a una de las más difundidas aproximaciones al poema, que lee tanto este idilio como el id. 5 desde una

¹ Cf. Schmidt (1972) 15–17.

² Cf. Schmidt (1972) 19, n. 14. En p. 19 especifica: “Man sagt zur Beschreibung bukolischer Gedichte [...], daß sie alle ohne Ausnahme das Motiv des Gesanges bzw. der Musik enthalten.”

³ Para ejemplificar con los idilios más claramente metapoéticos, podemos decir que el canto de Tirsis, incluido en el id. 1, es ejemplificación del “τᾶς βουκολικᾶς ἐπὶ τὸ πλεόν ἴκειο μοίσας” del v. 20, y que un papel semejante cumplen en el id. 7 los cantos de Lícidas y Simiquidas, esta vez respecto de la exhortación del segundo en v. 36 (βουκολιασδώμεσθα) a cantar un tipo particular de cantos.

perspectiva ‘realista’.⁴ Para algunos críticos, se trataría de versiones rurales de la literatura mimética urbana,⁵ según el modelo creado por Sofrón y cultivado, también en período alejandrino, sistemáticamente por Herodas, ocasionalmente por el mismo Teócrito.⁶ Sin duda el id. 4, de carácter dialógico, juega con aspectos del mimo; no son sin embargo los decisivos.

Empecemos por la estructura del idilio. Se desarrolla como un diálogo entre dos figuras: Coridón, cuyo nombre conocemos ya desde el inicio gracias al vocativo del v. 1, y Bato, de quien hasta el v. 41 ignoramos cómo se llama. Los 63 versos del poema se pueden dividir en cinco secciones, de las que las cuatro primeras tienen un número equiparable de versos (14–14–15–14). Este equilibrio en la distribución de los versos destaca la homología entre las cuatro partes del poema.

En el vivo diálogo de la primera sección (vv. 1–14), agilizado por el recurso a la esticomitia, asistimos al encuentro aparentemente casual entre Bato y Coridón. Se conocen, el ambiente local les es familiar a ambos, lo que queda probado por el hecho de que Bato pregunte si el ganado que cuida Coridón es de un tal Filondas.⁷ Con todo, el desconocimiento que tiene Bato de ciertas circunstancias da a entender que ha estado una temporada ausente. Coridón aclara que está pastoreando las vacas de Egón, quien se las ha dejado a cargo para ir a los juegos olímpicos, acompañando a Milón. Bato reacciona burlándose de la circunstancia; Coridón, en tono conciliador, reproduce una opinión que ‘le’ (viv) atribuye la fuerza y el vigor de Hércules; el referente del viv queda impreciso. Agrega que

4 De carácter metapoético es también la ingeniosa lectura de Piacenza (2006), pero su empeño en encontrar una correspondencia entre cada una de las figuras presentes o ausentes en el idilio y algún poeta alejandrino (la evocación de Calímaco en Bato ya la había avanzado Reitzenstein en 1893) socava, en su rigidez, la alusividad propia de la poesía alejandrina.

5 Inclusive Gow, aún adelantando que el id. 4 está lejos del realismo de Herodas, o del que se refleja en el id. 15, considera que “the absence of restriction in the subject matter gives it a liveliness and verisimilitude nearer akin than any other in the bucolic Idylls to the vivacity of id. 15.” (Gow [1952] II 76). La cercanía al mimo urbano estaría entonces para él en el hecho de que no haya un tema de especial relevancia. Sin querer entrar en este lugar en el debate sobre la mayor o menor plausibilidad del “mimo rural”, remito a la distinción que hace Nauta (1990) 122 con n. 30, entre el hecho indiscutido de que hay rasgos del mimo en el epos bucólico – con la consecuente y buscada tensión que surge de la conjunción de un género ‘popular’ y el verso heroico – y la afirmación, muy discutible, de que existe un “mimo hexamétrico” (ver Effe [1977] 15). Cf. además Weiss (2011) 189–190.

6 Así en el id. 15.

7 Este nombre es uno de los tantos puntos de contacto entre los idd. 4 y 5; cf. 5,114.

el ganado extraña a Egón, lo que deriva en nuevas observaciones mordaces de Bato, esta vez sobre el estado de abandono del ganado.

En la segunda sección (vv. 15–28), la serie monostíquica es reemplazada por una alternancia de breves parlamentos de tres versos por interlocutor, exceptuados los dos primeros. En ella se suceden, siempre en boca de Bato y en el tono de chacota o de provocación que lo caracteriza en esta primera parte del idilio, tres claras alusiones al quehacer poético: la primera se encuentra en la metáfora del v. 16, *μη πρῶκας σιτίζεται ὥσπερ ὁ τέττιξ* ('no se alimentará del rocío como la cigarra, ¿no?'); con ella describe Bato en primera instancia la flacura de una de las terneras de Egón, pero remite, en un segundo momento, a una imagen del poeta que, a más tardar desde el *Fedro* platónico (258e–259d), quedó plasmada en el mito de los hombres subyugados por el canto de las Musas, que terminan convirtiéndose en cigarras. Gran relevancia adquiere la comparación en el comienzo de los *Aetia*, donde Calímaco dedica varios versos a equipararse con el insecto cantor (cf. fr. 1, vv. 29–36).⁸ La segunda alusión está mediada por el empleo, en el v. 20, de vocabulario poetológico alejandrino: *λεπτὸς μὲν χῶ ταῦρος ὁ πυρρίχος* ('también el toro, el rojizo, está delgado'), donde, al igual que en el ya citado proemio programático de los *Aetia* (cf. fr. 1, vv. 23–24), encontramos asociado el ganado a un adjetivo caracterizador tanto de la poética calimaquea como de la teocritea. La tercera alusión es la del v. 28, cuando Bato menciona el instrumento musical emblemático de la poesía pastoril, la siringa (*χὰ σῦριγξ εὐρῶτι παλύνεται, ἄν ποκ' ἐπάξα*, 'y la siringa que en otro tiempo ajustaste se cubre de moho'). Metonímicamente está también expresada la ejecución del canto, que podemos presumir pastoril, por su vinculación con la siringa. Las tres referencias señaladas dan a entender que es Bato quien introduce en el diálogo, en un tono algo desafiante, el plano de la reflexión poética. Inicialmente, Coridón no reacciona; su respuesta ante el tema que propone Bato se hace esperar. Sólo cuando este último menciona la siringa arruinada por el desuso entra el pastor en el orden metapoético sugerido por Bato, y por lo tanto en el código 'musical' que éste le venía insinuando en las alusiones anteriores.

El centro poetológico del idilio lo constituye sin duda la tercera sección (vv. 29–43), que tiene un verso más que las otras tres: a los nueve versos que contienen el repertorio de Coridón, siguen la respuesta de tres versos de Bato (vv. 38–40) y un cierre, también de tres versos, en la voz de Coridón (vv. 41–43). La cantidad de quince versos desarrolla y lleva a su plenitud (3 x 5) la serie de las sucesivas

⁸ La última edición de los *Aetia*, Harder (2012), no difiere en este pasaje de la de Pfeiffer.

triadas anteriores (vv. 17–38), con lo que el pasaje adquiere una clara relevancia dentro de la composición total del poema.

En la cuarta sección (vv. 44–57) han desaparecido el tono de provocación y la agresividad de Bato, hecho que ha sido notado en general por la crítica.⁹ Las figuras dialogan pacíficamente, y Bato inclusive le pide a Coridón que le saque una espina que se le ha clavado en el pie, ocasión que aprovecha el último para instruirlo sobre la vida rural. Estas indicaciones de Coridón acentúan la sensación de que Bato, de quien en ningún momento se dice qué tipo de ganado pastorea, no sea ‘pastor’ en el sentido de que cuide algún tipo de ganado.¹⁰ Lo que en cambio sí es evidente, como hemos visto, es que se interesa por la actividad musical. La quinta sección del idilio la constituyen los seis versos de cierre (vv. 58–63), un retorno al cotilleo del inicio del poema.

2. EL REPERTORIO DE CORIDÓN

Ante la provocación de Bato en los vv. 15–28, Coridón responde, según acabamos de ver, con una tirada de nueve versos, la más larga del idilio. La transcribimos, junto con el diálogo que le sigue:

- KO. οὐ τήνα γ', οὐ Νύμφας, ἐπεὶ ποτὶ Πῖσαν ἀφέρπων
 δῶρον ἐμοί νιν ἔλειπεν· ἐγὼ δέ τις εἰμὶ μελικτάς, 30
 κεῖ μὲν τὰ Γλαύκας ἀγκρούομαι, εὖ δὲ τὰ Πύρρω.
 αἰνέω τάν τε Κρότωνα – ‘Καλὰ πόλις ἅ τε Ζάκυνθος ...’–
 καὶ τὸ ποταῶν τὸ Λακίνιον, ἄπερ ὁ πύκτας
 Αἴγων ὀγδώκοντα μόνος κατεδαίσατο μάζας.
 τηγεί καὶ τὸν ταῦρον ἀπ' ὄρειος ἄγε πιάξας 35
 τᾶς ὀπλᾶς κῆδωκ' Ἀμαρυλλίδι, ταὶ δὲ γυναῖκες
 μακρὸν ἀνάυσαν, χῶ βουκόλος ἐξεγέλασεν.
- BA. ὦ χαρίεσσ' Ἀμαρυλλί, μόνας σέθεν οὐδὲ θανοίσας
 λασεύμεσθ'· ὅσον αἶγες ἐμὶν φίλαι, ὅσον ἀπέσβης.
 αἰαῖ τῷ σκληρῷ μάλα δαίμονος ὅς με λελόγχει. 40

⁹ Cf. Haber (1994) 23.

¹⁰ El v. 39, como veremos más adelante, no implica necesariamente que sea cabrero, aunque la crítica lo interprete en general así.

- KO. θαρσεῖν χρή, φίλε Βαττε· τάχ' αὔριον ἔσσειτ' ἄμεινον.
 ἐλπίδες ἐν ζωοῖσιν, ἀνέλπιστοι δὲ θανόντες,
 χῶ Ζεὺς ἄλλοκα μὲν πέλει αἴθριος, ἄλλοκα δ' ὕει.¹¹
- CO: No es así, por las Ninfas, cuando salió para Pisa
 me la dejó de regalo, pues soy alguien como cantor, 30
 y preludeo muy bien lo de Glaucia y lo de Pirro
 sé el elogio de Crotona – ‘hermosa ciudad es Zacinto’–,
 y del templo de [Hera] Lacinia que da hacia el Oriente, donde el boxeador
 Egón deglutió, él solo, ochenta tortas.
 También ahí, apresando al toro por la pezuña, lo bajó 35
 desde la montaña y se lo dio a Amarilis; las mujeres
 chillaban fuertemente y el vaquero se reía de ellas.
- BA: Oh graciosa Amarilis, la única; aun muerta
 no te olvidamos. Cuanto las cabras me son queridas, así [te quería]
 cuando te fuiste. 40
- Ay, ay, mucho me ha tocado de un duro destino. 40
- CO: Hay que tener ánimo, amigo Bato. Probablemente el mañana será
 mejor.
 Mientras haya vida hay esperanzas, los muertos son los que no
 tienen esperanzas.
 Zeus hace que a veces haya cielo sereno, y que otras llueva.¹²

En la primera tríada Coridón comienza dando prueba, con las dos primeras menciones (τὰ Γλαύκας [...] τὰ Πύρρω), de que como cantor tiene un nombre, es alguien.¹³ El mismo se ha autocalificado como μελικτάς, un término del que

¹¹ Sigo la edición de Hunter (1999).

¹² A menos que haya indicación contraria, las traducciones son de mi autoría.

¹³ La interpretación de “τις εἰμι μελικτάς” depende de cómo comprendamos la sintaxis. Gow (1952) II 83 y Hunter (1999) 136 optan por entender el pronombre indefinido τις como adjetivo; el tono, en ese caso, es depreciativo, y el pronombre es interpretado como un τις de modestia. Legrand (1967), seguido por García Teijeiro & Molinos Tejada (1986), considera que el τις es de valoración positiva; no lo traducen, en consecuencia, como atributo del sustantivo, sino como predicativo: ‘soy alguien/tengo un nombre como cantor’. Legrand (1967) 40: “Et je m’entends en quelques peu en musique!”; García Teijeiro & Molinos Tejada (1986) 83: “Yo soy hombre aficionado a la música”. Una interpretación que resulta más plausible, dado que Coridón va a dar de inmediato pruebas de su competencia musical. Ninguno de estos editores, sin em-

nos queda un solo testimonio incierto antes de Teócrito.¹⁴ El escoliasta aclara escuetamente “μελικτάς: τραγωδητής· μελίζω γὰρ τὸ τραγωδῶ” (‘pues entono el canto’), explicando el inusual sustantivo por medio de un *hárax legómenon*, τραγωδητής.¹⁵ Es evidente que el vocablo, tan fuera de lo común, tiene para Coridón una connotación prestigiosa, es por ello que traduzco el pronombre τις como predicativo. ¿Hay diferencias entre el tipo de cantor que designa μελικτάς y el que se entiende bajo αοιδός, expresión con la que en otros idilios se denomina al pastor en tanto cantor?¹⁶ Lo inusual del primer término hace que sea difícil responder a esta pregunta. Manifiesto es en cambio que Coridón, como prueba de que cumple con la condición de μελικτάς, *menciona*, sin reproducirlo, parte de su repertorio, comenzando con la referencia a algo de la producción de Glauca y algo de la de Pirro. Diversas fuentes antiguas dan indicio suficiente de que el género cultivado por estos dos poetas era el de la poesía lasciva y urbana.¹⁷ En la segunda tríada amplía su repertorio cambiando de género. En efecto, las dos piezas que menciona son de carácter epidíctico-celebratorio: la fundación

bargo, se detiene en el sustantivo μελικτάς. Dover (1971) 124 sí lo hace, pero permanece en el plano meramente conjetural: “μελικτάς: Probably ‘singer’, in view of 32, and μέλισμα is song in XIV.31.” Añade a esto la aclaración de que es posible tocar un instrumento de viento y cantar, si se alternan los dos medios.

14 La principal fuente antigua es precisamente el pasaje de Teócrito que nos ocupa. Aparte de esto, antes de Teócrito se encuentra sólo en el fr. 340 M. de Píndaro: μελικτάς ὄδοιπόρους θαλάσσης, en el que es imposible inferir el contexto; después de Teócrito, sólo en Ps.-Mosco, *Epitaphios Bionos* v. 7 – evidente recepción de Teócrito –, y en un pasaje de las *Epístolas* de Juliano el Apóstata.

15 El único testimonio del término son los escolios a Teócrito (= Σ). LSJ consigna erróneamente τραγωδητής como sinónimo de τραγωδός, “member of the tragic chorus”, repitiendo la definición que da Pape (1888). Ni uno ni otro tienen sin embargo en cuenta que, en el griego bizantino del escoliasta, τραγωδητής indica simplemente al cantor, cf. Sophocles (1957) s. v.

16 Idd. 5,80; 7,38.

17 Según los escolios, Glauca fue una tañedora de lira o arpa en época de Ptolomeo Filadelfo (s. III a. C.), otras fuentes confirman su existencia. Wendel (1966) 144 señala que, según Teofrasto, un carnero se había enamorado de ella (¿relación con el mundo rural?). Sobre sus composiciones lascivas, ver Hédilo, *HE* 1883 (epitafio a Teón), Plut. Mor. 397a, que destaca su reputación como citarista; cf. Maas (1910) 1396–1397. De Pirro, eritreo o lesbio, dicen los escolios que era μελῶν ποιητής, compositor de melodías, y un escolio agrega que fue posterior a Filóxeno (ss. V–IV a. C., cf. Wendel [1966] 145), podría ser un contemporáneo de Teócrito; cf. los comentarios al verso en Gow (1952), García Tejeiro & Molinos Tejada (1986), Hunter (1999). Pirro ha sido identificado con Pyrrhus, un κιναιδόλογος (= compositor de versos obs-

de Crotona,¹⁸ una *ktísis* por lo tanto,¹⁹ y el elogio del templo de Hera Lacinia, cercano a la Crotona siciliana. Sea como ‘muestra’ de su destreza en la primera de las celebraciones, o simplemente para recordarle a Bato de qué elogio se trata, Coridón cita en el v. 32 un fragmento, ‘Καλὰ πόλις ἅ τε Ζάκυνθος ...’, para el que quizás podemos suponer un breve acompañamiento melódico.²⁰ Este final del v. 32 parece ser el único ‘canto’ incluido en el no escaso repertorio de Coridón.

Dentro de este elenco de canciones que el pastor declara saber ejecutar en su calidad de μελικτάς, es difícil reconocer alguna de asunto pastoril. Coridón no diferiría en esto de otros pastores teocriteos, como por ejemplo Simiquidas en el id. 7, o el cabrero del id. 3, cuya serenata consiste en una serie de ejemplos míticos tradicionales. No cabe duda, sin embargo, de que el repertorio de Coridón es mucho más amplio que el de cualquier otro pastor de los idilios.

3. LOS VV. 33–37

A lo señalado hasta ahora sobre el repertorio de Coridón se agrega la incertidumbre que plantean los versos que van desde el final del v. 33 al v. 37, ¿en qué relación están con los precedentes? En el plano sintáctico, es evidente que la subordinada relativa que empieza en ἔπερ depende, a través de su antecedente (τὸ ποταῶνον τὸ Λακίνιον), del αἰνέω del v. 32. Pero, ¿depende también el contenido, o el pronombre relativo es simplemente un puente argumental? Está claro

cenos) milesio mencionado en Ath. 14,620E y en Suidas (s. v. Σωτάδης), cf. Gow (1952) II 83. Hunter (1999) 137 considera plausible esta identificación, teniendo en cuenta el tipo de humor que maneja el idilio.

18 El escoliasta relaciona esta mención con la fundación de Crotona por Crotón, hijo de Feacio, en Sicilia; no se trataría por lo tanto de la Crotona italiana y pastoril que es escenario de nuestro poema: “τὰ δὲ πράγματα ἐν Κρότωνι τῆς Ἰταλικῆς” (‘la acción es en la Crotona itálica’), dice Σ en la introducción al idilio.

19 El género era muy popular en la literatura alejandrina, cf. Barbantani (2015).

20 No es fácil entender en qué relación está este hemistiquio con la primera parte del verso. Edmonds (1977) 54 enmienda la sintaxis para hacer depender la cita de una comparación con Crotona (Κροτώνα καλὰν πόλιν ἅτε Ζάκυνθον, ‘Crotona, una hermosa ciudad, como Zacinto’). Más convincente Hunter (1999) 137, quien afirma que la cita da pie a un priamel que es probable que culminara con la superioridad de Crotona. El escoliasta, como hemos visto, considera que se trata de una ciudad homónima en Sicilia, cf. Wendel (1966) 145.

que por él tenemos el escenario, pues la mención del templo de Hera²¹ da el pie para lo que sigue: la referencia a la ingesta de ochenta tortas por parte del ‘púgil Egón’, glotonería comparable a la que sobre todo la comedia atribuía a Hércules. También el *τηνεὶ* del v. 35 (comienzo de la tercera tríada) confirma la escena, cercana a Crotona, lugar de juegos atléticos, donde se presenta a Egón bajando un toro de la montaña para ofrecérselo a Amarilis. El contexto de ‘cortejo’ amoroso despierta chillidos entre el público femenino y como respuesta carcajadas en Egón. Las exageraciones y la expresividad de las mujeres y del mismo vaquero hacen que esta segunda hazaña se mantenga en la vis cómica de la primera.

Revisemos lo que dicen sobre este pasaje los comentarios de mayor interés para nuestro objetivo:

- Los escolios hacen notar que las hazañas que se le atribuyen a Egón son las que se cuentan en realidad de un tal Astianacte milesio,²² tanto por la proeza de aferrar un toro de su rebaño por la pezuña como por su voracidad. Al destacar la alusión intertextual – de la que no menciona un ‘autor’ –, parece poner en duda que sea el pastor quien las haya cumplido.
- Gow observa que hay semejanzas también con hazañas reportadas para otros como, por ejemplo, Titormo (Ael. VH 12,22) o el mismo Milón (Ath. 10,412E).²³
- Hunter va un paso más allá. Para él es de particular interés el paralelo con la historia del modo en que Teseo, el héroe ateniense hijo del rey Egeo (el estudioso hace notar que Aigeus es un nombre similar al del vaquero del id. 4), llevó a la fuerza al toro de Maratón hasta Atenas. Constata semejanzas entre nuestro pasaje y algunos fragmentos de la *Hecale* de Calímaco, cuyo protagonista es precisamente Teseo. Aporta además unos versos que tienen muchas similitudes con el id. 4,33–37, inclusive en lo que respecta a la ruidosa respuesta de las mujeres ante el hecho heroico.²⁴ Con ello, a diferencia de lo que pasaba en los dos casos anteriores, está remitiendo a un posible intertexto alejandrino, la *Hecale* de Calímaco; esta indicación permitiría inferir que tam-

21 Las referencias al Esaro y al Latimno en los vv. 17 y 19 ubican la escena en el sur de Italia.

22 Cf. Wendel (1966) 145–146.

23 Cf. Gow (1952) II 34.

24 Cf. Hunter (1999) 138. El estudioso cita del Fr. 260 (= 69 Hollis) de la *Hecale* los vv. 4 “μακρὸν ἄυσε”, cf. id. 4,37 “μακρὸν ἀνάυσαν”; 9 “ζῶδὸν ἄγων τὸν ταῦρον”, cf. id. 4,35 “τὸν ταῦρον ... ἄγε”; 14–15 “αἰ δὲ γυναῖκες ... στόρνησιν ἀνέστεφον”, cf. id. 4,36 “ταὶ δὲ γυναῖκες”. Hunter constata además que la celebración calimaquea de Teseo tiene lugar en un paisa-

bién en los vv. 16 y 20, señalados más arriba, hay una alusión al Cireneo, pero a los *Aetia*. Como resultado de sus observaciones, Hunter califica los versos dedicados a Egón en el idilio como ‘epinicio cómico’.²⁵ Al clasificarlos así, nos coloca en un registro genérico que supera tanto la mera asociación geográfico-argumental, es decir, la mención del templo de Hera Lacinia, cercano al lugar del encuentro de Bato y Coridón (cf. vv. 33 y 35), como las eventuales referencias intertextuales que sugieren el escoliasta o Gow.

- Kampakoglou (2014) adhiere a la propuesta del epinicio, pero haciéndolo empezar en αὐτέω, lo que le permite, tras una fuerte enmienda del texto, explicar la mención de Zacinto como alusión a un epinicio perdido de Simónides. La imaginería erótica a la que recurre el *laudator*, Coridón, para destacar las virtudes atléticas del *laudandus* sería para el estudioso una prueba de que el pasaje sigue el modelo de la lírica coral, en especial pindárica; a falta de la habitual referencia mítica, Kampakoglou interpreta como tal las hazañas locales de Egón (vv. 34–36).²⁶

Estas lecturas apuntan a subtextos, pero las dos primeras, según parece, remiten a ‘Teócrito’ como origen del juego alusivo. Estaríamos así ante una alusión de primer nivel, en la que el relato que hace Coridón de ‘hazañas’ realizadas por Egón, a las que llega gracias a la mención del templo de Hera, permite descubrir los intertextos a los que recurre ‘Teócrito’. Hunter, en cambio, siguiendo una línea interpretativa que ya había sido introducida por Vetta,²⁷ consigna el ‘epinicio cómico’ como parte del repertorio de Coridón, pero aclarando que no es

je rural, y considera que esta figura clásica podría ser el modelo heroico de la hazaña de Egón, que hace bajar ‘el’ toro (aparentemente uno determinado, por eso el artículo definido) de la montaña, agarrándolo por una pezuña.

25 Toma la expresión de Vetta (1984). Dadas las supuestas circunstancias (juegos olímpicos), tal clasificación genérica es sin duda más apropiada que la de encomio que propone Guzwiler (1991) 149.

26 Kampakoglou (2014) 4–11, 19–22. El sostenido recurso al nivel especulativo para explicar diversas instancias del idilio (alusión a Simónides, relación de Egón con Amarilis, relación del pastor con su padre, paralelo con Dafnis, etc.) debilita en parte su argumentación.

27 Vox (1985) 175, siguiendo la propuesta de Vetta (1984), interpreta el pasaje también como serio-cómico: “un epinicio per Egone, sebbene – è stato notato di recente (sc. Vetta [1984] 345) – un epinicio di tono composito, serio-comico, probabilmente un’eco motivata di un genere popolare.”

necesario considerarlo como composición suya. Y agrega: “Less probable is to regard all of 32–37 (with 32 suitably emended)²⁸ as a verbatim quotation.”²⁹ Fundamental es la afirmación de que Coridón no está simplemente comunicando los hechos, tal como podíamos suponer en los escolios o Gow, sino más precisamente el *canto sobre* ellos, sea como su ‘autor’ o no. Aquí radicaría una diferencia notable con la cuarta lectura, ya que Kampakoglou no duda de que el autor del epinicio sea Coridón. Para Hunter, en resumen, el pasaje podría indicar (1) que lo que se está refiriendo son las hazañas de Egón o (2) que se trata del canto sobre ellas (“a summary of a comic ‘epinician’ for the athletic Aigon”³⁰), caso en el cual se abren las alternativas: (2a) que Coridón sea el autor, o (2b) que no lo sea – ambas estarían implícitas en la expresión “verbatim quotation”. Esta cita literal se sumaría a la del v. 32 sobre la bella ciudad de Zacinto. Esta interpretación liga por lo tanto la celebración del templo de Hera Lacinia con la de dos hechos desmesurados protagonizados por Egón. Si los primeros complementos directos del verbo αἰνέω son la ciudad de Crotona y el templo de Hera, el hecho de que también el “epinicio cómico” (Vetta, Hunter) dependa de él crea un efecto de inesperada discrepancia en las composiciones cantadas por Coridón, introduciendo un aspecto nuevo, el de la comicidad de fundamento genérico.

4. EGÓN, ¿PASTOR Y ATLETA?

A pesar de su diversidad, las mencionadas interpretaciones coinciden en que Egón es un pastor que o bien se ha convertido en atleta, o bien es simultáneamente pastor y atleta. También así en Gutzwiller (1991), quien sin embargo conigna lo sorprendente del caso.³¹ ¿Qué viabilidad tiene esto dentro del mundo pastoril teocriteo? Es curioso que la crítica – por lo que resulta de mis lecturas – omita darle una respuesta a esta pregunta clave. Es cierto que en los vv. 6–10 hay datos que podrían inducir a pensar que el pastor Egón ha optado por un cambio

²⁸ Se refiere a la enmienda de Edmonds (1977) citada más arriba, n. 20: καλὰν πόλιν ἄτε Ζάκυνθον, que Hunter (1999) 137 traduce: ‘[Kroton] a lovely city like Zakyntos’.

²⁹ Hunter (1999) 137.

³⁰ Hunter (1999) 137.

³¹ Gutzwiller (1991) 147.

radical en su vida: Coridón aclara en el v. 6 que Egón partió para Olimpia junto con Milón, y después añade la cantidad de vacas de las que se ha aprovisionado (v. 10). Pero, ¿quiere decir esto necesariamente que su idea es competir como atleta? Porque en ningún momento del pasaje se dice que Egón haya ido a Olimpia para medir su capacidad física. Lo que sí se afirma es que ha partido hacia el Alfeo acompañando a Milón, ¿no puede haber ido movido por alguna otra razón? El comentario de Bato sobre la falta de familiaridad de ‘aquél’ con la vida del atleta (v. 7, καὶ πόκα τῆνος ἔλαιον ἐν ὀφθαλμοῖσιν ὀπώπει; ‘¿Y cuándo ha visto él con sus ojos el aceite de atleta?’), no implica necesariamente que haya ido a competir, podría más bien indicar la extrañeza por el interés de un vaquero en las lides deportivas. Pero además τῆνος es cuando menos ambiguo, ¿por qué no puede tener por referente a Milón y ser otra chanza de Bato? Gow al menos cree necesario agregar una aclaración;³² para borrar las dudas, Hunter suplementa con el nombre de Egón,³³ García Teijeiro & Molinos Tejada³⁴ suplen directamente el pronombre por el nombre del pastor ausente. Por mi parte, considero que la equivocidad subyacente abre la posibilidad de que la respuesta de Coridón en el v. 8 (φαντί νιν Ἡρακλῆι βίαν καὶ κάρτος ἐρίσδεν, ‘dicen que en fuerza y vigor compite con Hércules’), en la cual nos encontramos con otro pronombre de referente ambiguo, νιν, pueda indicar también a Milón, no sólo a Egón. De hecho, Hércules pasa por ser el iniciador de la *lucha* como deporte, especialidad en la que se destacó el Milón histórico, que no era púgil, sino luchador. La réplica burlesca de Bato (v. 9: κῆμι’ ἔφαθ’ ἅ μᾶτηρ Πολυδεύκεος εἶμεν ἀμείνω, ‘también de mí decía mi madre que soy mejor que Polideuces’) deja abierta la inestabilidad referencial, ¿se autoalude comparándose con Egón, o con Milón?

Una clave de este posible juego de malentendidos está en este último nombre, Milón. Gow argumenta con razón que no se puede tratar del histórico atleta del siglo VI a. C.,³⁵ vencedor en más de treinta competencias panhelénicas, entre otras en Olimpia. Pero es inevitable que el nombre nos remita a él, no en última instancia por la estrecha relación del famoso luchador de la Grecia arcaica con la ciudad de Crotona, de cuyo círculo pitagórico formaba inclusive

32 Cf. Gow (1953) II, 78.

33 Cf. Hunter (1999) 133.

34 Cf. García Teijeiro & Molinos Tejada (1986) 81.

35 Cf. Gow (1952) II 78.

parte.³⁶ Del Milón del idilio no sabemos nada, ¿de dónde lo conoce a Egón? ¿Tiene alguna relación con el pastoreo o con tareas agrícolas o ganaderas en general? La referencia a Hércules parece más bien apuntar a una comparación con el Milón histórico, de quien Eliano recoge un episodio conocido en la Antigüedad: Milón desafiando a competir al pastor de vacas Titormo, conocido por su extremada fuerza. El vencedor fue Titormo, quien agregó una segunda hazaña a la primera, aferrando por sendas pezuñas con una mano a un toro salvaje, con la otra a otro.³⁷

Los versos iniciales del idilio avanzan entonces entre el tono de provocación que caracteriza a Bato en sus primeras intervenciones y las respuestas de Coridón, sólo en apariencia ingenuas – precisamente los versos centrales obligarán al lector a revisar esta primera impresión. Este comienzo, al que se suma la prolepsis alusiva a la anécdota asociada a Milón que acabamos de mencionar y que se va a desarrollar en los vv. 34–36, tiene consecuencias para la lectura del pasaje central del idilio (vv. 29–43).

¿Qué datos seguros tenemos sobre el ausente Egón? Sabemos que es vaquero y propietario del ganado que cuida Coridón. Éste, que sin ser siervo está en una situación subalterna,³⁸ ha quedado con el encargo de custodiarlo. Esto significa que Egón sigue siendo el dueño del ganado; no ha abandonado su condición de pastor de vacas. Como buen pastor, es también cantor: la confirmación está en que al partir le ha dejado a Coridón su siringa. Pero la relación en que queda este último por un lado con el ganado y por el otro con el instrumento es diferente: mientras que a las vacas tiene que apacentarlas (βόσκειν, v. 2), la siringa la ha recibido de Egón como regalo (δῶρον ἐμοί νιν ἔλειπεν, v. 30), hecho que Coridón justifica, como vimos más arriba, caracterizándose como τις μελικτάς. ¿Por qué ha decidido Egón regalarle la siringa a su subalterno? Ni el escoliasta ni los comentaristas se detienen en ello, probablemente porque consideran que el viaje que hace Egón a Olimpia indica el señalado cambio radical en su vida. La relación que tendría ahora con el ganado, entonces, correspondería de algún modo a la del ‘socio capitalista’.

³⁶ Cf. *ibid.* y Hunter (1999) 133. Vox (1985) 173 no duda de que la referencia a Milón tiene fines humorísticos, pero considera que es una forma de prestigiar a Egón en su intento de transformarse en atleta. Dado el anacronismo que significaría desplazar a los pastores teocriteos al siglo VI, ¿no se trataría de hiperficcionalizar la figura más que de prestigiarla?

³⁷ Cf. Ael. VH 12,22.

³⁸ En el v. 4 se queja de estar muy controlado por ὁ γέρον, probablemente el padre de Egón.

5. EL MARCO INTERTEXTUAL

Un breve excursus, antes de proponer mi interpretación de los vv. 33–37. Hay en la literatura griega, y sobre todo en la latina a partir del s. I a. C., el empleo de un manierismo que suponemos que se afirmó en el período alejandrino. Me refiero al procedimiento poético por el que el poeta aparece operando él mismo los hechos, personas o efectos que en realidad canta. Recurre para ello al reemplazo de los *verba dicendi* que refieren la acción de cantar por verbos que denotan las acciones cantadas. Se elimina de este modo el nexo entre los hechos y el *decir* sobre ellos; el poeta mismo es quien los lleva a cabo, quien *hace* lo que canta. Un ejemplo muy evidente lo ofrece Propertio en 2,34,63–64, expresando el vigor poético de Virgilio directamente con verbos de acción, sin el trámite intermediario de los verbos de decir: [Vergilius] *qui nunc Aeneae Troiani suscitavit arma / iactaque Lavinis moenia litoribus* ([Virgilio] ‘quien ahora levanta las armas del troyano Eneas y las murallas de Lavinio construidas en las orillas’).³⁹ Es muy posible que la fuente de inspiración esté en el empleo que del tropo hace el ‘homenajeado’ precisamente en las églogas. Así en la ecl. 9,19–20 de Virgilio, en la que Lícidas, apenas enterado del riesgo de muerte que ha corrido Menalcas, se pregunta: *Quis caneret Nymphas? Quis humum florentibus herbis / spargeret, aut viridi fontis induceret umbra?* (‘¿Quién cantaría Ninfas? ¿Quién sembraría la tierra de hierbas florecientes, o cubriría de verde sombra la fuente?’).⁴⁰ Es evidente el paralelo con ecl. 5,40 (*spargite humum foliis, inducite fontibus umbras*, ‘sembrad la tierra de hojas, cubrid de sombras las fuentes’), pero mientras que en este caso las imágenes se integran en el ritual funerario que Dafnis ordena hacer a los pastores, en ecl. 9,19–20 el poeta mismo es quien con su canto *realiza* las acciones; Cucchiarelli lo interpreta como expresión del “dono ‘poietico’ e orfico”⁴¹ del cantor.

Pero sobre todo es en la ecl. 6 donde adquiere una fuerza particular esta expresión del poder demiúrgico del cantor. Como bien observa Lieberg en dos enjundiosos estudios sobre el tema,⁴² a partir del v. 46 del poema (*Pasiphaen nivei*

³⁹ Otro ejemplo en Prop. 2,1,17–18.

⁴⁰ Más ejemplos en Virgilio aporta Lieberg (1982b) 264–266.

⁴¹ Cucchiarelli (2012) 459.

⁴² Lieberg (1982a) 5–45 y Lieberg (1982b). En el caso del artículo, en la primera parte el estudio analiza el tropo retóricamente, en la segunda, respecto de la ‘realidad’ que expresa.

solatur amore iuveni, ‘consuela a Pasífae del amor por un níveo toro’), al referir el canto de Sileno, la voz narradora alterna el tropo que nos ocupa con versos en que los temas están precedidos por *canebat* (v. 31), *refert* (42), *adiungit* (v. 43), *canit* (vv. 61, 64, 84). La culminación está en los vv. 62–63, en los que la figura mítico-dionisiaca es quien opera la transformación de las Helíades en árboles: *tum Phaetontidas musco circumdat amarae / corticis, atque solo proceras erigit alnos* (‘entonces envuelve a las Faetóntidas con musco de corteza amarga, y eleva del suelo altos alisos’). No hay aquí intervención de ningún *verbum dicendi*, Sileno mismo cubre a las Faetóntidas de una corteza de árbol. Lieberg observa que es difícil encontrar el término retórico que designe la figura, y señala el problema ya en Servio, quien comenta el recurso: *mira autem est canentis laus, ut quasi non factam rem cantare, sed ipse eam cantando facere videatur* (‘mas es un elogio admirable de quien canta, como si no cantara algo hecho, sino que parece que él mismo, cantando, hace la cosa’), pero no dispone de un vocablo específico para calificarlo. La poesía latina ofrece innumerables ejemplos del procedimiento,⁴³ al que los filólogos modernos le prestaron atención, sin acertar sin embargo en la designación retórica definitiva. Una solución la ofrece G. Pascoli en sus *Prose*,⁴⁴ aunque él mismo no parece estar totalmente de acuerdo con ella: braquilogía. La figura corresponde en la retórica al campo semántico de la *brevitas*: se elide uno de los términos, el lector tiene que reconocer y completar interiormente el o los elementos faltantes.⁴⁵ En su *Métalepse. De la figure à la fiction*, Genette, aportando los ejemplos de las églogas que vimos más arriba, califica la figura de ‘metalepsis de autor’.⁴⁶

43 Ver entre otros Hor. Sat. 1,10,36; 2,5,41; Juv. 7,151, cf. sobre estos pasajes Kassel (1966) 9–10. Más ejemplos en Hor. Carm. 2,1,18; Ov. Tr. 2,439, Juv. 1,162–163, Stat. Silv. 2,7,77–78; 4,2,2, con el comentario de Vollmer (1898 [1971]) 447. La lista no es exhaustiva, cf. Lieberg (1982b) 266. Wright (1983) 114–115 interpreta que también el *pascite ut ante boves, pueri, submitte tauros* de la ecl. 1,45 se inscribe en esta figura.

44 Pascoli (1953) 875.

45 Cf. Ueding (1992–2015) s. v. Brachylogie: “Der Hörer oder Leser soll Gedanken erkennen, die nicht expressis verbis ausgedrückt sind.” Se asocia ahí el recurso a la aposiopesis o reticencia.

46 Cf. Genette (2004) 10–14. Genette retoma una especificación sobre la metalepsis ya presente en Fontanier (1988) 128. Le agradezco estos datos a Alejandro Bekes.

En la literatura griega el recurso no está tan testimoniado como en la latina. Hay sin embargo en la poesía helenística un ejemplo muy citado, el de los vv. 78–84 del *Epitaphios Bionos* de Ps.-Mosco. Dice el poeta, comparando las composiciones de Homero y de Bión:

χῶ μὲν Τυνδαρέοιο καλὰν ἄεισε θύγατρα
καὶ Θέτιδος μέγαν υἷα καὶ Ἀτρεΐδαν Μενέλαον,
κεῖνος δ' οὐ πολέμους, οὐ δάκρυα, Πᾶνα δ' ἔμελλε 80
καὶ βούτας ἐλίγαινε καὶ ἀείδων ἐνόμει⁴⁷
καὶ σύριγγας ἔτευχε καὶ ἀδέα πόρτιν ἄμελγε
καὶ παίδων ἐδίδασκε φιλήματα καὶ τὸν Ἔρωτα
ἔτρεφεν ἐν κόλποισι καὶ ἤρεθε τὰν Ἀφροδίταν.

Uno cantó a la hermosa hija de Tíndaris
y al magno hijo de Tetis, y al Atrida Menelao,
mas el otro no las guerras, no las lágrimas, [a] Pan cantó 80
y con clara voz [a] los vaqueros y cantando pastoreaba
y fabricaba siringas y ordeñaba la dulce ternera
y enseñaba a los niños a besar y en el regazo
alimentaba a Eros y deseaba a Afrodita.

En este pasaje se acentúa, sin embargo, un aspecto algo diferente, porque el canto sobre personas o hechos deriva, a partir del v. 82, en verbos de hacer que expresan la creación poética misma: es evidente que las acciones son producto del canto, no producto del cantor, como veíamos en los ejemplos anteriores. Ahora el poeta no canta acciones supliendo el acto de decir por la acción misma, sino que el canto *crea* la realidad. Quizás haya que entender en este sentido las interrogaciones de la ecl. 9,19–20: la primera de ellas (*Quis caneret Nymphas?*) parece estar calcada sobre el Πᾶνα δ' ἔμελλε del v. 80; las que siguen, (*Quis humum florentibus herbis / spargeret, aut viridi fontis induceret umbra?*) hacen eco a las acciones directas – en lugar del canto acerca de ellas – que encontramos en los vv. 81–84 del *Epitaphios Bionos*.

⁴⁷ La juntura ἀείδων ἐνόμει parece remitir a Theocr. id. 11,80–81 (οὕτω τοι Πολύφαμος ἐποίμεινεν τὸν ἔρωτα/μουσίσδων ('así Polifemo pastoreaba el deseo/cantando')). Sin embargo, hay una clara diferencia en el hecho de que en Ps.-Mosco el verbo νομεύω no tiene un complemento directo, con lo que se enfatiza su intensidad 'ficcional'. Sobre el pasaje del id. 11, cf. Weiss (2017) 28–30.

Antes que en la poesía helenística, el recurso de la ‘braquilogía’ aparece en la prosa griega: así en Tucídides 1,5,2 (οἱ παλαιοὶ τῶν ποιητῶν τὰς πύστεις τῶν καταπλεόντων πανταχοῦ ὁμοίως ἐρωτῶντες εἰ λησταί εἰσιν [...], ‘los antiguos poetas, quienes querían saber de los que desembarcaban si eran piratas o no [...]), o en Aristóteles *Metaph.* 989b 33–34 (διαλέγονται μέντοι καὶ πραγματεύονται [οἱ Πυθαγόρειοι] περὶ φύσεως πάντα· γεννῶσί τε γὰρ τὸν οὐρανόν [...], ‘los pitagóricos, por su parte, discuten y se ocupan de las cosas de la naturaleza; y, en efecto, engendran el cielo [...]’) y *Poet.* 1450a 21 (οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις [...], ‘no actúan, pues, para imitar los caracteres, sino que envuelven a los caracteres con las acciones’). Como texto poético, Friedrich Leo menciona Eur. *Hec.* 466ss., donde el coro de mujeres troyanas, imaginando su futura vida como esclavas griegas, se ve enganchando los potros de hermosos carros en el peplo de Atenea.⁴⁸ No es sin embargo un ejemplo convincente, porque está claro que el tejido funge ahí de mediador estético, de ‘texto’.

Dentro del género dramático interesa más Aristófanes, que juega de diferentes maneras con el margen de comicidad que despiertan las diferentes posibilidades de asociación de la palabra poética con la acción o efecto que transmite. Un claro ejemplo del tropo que nos interesa (a saber, el poeta aparece *operando* acciones, personajes y efectos que en realidad *canta*) se encuentra en los vv. 12–15 de *Ranae* donde Aristófanes hace decir al descontento Jantias, criado de Dioniso:

τί δῆτ' ἔδει με ταῦτα τὰ σκεύη φέρειν,
εἴπερ ποιήσω μηδὲν ὄνπερ Φρύνιχος
εἴωθε ποιεῖν; καὶ Λύκις κάμειψίας;
σκεύη φέρουσ' ἐκάστοτ' ἐν κωμωδίᾳ.⁴⁹

48 [...] ἢ Παλλάδος ἐν πόλει τὰς καλλιδίφρους Ἀθαναίας ἐν κροκέωι πέπλωι ζεῦξομαι ἄρα πῶλους ἐν δαιδαλέαισι ποικίλλουσ' ἀνθοκρόκοισι πήναις [...], ‘o en la ciudad de Palas engancharé en el azafranado peplo de Atenea los potros de hermosos carros bordando en el elaborado tejido de intensos colores [...]’. Cf. Leo (1960) 39 n. 2.

49 Sigo la edición de Wilson (2007), que tiene sólo leves variantes formales respecto de Dover (1993). Curiosamente, los escolios tienen dificultad en entender el verso; lo mismo ocurre en la crítica moderna: Dindorf, Bergk, Meineke lo eliminaron; también Hall & Geldart (1956), fundándose en una nota de los escolios; Del Corno (1994) pone el verso entre corchetes. Con sensatez se sorprende ya Süß (1911) 9 de la supresión del verso o de las conjeturas sobre el pasaje: “Wundern muss man sich, dass im altertum und in der neuzeit der harmlose vers so schwere bedenken verursacht hat.”

¿Por qué entonces hacía falta que yo llevara este equipaje,
 si no haré nada de lo que Frínico
 acostumbra hacer, y Licis y Amipsias?
 Ellos una y otra vez transportan equipaje en la comedia.

Está claro que la *pointe* del pasaje está en que los mismos comediógrafos (Frínico, Licis o Amipsias) aparezcan cargando el equipaje. En este caso, el tropo es claramente vehículo de la crítica de Aristófanes al abuso de recursos bufonescos utilizados en la comedia contemporánea. Un efecto cómico semejante tiene el procedimiento en *Lysistrata*, cuando ante la pregunta de Cleónica sobre la modalidad en que harán un juramento, Lisístrata responde (Lys. 188–189): εἰς ἄσπίδ', ὄσπερ, φασίν, Αἰσχύλος ποτέ, / μηλοσφαγούσας ('sobre el escudo, como dicen que en otro tiempo hizo Esquilo al sacrificar la oveja'). La escena remite a Aesch. Sept. 42–43, donde los siete hacen una jura antes de atacar Tebas. Es decir que Lisístrata le hace realizar al trágico lo que en la tragedia realizan los personajes.⁵⁰

En Aristófanes hay también otro recurso que permite entender cómo puede estar funcionando el efecto cómico en el id. 4. En *Thesmophoriazusa*, las mujeres pretenden juzgar a Eurípides por aquello que en realidad dicen y hacen sus personajes masculinos (cf. en particular Thesm. 386–397), es decir que toda la comedia está recorrida por lo que Genette llama metalepsis de autor, porque se presenta al trágico en acciones de las que en realidad son responsables sus personajes. Pero aparte de esto, el κηδεστής (pariente) de Eurípides-personaje actúa en cierta forma como su doble,⁵¹ y se disfraza de mujer para defender al trágico de la agresión de las tesmoforiantes. La presencia de Eurípides-autor, que en

50 Dover (1993) 192 consigna también el ejemplo de Plut. 582–586. El recurso de la metalepsis de autor entra dentro del amplio abanico de posibilidades cómicas que ofrecen las relaciones entre palabra y realidad extralingüística en Aristófanes, quien sabe sacar gran provecho de ellas, exacerbando el potencial hilarante del lenguaje figurado. En *Aves*, parte de la efectividad de la propuesta de Pistetero en la construcción de la futura ciudad de Nefelococigia (Νεφέλοκοκκυγία) está precisamente en un tipo de discurso que sustituye, con la palabra, toda realidad extradiscursiva; parece una parodia del lenguaje performativo. Se trata de un giro carnavalesco en la relación lenguaje-realidad que alcanza tanto a los dioses como a los hombres: de los primeros afirma Pistetero en vv. 823–825 que la llanura flegrea es producto de su fanfarroneo; entre los segundos está el mismo Pistetero, quien funda una ciudad aérea de urbanística sólo verbal y que al final de la comedia inclusive le pone alas al insistente sicofante en un acto exclusivamente poético-discursivo (v. 1437): Νῦν τοι λέγων περῶ σε ('Ahora, por cierto, hablando te pongo alas').

51 Cf. Bonanno (1990) 253–254.

tanto 'persona' está voluntariamente ausente de la reunión femenina, se hace efectiva cada vez que el pariente introduce en sus parlamentos fragmentos de sus tragedias. Así por ejemplo cuando incluye en *Thesm.* 855–870, con algunas variantes, versos de la *Helena* y más tarde de la *Andrómeda* de Eurípides, obras poco anteriores a las *Thesmophoriazusaie* mismas. Este juego intertextual de parodia de los trágicos, en primer lugar de Eurípides, es uno de los puntales del humor aristofanesco. En *L'allusione necessaria*, Maria Grazia Bonanno presenta este medio dramatúrgico como una variante de la paramímesis. Ésta era una práctica 'burlesca' surgida en Siracusa en los ss. VI–V, probablemente con Epicarmo, quien según los testimonios parodiaba en sus piezas los mitos difundidos por los poemas épicos. Aristófanes adopta el subgénero en la variante de la paratragedia, un tipo de hipertextualidad con fines decididamente burlescos.⁵² Bonanno destaca en la paratragedia aristofanesca el entrelazamiento del texto parodiado con el de la comedia, un motivo más de hilaridad, sobre todo cuando este entrelazamiento pasa desapercibido para el espectador primero, incluido en la obra, pero no en cambio para el segundo, el público que asiste a la representación teatral.⁵³ El juego de desdoblamiento y convergencias de personajes y situaciones será también uno de los fundamentos de la comedia nueva, así como de la moderna comedia de enredos. En nuestro idilio, ya hemos visto que los versos de la primera sección juegan equívocamente con los posibles referentes del discurso.

52 Insoslayable para la profundización del tema es el volumen de Peter Rau: *Paratragedia* (1967). El extensísimo anexo de ejemplos (pp. 185–218) que ofrece el volumen permite constatar que Aristófanes usa abundante y reiteradamente el procedimiento.

53 Cf. Bonanno (1990) 260.

6. EGÓN CANTOR

Con los ejemplos vistos de ‘braquilogía’, o metalepsis de autor, y de paramímesis, volvemos a los controvertidos⁵⁴ vv. 33–37 del id. 4:

ἄπερ ὁ πύκτας
 Αἴγων ὀγδώκοντα μόνος κατεδαίσατο μάζας.
 τηνεὶ καὶ τὸν ταῦρον ἀπ’ ὄρειος ἄγε πιάξας 35
 τᾶς ὀπλᾶς κῆδωκ’ Ἀμαρυλλίδι, ταὶ δὲ γυναῖκες
 μακρὸν ἀνάυσαν, χῶ βουκόλος ἐξεγέλασεν.

donde el boxeador
 Egón deglutió, él solo, ochenta tortas.
 También ahí, apresando al toro por la pezuña, lo bajó 35
 desde la montaña y se lo dio a Amarilis; las mujeres
 chillaban fuertemente y el vaquero se reía de ellas.

Los comentarios, como vimos, ofrecen dos posibles lecturas: una (escoliasta, Gow) entiende que Coridón incluye en su elogio del templo de Hera Lacinia hazañas protagonizadas por Egón, pero hace notar que el mismo tipo de proezas han sido difundidas sobre diferentes ‘campeones’; la otra lectura (Vetta, Hunter, Kampakoglou) destaca que se trata de un ‘epinicio’, es decir de un canto que entona Coridón sobre la base de hechos protagonizados por Egón; Hunter agrega que puede o no ser cita literal. Ni la una ni la otra de estas lecturas, sin embargo, duda de que el vaquero Egón, aún antes de decidirse a acompañarlo a Milón a Olimpia, ya se ejercitaba en juegos atléticos (como púgil, o en la hazaña con el toro), reuniendo además otras características propias de los grandes atletas, como ser la voracidad. En uno y otro caso Egón es protagonista del canto de Coridón. Casi todas las lecturas coinciden también en el innegable efecto cómico del pasaje.

Para interpretar estos versos, considero decisivo volver al mundo de relaciones en que se mueven las figuras del idilio. Respecto de Coridón, Bato y Egón, remito a lo dicho más arriba (apartados 1 y 4). De Milón no sabemos nada, pero su nombre suscita una serie de inevitables connotaciones. Ante su mención al

⁵⁴ Las dificultades de interpretación del pasaje quedan documentadas en Gow (1952) II 84 y en diversos traductores, cf. Haber (1994) 22.

comienzo del idilio, los editores anotan la eventual alusión al Milón histórico. Al llegar a las supuestas hazañas excesivas de Egón, en los vv. 33–36, Gow cita a Ateneo, para mostrar que la desmesura en la comida también caracterizaba al célebre Milón.⁵⁵ Añade además el dato de la competencia de éste con el pastor de vacas Titormo, dato que Ateneo remonta a Alejandro Etolo (ἄκμῆ 280 a. C.), poeta activo en Alejandría y contemporáneo de Teócrito; cabe aclarar, sin embargo, que Titormo aparece documentado ya en Heródoto.⁵⁶ Más arriba señalamos que también Eliano (VH 12,22) refiere la competencia entre Milón y Titormo, en la que el pastor vence sin esfuerzo al célebre atleta. Al ver las hazañas de Titormo, Milón lo compara con Hércules; también en nuestro idilio, v. 8, hay una comparación con Hércules de la que en su momento indicamos la ambigüedad referencial. Esta red de asociaciones en torno al nombre ‘Milón’ de ninguna manera puede ser irrelevante. Las coincidencias entre las figuras homónimas revelan que el Milón teocriteo tiene una identificación mimética con lo que la fama transmite sobre la figura del Milón histórico. Esto puede explicar su deseo de ir a Olimpia. En una primera lectura, también Egón parece identificarse con ciertos rasgos de desmesura del Milón arcaico, pero su mimetismo va más allá, porque se extiende al de su invencible contrincante, el vaquero Titormo; entre ambos hay sin embargo una diferencia sustancial: Egón es pastor de vacas y cantor, Titormo sólo vaquero. El juego relacional entre las parejas Egón–Milón (de viaje) y Milón–Titormo (trasfondo textual ejemplar) permite afirmar que Milón y Egón, ausentes del escenario donde dialogan Bato y Coridón, desdoblan y reflejan a la célebre pareja, además de hacerlo entre sí, si atendemos a las equívocas atribuciones que despierta el inicio del idilio. Estamos ante una especie de *mise en abyme*, en la que la pareja presente (Bato–Coridón) evoca a la pareja ausente (Egón y Milón), que a su vez alude a la pareja ‘histórica’ (Milón–Titormo). El plano presente espeja y varía el plano pasado. El juego de ambigüedades que ya señalamos al comienzo del idilio no se detiene ahí. De hecho, T.J. Halbertsma prefiere leer en el v. 34 no Egón, sino Milón, porque considera absurdo que sea Egón el protagonista de los excesos; más de un estudioso comparte su lectura.⁵⁷

¿En qué relación están, como cantores, Egón y Coridón? Al partir, Egón le ha regalado su siringa a Coridón; el nexa que establece entre ellos el instrumento permite reconocer también aquí una pareja. Al donarle su siringa, Egón está

55 Cf. Ath. 10,412F.

56 Cf. Hdt. 6,127.

57 Cf. Gow (1952) II, 82.

reconociendo la calidad musical de Coridón, pero no *renunciando* a la música. También Menalcas, en la ecl. 5,85, le regala su flauta a Mopso como acto de reconocimiento. Ya vimos que el repertorio que menciona Coridón pone en evidencia su versatilidad como cantor; de hecho, su instrumento no es exclusivamente la siringa, ya que “lo de Glaucá” y “lo de Pirro” son composiciones urbanas,⁵⁸ y requieren otro tipo de acompañamiento musical. El verbo que emplea el pastor para la ejecución de ambas composiciones es ἀγκρούομαι, que implica el rasgueo de un instrumento de cuerdas, como por ejemplo la lira. Y en efecto, de Glaucá afirma Plutarco que era citarista.⁵⁹

Nuestra lectura de los vv. 33–36 se apoya tanto en las diferentes voces que asoman en el abanico musical del idilio, expreso en Coridón, aludido miméticamente en Egón, como en el desdoblamiento y mutuo reflejo de los personajes. Volvamos a algunos de los ejemplos de metalepsis de autor vistos más arriba. En Propercio 2,34,63–64 (*qui nunc Aeneae Troiani suscitát arma / iactaque Lavinis moenia litoribus*), el poeta de la *Eneida* aparece concretando las acciones que en el poema cumple Eneas; tenemos por lo tanto que imaginarlo como conductor del ejército y como constructor de la ciudad. También en los ejemplos del comienzo de *Ranae* o de *Lysistrata* los poetas aparecen cargando el equipaje en escena, o haciendo el sacrificio propiciatorio. En nuestro idilio, no hay suficientes indicios para pensar que Egón es atleta, estamos en cambio seguros de que es pastor-cantor. ¿Qué canta? La explícita versatilidad musical de Coridón permite suponer que también quien le ha regalado su siringa cultiva diversos géneros, entre ellos lo que podríamos llamar un ‘epinicio rural’ – partimos para ello de la sugerencia del “epinicio cómico” de Vetta –, según el modelo que ofrecen particularmente las hazañas del célebre vaquero Titormo. Sobre ese modelo textual proyecta Egón-cantor una figura de pastor de condiciones extraordinarias, autoestilizándolo como púgil de inmensa voracidad (tal como Hércules, el Milón histórico, Titormo), y realizando la proeza con el toro (como Titormo). Estamos ante una metalepsis de autor donde Coridón presenta al cantor Egón como protagonista de las acciones que canta, tal como Propercio presenta a Virgilio en 2,34. Hay sin embargo una diferencia, porque mientras en Propercio Virgilio no aparece como ‘general’ – aunque está claro que debemos imaginarlo así –, en el id. 4, Egón sí lo hace como púgil. Entiendo que corresponde al juego de desdoblamiento entre las parejas del idilio (históricas, míticas, pastoriles) que señalamos

58 Ver nota 17.

59 Cf. más arriba, n. 17.

más arriba. Hércules y Milón eran luchadores, el personaje del poema de Egón es boxeador. Podríamos parafrasear los versos en cuestión del siguiente modo: “Yo, Coridón, sé preluir el elogio de Crotona y el del templo de Hera Lacinia, donde Egón cantó sobre el boxeador que deglutió ochenta tortas y que bajó el toro del monte agarrándolo por la pezuña para dárselo a Amarilis. El impacto del canto de Egón fue grande entre las mujeres, lo que provocó la risa del cantor.”

El ‘epinicio rural’ no lo canta entonces Egón, que está ausente, sino que Coridón lo inserta en su propio repertorio, como Aristófanes inserta en sus comedias fragmentos de Eurípides; en uno y otro caso se alcanza un efecto cómico. En la segunda mitad del v. 36 Coridón vuelve al marco en que envuelve esa paramímesis: τὰ δὲ γυναῖκες / μακρὸν ἀνάυσαν, χὼ βουκόλος ἐξεγέλασεν. Este cierre (gritos de las mujeres, risa del vaquero), que reproduce el impacto que tuvo la pieza cuando la cantó Egón, suma al efecto que tuvo en su momento el epinicio paródico de Egón el que quiere producir Coridón en el nuevo público, o sea Bato, con la inserción paramimética de la pieza en la sucesión que ha mencionado previamente (τὰ Γλαύκας, τὰ Πύρρω, τὰν τε Κρότωνα, τὸ ποταῶον τὸ Λακίνιον).

Coincidimos por lo tanto con quienes sostienen que Coridón no está simplemente comunicando los *hechos*, tal como podíamos suponer en los escolios o Gow, sino más precisamente el *canto sobre* ellos, sea como su ‘autor’ o no. Diferimos en cambio tanto en cuanto a la autoría del ‘epinicio’, como en lo que respecta a la función que haya de atribuírsele en el repertorio de Coridón.

Resumiendo: en la tirada de Coridón encontramos una escala de ‘canto’ que va desde un primer nivel de reproducción de canciones líricas no pastoriles, tanto de carácter urbano-cortesano (Glaucia y Pirro) como etiológico (ktísis) o celebratorio (templo de Hera Lacinia), a uno segundo de reproducción del *canto* del mismo Egón *fictionalizando* poiéticamente hechos semejantes a los de Milón o Titormo, y que ofrecen paralelos con la escenificación de Teseo en la *Hecale* calimaquea. Esta última ‘alusión’ podría ser una respuesta de Coridón a las veladas alusiones a Calímaco que hace Bato en la segunda sección del idilio, pero presentándola en una doble inversión: primero, porque el responsable del canto es Egón (su voz queda enmarcada en la de Coridón); segundo, por el tono fuertemente paródico del pasaje, teñido de una cierta teatralidad.

En la medida en que Coridón menciona a *otros* poetas o cita composiciones de otros, está tomando a unos y otras como tema y *reflejándolos* en su parlamento. El oyente avisado, representado intratextualmente por Bato, tiene que poder reconocer esas piezas y clasificarlas genéricamente. Esto nos coloca en un nivel abiertamente metapoético. En el v. 33, Coridón cambia el código: deja de lado las referencias metapoéticas y reproduce un canto del mismo Egón-poeta, como si

éste fuera el ‘héroe atlético’, en la línea de un Titormo, de un Hércules o de un Teseo. El recurso por el que Coridón inserta el ‘epinicio’ de Egón en su propio canto puede calificarse de paramimético. También este procedimiento es efectivo sólo en la medida en que el receptor capte el juego intertextual y lo disfrute.⁶⁰

Podemos dar un paso más. Hemos visto que, si consideramos que Coridón reproduce una composición del mismo Egón, podemos concluir que también esta canción forma parte de su propio repertorio, no sólo del de su creador, Egón. Pero diversamente de lo que ocurre con las canciones inicialmente mencionadas por Coridón, este canto final conserva elementos pastoriles; el principal es el nombre de Amarilis. Bato, de quien poco sabemos, aparte de que tiene un evidente interés por la actividad musical – lo constatamos en el primer apartado –, entiende el giro que ha dado Coridón, y entra en el juego de las citas, respondiendo con un inicio emblemático de la poesía de asunto pastoril: “ὦ χάρεισ’ Ἀμαρυλλί”. La cita lo pone a él mismo como amante de Amarilis y cantor, ‘función’ que en el id. 3,6 tenía el cabrero sin nombre; hay con todo una diferencia, ya que Bato agrega como *variatio* que la amada ha muerto. La identificación con el protagonista del id. 3 lo lleva a mencionar su amor por las cabras, dato por el que buena parte de la crítica concluye, a mi parecer erróneamente, que Bato mismo es cabrero.⁶¹ No hay por qué. Si el comentario de Bato implica un reconocimiento del recorrido poético presentado por Coridón en su repertorio, la asimetría que parecía haber al principio entre los dos interlocutores queda superada: esto podría dar una explicación de por qué a partir del v. 44 desaparece el tono de agresividad.

Partiendo de esta lectura de los versos de Bato, la suma de lugares comunes con que responde Coridón (vv. 41–43), quien se ha revelado como verdadero μελικτάς, no implica el consuelo ingenuo por la pérdida de Amarilis. Por el contrario, es una forma de continuar el juego de citas, pero en el marco del lenguaje paremiaco-formular. Así como la voz de Bato replica, en el plano metapoé-

⁶⁰ Cf. Bonanno (1990) 267, quien retoma una afirmación del *Arte allusiva* de G. Pasquali (1968).

⁶¹ Cf. Giangrande (1977). Es poco sólido suponer, partiendo del v. 39, que es cabrero. ¿Es cantor? Una orientación la da el hecho de que pida de los demás definiciones ‘musicales’: provoca a Coridón para que pruebe sus dotes de cantor, y le critica a Egón que haya decidido *hacer* (enamorándose de la funesta victoria, cf. v. 27), en lugar de *cantar* (tiene abandonada su siringa, y su ausencia hace sufrir al ganado). ¿Interpreta bien la situación? ¿O es otra forma de provocar, para que Coridón finalmente entre en la lisa? Lo evidente es que su espíritu erístico se tranquiliza una vez que el pastor entra en terreno ‘musical’.

tico (género bucólico), el código pastoril al que alude Coridón con la mención de Amarilis, de modo semejante el ‘consuelo’ que le ofrece Coridón a Bato replica, también en el nivel de la reflexividad poética, la nueva dimensión ‘genérica’ (citas) propuesta por Bato. En la elección del registro gnómico podría inclusive haber un guiño al padre de la paramítesis, el citado Epicarmo, activo en Siracusa y conocido en la Antigüedad por sus sentencias.⁶² De hecho, el epigrama de Anth. Pal. 9,60, atribuido a Teócrito (Ep. 18), está dedicado a Epicarmo, poeta en quien el texto destaca la invención de la comedia (ὁ τὰν κωμωδίαν / εὐρῶν Ἐπίχαρμος) y sus sabias sentencias (σοφῶν ... ῥημάτων).

7. AMARILIS Y LA BELLEZA DE ZACINTO

Lo dicho hasta acá nos aleja claramente de la interpretación del id. 4 como mimo rural. Los pastores teocriteos no imitan a pastores reales; constatamos, muy por el contrario, que el mundo bucólico se rige por leyes propias. Payne hace inclusive pivotar la novedad teocritea precisamente en la invención de la pura ficcionalidad (“fully fictional”), que él opone a la ficción mimética, es decir a aquella que permite reconocer acciones humanas que podrían tener lugar en el mundo ‘real’.⁶³ Esta condición de la bucólica teocritea hace poco productiva la lectura lógico-conclusiva, que, en el caso del id. 4, se afana por definir un objetivo claro para el viaje de Egón y Milón a Olimpia. En este sentido, tampoco es orientativo el amor por la victoria (v. 27) que Bato le imputa con suspicacia a Egón, pues en definitiva se mantiene en el marco burlón que caracteriza sus primeras intervenciones. En un sistema poético autónomo como son los idilios, más provechoso es ver qué relaciones se establecen entre los personajes; en el caso del id. 4, hemos constatado la relevancia que tiene el juego de constitución y reflejo de las diversas parejas. Para esta lectura especular de los personajes, resulta enriquecedora la analogía que propone Gutzwiller entre los agones deportivos y los lite-

⁶² Diógenes Laercio 8,78 informa sobre una estatua de bronce en Siracusa, para la que Teócrito habría compuesto su Ep. 18 (Anth. Pal. 9,60). Epicarmo fue aparentemente el primero en recurrir a la paramítesis, en su caso, de los épicos; Aristófanes, ampliando las posibilidades paródicas del recurso, incluirá paratragoidíai, cf. Bonanno (1990) 263–264. Sobre lo poco, pero sustancioso, que se puede extraer del poco material restante de y sobre Epicarmo, cf. Kerkhof (2001) 116–129 y Gentili (1962) 335–337.

⁶³ Cf. Payne (2007) 1–2.

rarios. Los últimos fueron revigorizados por Ptolomeo Filadelfo, organizador de ‘juegos’ en honor de las Musas y de Apolo, y de premios para los mejores poetas. A Gutzwiller le interesa sobre todo la comparación entre un Egón-atleta, que se mide efectivamente con deportistas olímpicos, y el poeta bucólico, que compite con los grandes épicos,⁶⁴ pero, ¿por qué no ver más bien la competencia deportiva como el elemento de comparación? Leído así el idilio, no es la excelencia deportiva de Egón, sino la musical, lo que lleva a Milón a invitarlo a Olimpia.

Nuestro idilio en particular se caracteriza por la prevalencia del reflejo de diversas voces poéticas. La refracción está guiada inicialmente por las dos voces principales, las de Bato y Coridón; en ellas se espejan y enmarcan luego una serie de otras voces. En nuestro análisis hemos visto que quien abre el juego metapoético es Bato (segunda sección), pero que la verdadera densidad poetológica la propone Coridón (tercera sección), presentando un repertorio de amplio registro que incluye una cita literal sobre la belleza de Zacinto (‘Καλὰ πόλις ἅ τε Ζάκυνθος ...’), y culmina en la paramímesis de un ‘epinicio’ de Egón. Bato reconoce la propuesta estética y responde con la exclamación sobre la belleza de Amarilis (ὦ χαρίεσσ’ Ἀμαρυλλί), recurriendo así al código del mundo bucólico, el último de los que le sugiere Coridón. Más allá de este juego relativamente evidente de voces que reflejan voces, hay un segundo nivel de réplicas, menos patente, recorrido por homerismos y formulaciones épicas, que operan como contrapunto de los diversos calimaquismos señalados en el idilio. Este plano, en el que no hemos entrado, confirma la variedad de voces en juego.

El id. 4 pone de manifiesto entonces, como metapoesía, algo más que la reflexión poética sobre un objeto específico – cantos de pastores o pastores-poetas – que señala Schmidt. En este idilio encontramos *in parvo* y de forma particularmente concentrada, otro rasgo primario y constante de la poética bucólica del *Corpus Theocriteum*, y más adelante de la virgiliana: la inclusión o enmarque de unas voces en otras, su amalgama o fusión, que incluye cantos, citas y alusiones de los más diversos órdenes o géneros.⁶⁵

64 Cf. Gutzwiller (1991) 154–156.

65 Mi agradecimiento a Arturo Álvarez Hernández por muchas sugerencias enriquecedoras; a Helmut Seng, por su atenta lectura crítica.

BIBLIOGRAFÍA

- Barbantani (2015). – Silvia Barbantani, ‘Apollonios Rhodios 1776’, en David Engels & Stephan Schorn (eds.), *Die Fragmente der Griechischen Historiker Continued* (Leiden & Boston: Brill 2015) (16. August 2020 http://dx.doi.org/10.1163/1873-5363_jciv_a1766).
- Bonanno (1990). – Maria Grazia Bonanno, ‘Metateatro in parodia sulle ‘Tesmoforiazuse’ di Aristofane’, en Maria Grazia Bonanno, *L’allusione necessaria* (Roma: Ed. Dell’Ateneo 1990) 241–276.
- Coulon (1950). – Victor Coulon (ed.), *Aristophane*. Tome III, *Les oiseaux*. *Lysistrata* (Paris: Les Belles Lettres 1950).
- Cucchiarelli (2012). – Andrea Cucchiarelli (ed.), Alfonso Traina (transl.), *Publio Virgilio Marone, Le Bucoliche* (Roma: Carocci editore 2012).
- Del Corno (1994). – Dario Del Corno (ed.), *Aristofane, Le rane* (Verona: Mondadori 1994).
- Dover (1971). – Kenneth J. Dover (ed.), *Theocritus, Select Poems* (London: Macmillan 1971).
- Dover (1993). – Kenneth J. Dover (ed.), *Aristophanes, Frogs* (Oxford: Clarendon Press 1993).
- Effe (1977). – Bernd Effe, *Die Genese einer literarischen Gattung: Die Bukolik* (Konstanz: Univ. Verl. 1977).
- Edmonds (1977). – John M. Edmonds (ed.), *The Greek Bucolic Poets* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press & London: William Heinemann 1977).
- Fontanier (1988 [1827]). – Pierre Fontanier, *Les figures du discours* (Paris: Flammarion 1988).
- García Teijeiro & Molinos Tejada (1986). – Manuel García Teijeiro & Ma. Teresa Molinos Tejada (eds.), *Bucólicos griegos* (Madrid: Gredos 1986).
- Genette (2004). – Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction* (Paris: Du Seuil 2004).
- Gentili (1962). – Bruno Gentili, ‘Rezension von Oxyrhynchus Pap. XXV’. *Gnomon* 33 (1962) 335–337.
- Giangrande (1977). – Giuseppe Giangrande, ‘Aphrodite and the Oak-Trees’. *Museum Philologum Londiniense* 2 (1977) 177–186.
- Gow (1952). – Andrew S.F. Gow (ed.), *Theocritus*. Vol. I, Introduction, Text and Translation. Volume II, Commentary, Appendix and Plates (Cambridge: Cambridge Univ. Press 1952²).

- Gutzwiller (1991). – Kathryn J. Gutzwiller, *Theocritus' Pastoral Analogies. The Formation of a Genre* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1991).
- Haber (1994). – Judith Haber, *Pastoral and the poetics of self-contradiction* (Cambridge: Cambridge Univ. Press 1994).
- Hall & Geldart (1956 [1907]). – F.W. Hall & W.M. Geldart (eds.), *Aristophanis Comoediae* (Oxford: Clarendon Press 1956 [1907]).
- Harder (2012). – Annette Harder (ed.), *Callimachus, Aetia*. Vol. I, Introduction, Text and Translation. Vol. II, Commentary (Oxford: Oxford Univ. Press 2012).
- Hollis (2009). – Adrian S. Hollis (ed.), *Callimachus, Hecale. Introduction, Text, Translation and Enlarged Commentary* (Oxford: Oxford Univ. Press 2009).
- Hunter (1999). – Richard Hunter (ed.), *Theocritus, A Selection. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 11 and 13*. (Cambridge: Cambridge Univ. Press 1999).
- Kampakoglou (2014). – Alexandros Kampakoglou, 'Cowherd or Athlete: Aegon's Ambiguous Status and the Erotics of Genre in Theocritus *Idyll 4*'. *Phoenix* 68,1/2 (2014) 1–26.
- Kassel (1966). – Rudolf Kassel, 'Kritische und exegetische Kleinigkeiten II'. *RhM* 109 (1966) 7–12.
- Kerkhof (2001). – Rainer Kerkhof, *Dorische Posse, Epicharm und attische Komödie* (Leipzig 2001).
- Legrand (1967). – Philippe-Ernest Legrand (ed.), *Bucoliques Grecs. I, Théocrite* (Paris: Les Belles Lettres 1967).
- Leo (1960). – Friedrich Leo, 'Vergil und die Ciris', en Eduard Fraenkel (ed.), *Ausgewählte Kleine Schriften. II* (Roma: Edizione di Storia e di Letteratura 1960) 29–70.
- Lieberg (1982a). – Godo Lieberg, *Poeta creator. Studien zu einer Figur der antiken Dichtung* (Amsterdam: Gieben 1982).
- Lieberg (1982b). – Godo Lieberg, 'Virgile et l'idée de poète créateur dans l'Antiquité'. *Latomus* 41 (1982) 255–284.
- Maehler (2001). – Herwig Maehler (ed.), *Pindarus, Carmina cum fragmentis* (Berlin: Teubner 2001).
- Maas (1910). – Paul Maas, 'Glauke', en *Paulys Realencyklopädie der classischen Altertumswissenschaft* (RE) VII,1 (1910) 1396–1397.
- Mumprecht (1964). – Vroni Mumprecht (ed.), *Epitaphios Bionos* (Zürich: Juris-Verlag 1964).
- Nauta (1990). – Ruurd Nauta, 'Gattungsgeschichte als Rezeptionsgeschichte am Beispiel der Entstehung der Bukolik'. *A&A* 36 (1990) 116–137.
- Pape (1888). – Wilhelm Pape, *Griechisch-deutsches Handwörterbuch. In drei Bänden* (Braunschweig: Friedrich Bieweg & Sohn 1888).

- Pascoli (1953). – Giovanni Pascoli, *Prose*, I. A cura di Augusto Vicinelli (Milano: Mondadori 1953³).
- Pasquali (1968). – Giorgio Pasquali, ‘Arte allusiva’, en Giorgio Pasquali, *Pagine stravaganti*. II (Firenze: Le Lettere 1968) 275–282.
- Payne (2007). – Mark Payne, *Theocritus and the Invention of Fiction* (Cambridge: Cambridge Univ. Press 2007).
- Piacenza (2006). – Nicola Piacenza, ‘Leonida, Callimaco e la rivincita del rovo: per l’interpretazione e la datazione dell’*Idillio* 4 di Teocrito’. *ARF* 8 (2006) 85–108.
- Powell (1981 [1925]). – John U. Powell, *Collectanea Alexandrina: reliquiae minores poetarum Graecorum aetatis Ptolemaicae, 323–146 a. C.* Repr. of the ed. Oxford, 1925 (Chicago: Aris & Bivener 1981).
- Rau (1967). – Peter Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes* (München: Beck 1967).
- Reitzenstein ([1893] 1970). – Richard Reitzenstein, *Epigramm und Skolion* (Hildesheim: Olms 1970).
- Rumpel (1961 [1879]). – Ioannes Rumpel, *Lexicon Theocriteum* (Darmstadt: Georg Olms Verlag 1961).
- Schmidt (1972). – Ernst August Schmidt, *Poetische Reflexion* (München: Fink 1972).
- Schmidt (1987). – Ernst August Schmidt, *Bukolische Leidenschaft oder über antike Hirtenpoesie* (Frankfurt am Main: Lang 1987).
- Sophocles (1957 [1887]). – Evangelinos A. Sophocles, *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods (from B. C. 146 to A. D. 1100)*. Vol. I–II (New York: Ungar 1957).
- Süss (1911). – Wilhelm Süss (ed.), *Die Frösche des Aristophanes. Mit ausgewählten antiken Scholien* (Bonn: Marcus & Weber Vlg. 1911).
- Ueding (1992–2015). – Gert Ueding (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Vol. 1–12 (Berlin: De Gruyter 1992–2015).
- Vetta (1984). – Massimo Vetta, ‘Gentili, B., *Poesia e pubblico nella Grecia antica da Omero al V secolo* (Book Review)’. *RFIC* 112 (1984) 341–347.
- Vollmer (1971 [1898]). – Friedrich Vollmer (ed.), *Publius Papinius Statius, Silvarum Libri* (Hildesheim & New York: G. Olms 1971).
- Vox (1985). – Onofrio Vox, ‘Il contrasto di Batto e Coridone nell’*idillio* IV di Teocrito’. *MD* 15 (1985) 173–178.
- Weiss (2011). – Irene M. Weiss, ‘*Theocritus traditus: algunas tesis acerca de la lectura de la poesía bucólica teocritea*’. *REC* 38 (2011) 181–214.

- Weiss (2017). – Irene M. Weiss, ‘¿Pánta páregra (*id.* 11, 11)? Canto y enunciación bucólica en Teócrito’, en Arturo Álvarez Hernández & Irene M. Weiss (eds.), *Bukolik und Liebeselegie zwischen Antike und Barock/Bucólica y elegía erótica entre la Antigüedad y el barroco* (Würzburg: Königshausen & Neumann 2017) 13–36.
- Wendel, C. (1966). – *Scholia in Theocritum vetera* (Stuttgart: Teubner 1966 [1914]).
- Wilson (2007). – Nigel G. Wilson (ed.), *Aristophanis Fabulae*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit N. G. W. T. II (Oxford: Clarendon Press 2007).
- Wright (1983). – James R. G. Wright, ‘Virgil’s Pastoral Programme: Theocritus Callimachus and *Eclogue* 1’. *PCPhS* N. S. 29 (1983) 107–160.

Irene M. Weiss
Johannes Gutenberg-Universität Mainz
Jakob Welder-Weg 18
D-55099 Mainz
weissds@uni-mainz.de

Suggested citation

Irene M. Weiss: Amarilis y la belleza de Zacinto: voces de poetas en el idilio 4 de Teócrito. In: *thersites* 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde, pp. 1–30.
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.174>